

# Prontvai Vera

---

## Az agón poétikája

### Absztrakt

Az alábbiakban Vidnyánszky Attila *Agón* című rendezésén keresztül vizsgálom az ítélethozatal, a szenvedés, a versengés és a sors megfordíthatóságának (vagy megfordíthatatlanságának) a poétikáját a költői színházban. Az előadásban a rendező Artaud kegyetlen színházának eszközeivel a brutalitást, a halált, valamint az emberiség bűneivel való szembesítést helyezi középpontba Józsa Péter Pál zenéje és szövege alapján. Vidnyánszky az általa költői színháznak nevezett nyelvhasználat segítségével jeleníti meg az emberiség történelmi és erkölcsi küzdelmeit: az emberiség kollektív bűneit, háborús és történelmi eseményeit, az ókortól kezdve egészen a nukleáris katasztrófáig. Az ösztömvészeti rendezés a luciferi lázadás lelkiületéből, az ember megsemmisítésének, önfelszámolásának a vágyából indul, egyaránt integrálva a szebasztei negyvenek mártírhalálát és a mai gondolkodásra jellemző Krisztus-temetést. Az előadás Madách-parafázisként is értelmezhető, ugyanis a végén a színpadra lépő férfi és nő mellett ott áll a gyermek, aki (talán) magával hozhatja az emberiség sorsának megfordulását, és aki (talán) képes lesz káromkodásból katedrális építeni.

**Kulcsszavak:** agón, agonális futás, költői színház, ösztömvészet, Madách-parafázis, Vidnyánszky, Józsa Péter Pál, Walter Benjamin, ösztömvészet

Mivel az agonális mozzanat integrálása a *poétikus színház* fogalomkörébe eddig nem történt meg (holott elképzelhető, hogy a *költői színházról* eddig kialakított, részben töredékes megközelítést ez az aspektus teljesebbé tenné), a következőkben arra teszek kísérletet, hogy megvizsgáljam: az agón ábrázolásának a poétikája hogyan strukturálja a színházi előadás terét, idejét, szövegét, scenikájának szerkezetét. Töreksem annak a meghatározására is, hogy

milyen feltételekkel működhet az előadás mint az *agonális futás*, a menekülés, az ítélethozatal és a *sors megfordíthatóságának* a helyszíne úgy, hogy közben a *poétikus színház* jellemzőit, a nonlinearis történetmesélést, az erőteljes zeneiséget, a térbe írt metaforikát és allegorizálást, az emberi test központi szerepét, a sajátos térhasználatot, az idő egyetemességét vagy az egyéni tapasztalat univerzálissá tételét hordozza magán.<sup>1</sup>

Az *agón* kezdetektől fogva alkotóeleme a színháznak (ahogy erre Walter Benjamin tragédiakoncepciója is felhívja a figyelmet, lásd Benjamin 1980), de nemcsak abban az értelemben, hogy a *protagonista* erkölcsi, szellemi viaskodás során ütközteti világrendjét a kar által képviselt nézetekkel, hanem abban is, hogy a tragédia a menekülés és a sors megváltoztathatóságának a helye is lehet, ahol az istenek ítélete az emberek felett megfordulhat. Ezt az összefüggést emeli ki többek között Carrie L. Asman „Theater and Agon / Agon and Theater” című tanulmányában,<sup>2</sup> miközben részletesen elemzi Benjamin tragédia koncepcióját, amelyre a Florens Christian Rang német filozófussal való közös munka és az utóbbi *Historische Psychologie des Karnevals* című műve gyakorolt jelentős hatást (Asman 1992, 611). Asman közzéteszi Rang „Agon und Theater” című naplóbejegyzését, amely bevezeti az „agonális futás” kifejezést, reprezentálva a színházban az áldozathozatalt: „Az agonális futás a színházban is áldozat, lásd az arkhón baszileusz áldozatát. Az agonális futás a színházban is ítélet, mert az utolsó ítéletet mutatja be.”<sup>3</sup> Az agón a nyilvánosság előtt való megmutatkozás egyik formája: az ókori görögök az *agonális küzdelmen* egyrészt a fizikai megmérettetést, másrészt a költészetben és zenében jártas tehetségek versengését értették, az ítélőbírákat *agonotéteknek* nevezték. Az ógörög *ἀγών* (jelentése: 'verseny') integráló és interakciós funkcióval bírt, a *polisz* összejöveteleire

1 *Poétikus színházon* a Nemzeti Színház köré csoportosuló alkotói műhelyt, valamint a Visky András által körülírt színházi formát értem. Verebes Ernő dramaturg úgy vélekedik, hogy a költői színház egy nem megfogható, értelmileg nem behatárolható dologokra utaló színházi nyelv. A dramaturg szerint ez olyan paradoxon, amelyhez csak a költészetten keresztül vezet az út. Ezt a típusú színházat meghatározza az ábrázolásmód kiterjesztése és kereteinek folyamatos tágítása, a valóság vertikálitással átítatott ábrázolása. Lásd Verebes 2015. Visky *Mire való a színház?* című tanulmánykötetében az általa poétikusnak vélt színház jellemzőiként az idő egyetemes időként való értelmezését, a személyes és mellékesnek tűnő történés univerzális tapasztalatként való felfogását, a „*petit récit*” és a „*grand récit*” közötti viszony megváltoztatását, a színpadon beszélt nyelv zenei hangzásának a felfokozását, és a néző intenzív testi tapasztalatát jelöli meg (Visky 2020, 62).

2 „Benjamin sees tragedy not only as a place of agony, struggle, debate, competition and sacrifice, but also as a place of revolution, rupture and escape where the judgement of the gods over humans is reversed.” (Asman 1992, 607.)

3 „Der agonale Lauf ist auch im Theater noch Totenopfer, siehe das Opfer des Archon Basileus. Der agonale Lauf ist auch im Theater Gericht, denn er stellt das jüngste Gericht vor.” (Uo., 612. A fenti idézet saját fordítás.)

utalt, az itt zajló, fizikális képességeket és tehetséget felmérő megmérettetések a demokratikus nyilvánosság meghatározó elemeit alkották. Asman tanulmánya alapján a színházi esemény (az agónhoz és az igazságszolgáltatáshoz hasonlóan) a nyilvánosság (nézők) előtt zajlik, várva a jelenlevők ítéletére. Rang gondolatának érdekessége, hogy az agónt elhunytaknak tett rituális áldozatból, a halál-áldozatból eredezteti, amely elől az egyén elmenekülhet, vagyis kegyelmet kaphat. „A párbeszéd egy versengés, azaz verseny. Mindkét hang, amely az embert vagy az Istent vádolja és mentegeti, a közös cél felé versenyez, az elmenekülés felé. Ez az utolsó ítélet az Isten és az ember felett.”<sup>4</sup> Vagyis a színpadi események felfüggeszthetik az addig formálódó sors alakulásának irányát, a színpadon zajló jelenet az a tér és idő, ahol és amikor a menekülő agonális futása egy időre (az ítélethozatal idejére) vagy véglegesen megszakadhat.

Benjamin az *Oreszteia* történetével és az abban megjelenő küzdelem motívumaival illusztrálja agón és színház kapcsolódását. A futásra ítélt áldozatot mutat be, menekül, és segítséget kér az istenektől. Az *Oreszteia*-trilógia utolsó részében, az *Eumeniszek* című tragédiában bírósági elszámoltatás zajlik, amely jogi következményeket is felsorakoztat az anyagiilkos fiú helyzetére vonatkozóan. Oresztész az erinnüszök, a bosszúállás istennői elől Athénba menekül, ahol az Areiosz Pagosz előtt kerül sor vádlói és a saját védőbeszéde meghallgatására. Az ítéletes-tület felmenti az anyagiilkost, Pallasz Athéné és Apollón Oresztész mellett tanúskodnak, hatásukra az erinnüszök megkegyelmeznek a fiúnak, és a törvényesség őreivé, eumeniszekké válnak. Benjamins idézve (Benjamin 1980, 294): „A halál eközben menekvéssé: halálos válsággá válik. Ennek egyik legrégebbi példája az ember oltár előtti leölésének megváltása, oly módon, hogy az áldozat elmenekül az áldozópap kése elől, vagyis a halálra szánt ember futva megkerüli, és végül megragadja az oltárt; ekkor az oltár azilummá, a haragvó isten kegyessé, a megöletésre kijelölt ember az isten foglyává és szolgájává lesz. Ez teljesen az *Oreszteia* sémája.” Vagyis az áldozat megpróbálja elkerülni a sorsát, megérinti az oltárt, és a dühös istenek, immár kiengesztelve, irgalmas, könyörületes istenökké változnak.

A nyilvánosság előtt zajló, utolsó ítélettel összefüggő *agonális futás* kettősségére játszik rá Vidnyánszky Attila *Agón*<sup>5</sup> című rendezése, amelyet Józsa Péter Pál

4 „Als jfingstes Gericht nimmt dieser Wettlauf die menschlich-göttliche Vergangenheit in sich, der Lauf vollzieht sich im Bild der den Lauf schon vollendet habenden großen Toten. Die Gemeinde anerkennt das Opfer, den Tod, aber dekretiert zugleich den Sieg, so dem Menschen wie dem Gott.” (Uo. A fenti idézet saját fordítás.)

5 Józsa Péter Pál: *Agón*, rendezte Vidnyánszky Attila, Nemzeti Színház, Budapest, bemutató: 2022. március 4. Színészek: Fogarasi Lilla Borbála, Martos Hanga, Nagy Mari, Berettyán Nándor, Herczegh Péter, Horváth Lajos Ottó,

filozófus–zeneszerző (talán Benjamin tragédiakoncepciója által is ihletett) művéből állított színpadra. Az előadás a rendező által képviselt *költői színház* legfrissebb (véltetően az orosz–ukrán háború által inspirált) darabja, amely a *Mesés férfiak szárnyakkal* című alkotáshoz hasonlóan új színházi formanyelv megteremtésére törekszik, jelen esetben az antik görög és a kortárs poétikus színház elemeinek az ötvözésére, amelyhez Józsa szövege kiváló lehetőséget biztosít. A szerző egyetlen színházi művét 2012-ben írta, műfaja egyrészt operaként, másrészt kétfelvonásos tragédiaként határozható meg.<sup>6</sup> Józsa maga írta mind a szövegeknyvet, mind a hozzá tartozó zenét. A poéma elején operaként definiálja a szerzeményét, miközben Nietzsche *Vidám tudomány*<sup>7</sup> című, Isten halálát is bejelentő írásából a Zarathustra elindulását tartalmazó 342. pont kezdő szerkezetét – *incipit tragoedia*, „Kezdődik a tragoedia” (uo., 241) – is megidézi (Józsa 2022, 4): „Horváth L. Ottó: Szerencsésekre – incipit opera, írod? (Peti: Írom, ne aggódj!) – vagy tán mindannyiunk szerencsétlenségére, lám, megtaláltatok, ti borozóbéli, hű barátaim. (Martin: Ti borozóbéli, hű barátaim.)” A költői színház elemeivel élő rendezés az emberiség *agonális futásának* kitágított pillanatát ábrázolja, lehetőséget adva a nézőnek arra, hogy ő maga hozza meg (az általa is alakított) történelemre, emberiségre vonatkozó ítéletet. A Vidnyánszky-poéma sajátos vonása, hogy a színpadon zajló (római kort idéző, fekete és fehér golyókat használó) szavazás során a nézők is vádlottakká és vádlókká válnak, szembeülnek az elmúlt évszázadok katasztrófikus eseményeivel.

Benjamin meglátása alapján az előadás, megismételhetetlensége által, döntő és kozmikus esemény, amelynek „végrehajtására és ennek bírójaként hívták meg a közösséget” (Benjamin 1980, 310). Józsa szabadversben írt tragédiája egyszerre vád- és védőbeszéd, középpontjában egy perben álló vádlott szerepel, akit Vidnyánszky rendezésében több színész (például Horváth Lajos Ottó, Mészáros Martin) testesít meg. A tárgyalás Szókratész perének a parafrázisa, és ahogy az ókori filozófust, úgy Józsa vádlottját is halálra ítélik, miután ismerteti az álláspontját. A bíró és az esküdtek azonban nem egy konkrét személy, hanem az emberiség sorsát és összefüggésrendszerét elemzik, ezen belül pedig a magyarok történelméről hoznak ítéletet. A Mészáros Martin által elmondott szövegrészlet arra

Kovács S. József, Madácsi István, Mészáros Martin, Szép Domán, közreműködik: Honvéd Férfikar, vezényel: Strausz Kálmán.

<sup>6</sup> Józsa Péter Pál. 2022. *Agón*, szövegeknyv.

<sup>7</sup> „Az istenség halott, de már, amilyen rossz az ember, talán még évezredekig mutogatják majd árnyékát a barlangokban. – S nekünk – nekünk még árnyékát is le kell győzni!” (Nietzsche 1926, 126.)

hívja a színház terében jelen levőket, hogy még a halálbüntetés kimondása előtt ismételjék át együtt mindazt, ami idáig történt az emberiséggel (Józsa 2022, 5): „Üljetek hát körübem, mielőtt a hajó kiköt Déloszból.” (A hagyománynak megfelelően a déloszi szent hajó kikötése után hajtották végre Szókratész kivégzését.) A különféle történelmi és idősíkok egybejátszása az emberiség által végrehajtott pusztítás időtlenségeként értelmezhető. A poéma asszociációkkal gazdag, vezető szólama a világ, szűkebb értelemben véve a magyarság történelme elleni vádemelés, a civilizáció és a jelenlegi társadalommal szembeni kétely, kiábrándultság. Az ítélethozatal, a szavazás fekete és fehér golyók segítségével történik, a világvége-eseményeket sugalló látomásoknak köszönhetően a bírák (színészek, kórustagok, nézők) az emberiség történelméről, az emberek mentalitásáról, viselkedésmintáiról hozhatnak döntést.



1. kép. Jelenet a Nemzeti Színház *Agón* című előadásából. (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Az előadás arénaszerű tere az ókori amfiteátrumokat, küzdőtereket idézi: a nézők a színpad körül fentről lefelé eső nézősorokban foglalnak helyet a szimfonikus zenekar és a Honvéd Férfikar tagjai között. A jelenetek az aréna közepén, néhány méter átmérőjű szűk helyen, egy forgó téglalap körül zajlanak. A 20. század

borzalmi ókort idéző díszletek között elevenednek meg, azokkal együtt válnak az *agón* részévé, egyre több kínzó- vagy a totalitárius rendszerekre emlékeztető eszközt vonultatva fel a színpadon. Az Olekszandr Bilozub által tervezett jelmezek az ókori maszkokra, hosszú, bő ruhákra hasonlítanak, ugyanakkor megjelennek a színen olyan szereplők is, akik az adott történelmi eseménynek megfelelő, korhű ruhát viselnek. Az előadás többnyire lineáris sorrendben mutatja be az emberiség nagy eseményeit, ugyanakkor egymással párhuzamosan állít színpadra kollektív és egyéni bűnöket, amelyek számos áthallással, előre- és hátratalással, történetfoszlánnyal, közbeiktatott megjegyzéssel bővülnek apokaliptikus látomássá. Az ókori történetektől az atombombáig felvonuló összefüggés- és utalásrendszer célja az agonális élethelyzet fokozása, amely során az agresszió megfékezhetetlenné válik. A felnagyított impulzusok az emberiség (és a magyarság) történetének főbb fázisait elemzik, említésre kerül többek között Teiresziász, Dózsa György, Mindszenty bíboros, Lenin. A nagy látomásokban és víziókban egyaránt megfér egymás mellett az írásbeliség, Csernobil, a Janssen-vakcina, Kijev és Harkov. (Ez utóbbi utalások vélhetően nem szerepelnek Józsa írott szövegében, a rendező vagy a színészek inspirációja alapján kerülhettek be az előadásba.) A konkrét történelmi események azonban a scenika térszerkezetébe írt metaforák hatására egyetemes időbe helyeződnek, utalva arra, hogy az emberiség agonizálása már Ádámmal és Évával elkezdődött, és a mai napig tart.

Az írott, valamint a színpadon is elhangzó (a rendező és a színészek által egy-egy mondattal vagy szófordulattal bővített) textus visszhangzó mondatokat, szólamismélteléseket, hosszú körmondatokat tartalmaz. A színészek által mondott szöveg akusztikus lüktetése a Józsa által szerzett zenemű szerves részét képezi. Olyannyira, hogy Strausz Kálmán Liszt-díjas karmester előre felmondta a színészeknek a szöveget annak érdekében, hogy a ritmus helyes rendjét megtanulják. „Nagyon nehéz, mert még egy mondaton belül is ritmust kell tartani, ugyanis a kórus reflektál arra, amit mondanak, és ott mondják, ahol a kottában írva van. Nem előtte, nem utána” – nyilatkozta Vidnyánszky az előadásról.<sup>8</sup> A költemény szövegének ismétlődő gondolatrítmusai (például „hőn áhított demokráci-átok végső dózist, a szent pöcegödröt!” és „Ha mi nem megyünk a tömeglatrinára, kiárasztják azt nekünk” – Józsa 2022, 5, 8) az előadás során más-más aspektussal bővülve, de mindig visszatérnek. Józsa szövegének gyakori motívuma a latrina, amelyet árnyékszékkel kapcsolatos fogalmak kísérik,

<sup>8</sup> „Kifeszített pillanat: Vidnyánszky Attila rendező az *Agónról*”. *Nemzeti Magazin* 2022/2: 8.

mint fekália, vízvezeték-rendszer. Mivel a megírt szöveg asszociációkban, metaforákban, metonímiákban gazdag monológ, kiváló terepet biztosít a rendező foszlánydramaturgiájához, a lineáris történetmesélés felszámolásához, az allegorikus ábrázolásmód kibontakoztatásához. Józsa Péter Pál darabja eddig nem jelent meg nyomtatásban, ezért csak a Nemzeti Színház szöveggönyve alapján lehet következtetni arra, hogy milyen változtatásokat hajtott végre a szerző írásán a rendező. A vélhetően utólag (a rendező által vagy színészi improvizációk alapján) beillesztett egyéb szövegeket nagyobb betűmérettel szedik (uo., 10): „Kovács S. József: A nyomtatványok eredendően nyelvi és gondolati torzszüleményként indultak. Figyelsz? – Szimmonidész?! / Kórustag: Figyelek! / Ami fogantatásában torz, az módfelett bikafejű marad. Ízig-vérig-borig mérgezetek vagyunk, de még nem halottak. / H. L. O.: Még nem. / Héraklész kolumnáira mondom: Cloaca multorum diabolorum!” Nagy Mari az írásbeliségről gondolkodó szövegrészletében mintegy kiszól a közönséghez, amikor a színpadtérben levő hatalmas arc szájába tömi a pergament, és megsebzí a kezét (uo., 7): „Eressz! Anyád! Művér. Ne tessék aggódni!”

Az előadás szöveggönyve öt részből áll. A szókratészi védőbeszéd felidézéskor helyzet után Józsa az írásbeliségről elmélkedik (uo., 9): „*Érdemes együtt megvizsgálunk, miként jutottunk el az alkimista Gutenmorg mozgatható ólombetűinek hajnalától a kettes számrendszerbe kódolt szellemünk világítóan éjsötét hamisításáig.*” Majd Beethoven *Missa solemnisének Credójára* utalva (amelyet a mester süketen írt) a zene és a művészet kétarcúságára hívja fel a figyelmet (uo., 15): „Szép, szép, amit alkottál, de azért büntetés jár, te földönhalandó. Összeültek az istenek, a bírák, és döntöttek. Többé nem hallgathatod égi muzsikád, a szférák zenéjét.” A művészet magasságának oppozíciójaként a színészek Martos Hangát az aréna közepén forgó téglalap tetejére fektetik, ruháját pirosra festik, megerőszakolják. A harmadik szakaszban a világban zajló események mellett (kínai nagy fal, Harkov, Kijev, Mariupol) a magyar történelemre való utalások egyre sűrűbbekké és konkrétabbakká válnak (például Sztálin, Ratkó, Hitler, Tisza, Teleki említése). A szöveggönyv alapján sejthető, hogy az utalások egy részét a rendező és alkotótársai integrálták a szövegbe, és jeleneteket építettek rájuk. A negyedik részben megkezdődik az első számú vádlott húskampókra függesztése, mert a szavazás lezárul. A szöveggönyv utolsó része az atomkatasztrófával (uo., 30: „A forró kövek levegővel keverednek, lehűlnek, megszilárdulnak, és az agyadba szívárognak. Az izzó hamufelhő a testedre száll, fogaid,

csontjaid szétrepednek, agyad felforr, majd felrobban.”) és a vádlott (valamint Krisztus) rituális temetésével, gyászszertartással zárul.

Vidnyánszky Józsa monodrámának írt, szabadverses szövegét nyolc szereplő között osztotta szét, akik egy-egy történetfoszlány illusztrálásához performansztechnikát is alkalmaznak. Ez utóbbira utal az előadás alkotók által választott alcímének második része: *Káromkodásból katedrális performansz, csak TE érted*. Az előadásban fő vádlottként Horváth Lajos Ottó jelenik meg, de olykor más színészek (Mészáros Martin vagy Horváth Hanga) is átveszik a vádlott pozícióját. Herczegh Péter, Kovács S. József, Madácsi István, Szép Domán többnyire negatív alakokként jelennek meg. Martos Hanga és Nagy Mari pedig a női princípiumot képviselik, a világban megjelenő, pozitív értéknek induló jelenségeket integrálják az előadásba. Nagy Mari szövegrészletét idézve (uo., 6): „Szomorú biztonságban éltek, ti szegény el nem enyészők... Nem ismerhetitek az ember isteni pillanatait, mikor csillagokként zuhanunk egymásba, hogy megsemmisítvén ellen-önmagunkat, gömbként szülessünk újjá.” Ugyanakkor épp a női princípium az, aki az agonikus brutalitást leginkább elszenvedi: Martos Hanga fehér ruhájára önkényuralmi jeleket festenek, megerősokolják, torzszülött gyermeket tépnek ki belőle. Az előadás végén (Madách Évájához hasonlóan) mégis ő lesz az, aki gyermeket hoz a világra, bár ez az utalás indirektebb módon jelenik meg az *Agón*ban, mint *Az ember tragédiájában*.

Vidnyánszky összművészeti rendezései közül az *Agón* az egyik legösszetettebb, legstrukturáltabb alkotás. A versszöveg színpadra alkalmazása, ritmusa, a kórus és a zenekar állandó jelenléte, az amfiteátrumra emlékeztető térelrendezés az antik tragédiákra utalva mutatja fel a színészek, a kar és a tér összetartozását. Annak ellenére, hogy a zenei szakközépiskolát végzett Józsa Péter Pál tragédiaként határozza meg a művét, az „*incipit opera*” felütés és a mély tónusú zene, valamint a férfikarra komponált szöveg alapvetően opera, oratórium. Strausz Kálmán Liszt Ferenc-díjas karmester elmondása alapján a műben főleg szomorú, sötét hangulatra utaló vonós hangszerek jelennek meg.<sup>9</sup> Mivel a színészek által elmondott drámaszövegnek illeszkednie kell a zenéhez, az előadást két karmester irányítja, az egyik a zenekart, a másik a színészeket vezényli. A színdarabban (amelynek előzménye a *Johanna a máglyán*)<sup>10</sup> összművészeti alko-

9 „Zenébe öntött élet: Strausz Kálmán karmester az *Agón*ról”. *Nemzeti Magazin* 2022/2: 11.

10 Paul Claudel és Arthur Honegger: *Johanna a máglyán*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2013. november 29. Főszereplő: Tompos Kátya. Rendező: Vidnyánszky Attila. Dramaturg: Rideg Zsófia. Az előadás operaénekesekkel, kórusokkal, szimfonikus zenekarral, színészekkel előadott összművészeti alkotás volt.



tás) szereplő zenekar és férfikar tagjai a nézők között foglalnak helyet. A görög tragédiák karát megtestesítő, az emberiség sorsát nyomon követő Honvéd Férfikar tagjai jelmezben jelennek meg, az előadás díszlete pedig festményszerű színpadképet eredményez. Vidnyánszky rendezése különféle művészetek (irodalom, színjátszás, zene, tánc, festészet) és technikai segédeszközök együttes hatására épül. A *Gesamtkunstwerk* különböző művészeti ágakat állít egy konkrét alkotás szolgálatába, legismertebb alakja Richard Wagner, aki a művészetek egyesítését tekintette hivatásának, és alkotásaiban egyenrangúnak tekintette a zenét, a fikciót, a táncot és a gesztusokat. Hegyi Dániel Tibor jelzi Térey János *A Nibelung-lakóparkjáról* írt tanulmányában, hogy „a wagneri értelemben vett Gesamtkunstwerk ugyanis, amely a cselekmény elsőbbségének érdekében »csupán« összetevő komponensként használja a zenét és a költészetet, távolról sem egyenlő azokkal az előadásokkal, amelyek a produkció színesítése miatt alkalmazzák (betétszerűen) más társművészetek elemeit, és nem céljuk, hogy ezeknek egymást tételező, szerves kapcsolatát alakítsák ki az előadás során” (Hegyi 2023, 161). Az *Agón* mint a költészet technikáját alkalmazó rendezés kötőeleme a zene és az annak akusztikus elemeként megjelenő szöveg, elsősorban ezek egymásba játszása adja meg az előadás ritmusát, dinamikáját és látomásosságát.

A rendezés él az Artaud-féle kegyetlen színház eszközeivel. Az elsődleges feszültséget a drasztikus test- és halálábrázolások tartják fenn, a darab brutalitását a színen végig jelen lévő díszletelem is jelzi, a hatalmas arcon lévő száj embe-  
reket, véres testrészeket nyel el, utalva ezzel a szövegben is előforduló „emberdaráló” kifejezésre (Józsa 2022, 19): „Ha valahol fölhalálják a messzehordó írást, ott fölállítják a tömeglatrinás légereket. Meg az emberdarálót. Átmenet egyikből a másikba.” Az *Agón* című előadás erős képi hatásai, kifejezetten zavaró, sokszor bombázásra emlékeztető hanghatásai, az ember aljas ösztöneinek az ábrázolása (*Playboy*-képek osztogatása a nézők között, vagy egy férfi nemi szerv átadása az első sorokban ülő néző egyikének) és a szülő nőből kitépott gyermek szétdarabolásának az illusztrálása (uo., 20: „Nédd a’ – mit kotorásztam! Kihúztam a nyelőcsövét. Nézd, mit találtam! Ááá... Most húzom a végbelét.”) számos történelmi eseményt bemutatva végül az emberiség kollektív bűneivé áll össze. Miközben a középén forgó posztamensen (asztalon, oltáron vagy koporsón) fekvő nőt szinte szétszedik a szereplők, utalások történnek Marxra, Engelsre, Leninre, embriókra és tankokra. Artaud kegyetlen színházában „a nyelv a térnek azt a részét hódíthatja meg, amely kívül esik a szavak birodalmán” (Artaud 1999, 137), a dráma erős szöveganyaga, az élő zene komorsága, a drasztikus hang- és fényhatások,

erőszakkal teli háborús és magánéleti jelenetek, húsdarabok, csontok, testrészek szétdobálásának célja a szembesítés, a jelenlevők testére gyakorolt (sokk)hatás, amely során a néző eltemetheti vagy újratemetheti magában az emberiség létezésének az értelmét. A nukleáris katasztrófával végződő szövegrész után Horváth Lajos Ottót, az elsőrendű vádlottat képviselő színészt a magasba emelik (akár csak az Ádámot játszó Berettyán Sándort a Vidnyánszky által rendezett *Az ember tragédiája*<sup>11</sup> Föld Szellemét megidéző színében), húskampókra akasztják, majd egy szimbolikus temetés során elföldelik, sírgödrébe dobva Krisztus keresztségét. A színpadra vitt drasztikus haláltánc végül ember és Krisztus temetésével zárul.

Vidnyánszky rendezésének egyik legerősebb állítása, hogy a színpad terében jelen lévők okozói és elszenvedői is a világban zajló brutalitásnak. Az ókortól napjainkig tartó történelmi események globális katasztrófává tágítása a nézőket hozza ítélethozatal-szituációba, az előadás megtekintése során mindenki maga döntheti el, hogy a többször felbukkanó, antik római szavazást jelző fekete és fehér golyókkal életet vagy halált szavaznak az emberiségnek. Hans-Thies Lehmann szerint amikor a posztdramatikus színházban eltűnik a határ a valóságos és a fiktív élmény között, „a metaforikus-szimbolikus tér metonimikussá válik” (Lehmann 2009, 180). A metonímia mint alakzat azáltal hoz kapcsolatba két egymásnak megfelelő dolgot, hogy a részt egészként juttatja érvényre. Ebben a viszonyban a színpadi tér metonimikusnak tekinthető, amennyiben az azon megkezdett történések részévé válik a nézők testi tere. Lehmann megfogalmazásával a színpadi tér legfőbb meghatározottsága, hogy „a színházi tér valóságos részeként vagy folytatásaként emeljük ki és töltjük be, metonimikusnak nevezhető” (uo.). Az *Agón* című előadás során a néző (a jelen lévő színészekhez, kórustagokhoz és zenészekhez hasonlóan) egyszerre válik vádlóvá és vádlottá: önmaga fölött hozza meg a sorsfordító ítéletet.

Asman felhívja a figyelmet arra, hogy Benjamin tragédiaelméletében test és nyelv polarizációja jelentős szerepet kap: a tragédia nemcsak a testi, de a nyelvi áldozathozatal helyszíne is. Központi paradoxona az, hogy a test áldozatának rítusa a nyelv áldozatával helyettesítődik, a „self” és a „meaning” lényege csak tagadásuk által maradhat meg, a csend által lehetővé téve az addig érvényes jelentések megkérdőjelezését és újraírását.<sup>12</sup> Mindezt pedig a szótlanság küzdelem

11 Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2018. október 19. Rendező: Vidnyánszky Attila.

12 „The ritual sacrifice of body is replaced in tragedy by the sacrifice of language (in place of body), thus enabling »self«/body and »meaning« to be redeemed through silence.” (Asman 1992, 614.)

és a néma menekülés készíti elő a színpadon.<sup>13</sup> Benjamin szerint az *agonális mérkőzés*, amely megelőzte a drámát, és lezárta a próbát, általában csendben zajlott, a „tragikus hős csupán egyetlen nyelvet ismer, mely tökéletesen illik hozzá: éppen a hallgatást” (Benjamin 1980, 295). A filozófus az *Oreszteia* kapcsán arra is felhívja a figyelmet, hogy a test áldozata ebben az esetben a nyelv áldozatára cserélődik, Oresztész a trilógia utolsó darabjának záró részében már nem beszél, elnémulása bevezeti a tragikus csendet, a jelentések megkérdőjelezésének a helyszínét. Az áldozat megmenekül a szó szerinti haláltól, ami az elnémulás és a kötöttség szerződéses halála lesz, a test megmenekül, a nyelv viszont feláldozásra kerül, a test, a *phüszisz* áldozatát az önkéntes nyelvi áldozatra cserélik.<sup>14</sup> Az *agón* legmélyebb csöndjét a Mészáros Martin által földre dobott kereszt és annak temetése hozza el. A színész ugyanis az előadás egy pontján a *Csíksomlyói passióban*<sup>15</sup> is elhangzó „*Jesus Nazarenus Rex Iudeorum*” felkiáltással (a szöveggönyv jelölései alapján ez a mondat nem képezte az eredeti Józsa-szöveg részét) elhajtja a feszületet, amelyet később az első számú vádlottal együtt földelnek el. Az emberiség *agonális futásának* kitágított pillanata a halál kimondásával megszakadt, magával hozva az évezredek óta tartó szenvedés traumatizált némaságát.

A költői színház aspektusából szemlélve fontos Asman figyelmeztetése: Rang és Benjamin közös gondolkodása szerint a szabad szó az írott jog fölé emelkedhet, az élőbeszéd meggyőző erejéből magasabb rendű igazság születhet.<sup>16</sup> Az *agón* csendje az *ekszztatikus szóval* megtörhető, mert az kitörhet az írott forma hatalma alól, és áttörheti az *agón* addig felállított rendszerét. Benjamin szavait idézve (Benjamin 1980, 305–306): „Ami az athéni jogot illeti, a dionüszoszi átütő erő a fontos és a jellemző, ti. az, hogy a mámoros, ekzsztatikus szó áttörhette az *agón* szabályosan megrajzolt körét, hogy magasabb rendű igazságosság

13 „*The wordless struggle (»wortloses Ringen«) and mute escape (»stummes Entlaufen«) are necessary processes which prepare the stage for the un-folding of dialogue and speech in tragedy.*” (Uo., 608.)

14 „*The transformation of myth is completed by substitution; the sacrifice of body, physis, is exchanged for the sacrifice of language.*” (Uo., 615.)

15 *Csíksomlyói passió*, 18. századi ferences iskoladrámák és Szöcs Géza *Passió* című műve alapján, Nemzeti Színház, Budapest. A bemutató dátuma: 2017. március 10. Rendező: Vídnyánszky Attila. Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán. Dramaturg: Szász Zsolt.

16 „*According to the letter from Rang, of central importance is the fact that the free word, »das freie Wort« as the spoken word, is allowed to assert itself over the power of the written law (dictamen) and that a higher justice arose out of the persuasive power of living speech in contrast to the trial by weapons and the formulaic phrases in the dialogical debate of the feuding parties.*” (Benjamin 1980, 614.)

született az élőbeszéd meggyőző erejéből, mint a fegyverrel vagy kötött szólamokkal egymás ellen hadakozó nemzetségek pereskedéséből. Az istenítélet áttöri a *logosz* a szabadság szellemében. Ebben rejlik az athéni törvényszéki per és tragédia legmélyebb rokonsága.” A test áldozatától a nyelv áldozatáig tartó átmenet során az *agón* csendjét tehát az *eksztatikus* szó törheti meg. Ez a szó Vidnyánszky rendezésében (véleményem szerint) nem más, mint az előadás záró jelenetében elhangzó áldás, az *Az hol én elmegyek, még a fák is sírnak* című népdal, amelyet egy opera-énekesnő énekel a vádlott, az emberiség koporsója fölé emelkedve. Az áldás nyugtázza az emberiséggel történeteket, és üdvhozó erőt közvetít, jót előidéz, visszavonhatatlan szó és gesztus. Kegyelemkérés az emberiségre, hogy az üdvösség előmozdítójává váljon.<sup>17</sup> Az áldás is a sors megváltoztathatóságának a lehetőségét hordozza: az *eksztatikus* szó hatására az ítélethozók és/vagy életben maradók könyörületessé válhatnak, és más irányba fordíthatják az emberiség sorsát. Az emberiség önmaga okozta traumái elől történő menekülése az áldás eléneklésének az idejében lezárul, az egymásra halmozott borzalmak elcsendesednek, a temetés megtörténik. Az áldás ideje és rituális értelemben vett hatása viszont lehetőséget teremt a változásra.

Józsa a drámaszöveg logikai felépítésében addig jutott, ameddig Hamvas Béla az *agón*ról írt esszéjében: az *agón* olyan életforma, amely „a lélek-világot elsikkasztja” (Hamvas 1993, 383) holott a „lélek-világ ura: a szeretet. [...] És a szeretet az abszolút szabadság” (uo., 389–390). Mindez a Józsa-szöveg utolsó sorai-ban így jelenik meg (Józsa 2022, 32): „Istenség! Te belátsz onnan a lelkembe, Te ismersz. Tudod, hogy emberszeretet lakik bennem.” A poéma az emberiség önmagán elvégzett lélekgyilkosságát mutatja be, amelynek utolsó, temetési fázisában mégis felcsillan a remény: az *agón* körét áttörő *eksztatikus* szó. Józsa szövegében utalás található a szebasztei negyvenekre, akiket Licinus császár ítélte halálra Kappadókiában, mert keresztények voltak. Vértanúként fagyhalált haltak Krisztusért, az általuk vallott gondolatokat ismétli az áldozat szerepében megjelenő Horváth Lajos Ottó (uo., 25): „Hatalmam van a testem felett, amelyet megtanultam megvetni. A lelkem azonban nincs alávetve semmiféle kívülről jövő erőszaknak.” Nem egyértelmű, de a szöveggel alapján feltételezhető, hogy a szebasztei negyvenektől származó mondatok utólag lettek beemelve az előadásba, vagyis a rendező ezáltal erősítette fel a Józsa-szöveg rájuk vonatkozó utalását. Ehhez hasonló intertextus a rendező és alkotótársai által választott,

<sup>17</sup> Lásd *Katolikus lexikon*, I., szerkesztette Dr. Diós István. Budapest: Szent István Társulat, 2004, 129.

Nagy Lászlót idéző *Káromkodásból katedrális* alcím. Szókratész védőbeszédében (amelynek az alaphelyzetéből a poéma kibontakozott) rámutat arra, hogy ő egész életében az emberek javát kereste, kerülve minden vagyonszerzést, és felrója az athéni polgároknak, hogy ők ennek az ellenkezőjét teszik (Platón, é. n.): „...nem szégyelled magad hát, hogy mindig csak a vagyoned lehető legnagyobb gyarapítására van gondod, meg a hírnevedre, megbecsülte-tésedre, de a belátásról, az igazságról és arról, hogy lelkedet a lehető legjobbra tedd, nem is gondoskodik, nem is gondolkodik?” Szókratész alapgondolata, a lélek jobbra tételének a lehetősége éppúgy egybevág a Nagy László-idézettel, mint a szebasztai negyveneknek tulajdonított mondatok. Bár Józsa szövege utal arra, hogy a földi halandók és az égben lakó istenek között megszűnt a kapcsolat (Józsa 2022, 26: „M megszűnt a tonalitás – magunkkal temettük. A felhangokon és a szférák gyűréin keresztül megrogyott a tengely. Angyalok és emberek között megszakadt az üzenet.”), az írott textus emberszeretetre utaló utolsó gondolatai, a rendező által beemelt intertextusok és az előadás záróképe azt sejteti, hogy az emberiség kudarchelyzeteiből és traumatikus mélypontjaiból az emberszeretet és a lélek szabadsága (az ti., hogy az ember nem veti alá magát az uralkodó ideológiai rendszereknek) vezetheti ki az életben maradókat.

Vidnyánszky rendezése Madách *Tragédiájának* a parafrázisaként is értelmezhető, ezzel meghaladva, kiegészítve Józsa alkotását. Mind az *Agón*, mind a *Tragédia* az emberiség által elkövetett legnagyobb hibákat elemzi és sorolja fel. Józsa a magyar, Madách a világtörténelem eseményeit ábrázolja, az *Agón* végén az emberiség eljut az atombombáig, az utolsó színben Ádám elhatározza az öngyilkosságot. Mindkét világábrázolás a luciferi lázadásból indul: az ember megsemmisítésének, önfelszámolásának a vágyából. Ádám az öngyilkosságot a szabad akarat bizonyítékaként követné el, a szebasztei negyvenek viszont azért a Krisztusért vállalják a halált, akit a világ folyamatosan temet. „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 visszatarát” (Madách 2023, 65) – mondja az Úr Madách művében. Vagyis a luciferi erő ellenére a válságban, a krízisben is Isten van jelen, aki (ha az ember nem gördít akadályokat az útjába) végigviszi a megkezdett művet. A megváltásra való konkrét utalás Józsa szövegében nem jelenik meg, Vidnyánszky rendezésében viszont igen: az előadás utolsó perceiben, a vágóhíd színpadképe és az „emberség” temetése után, az áldás elhangzása idején az aréna egyik oldalának felső lépcsőin egy párt alkotva feltűnik Martos Hanga és Mészáros Martin, egy kisgyermekkel maguk

között. Az emberiség *agonális futásának* kitágított pillanata után megszületik az utolsó ítélet: halál az emberiségre. A gyermek megjelenése azonban magával hozhatja az emberiség sorsának a megfordíthatóságát, hiszen talán ő lesz az, aki káromkodásból katedrális fog építeni, amennyiben képes lesz megőrizni a lélek szabadságát.

## A felhasznált irodalom

---

- Artaud, Antonin. 1999. „Rendezés és metafizika”. In *A színház és az istenek: Válogatott írások*, fordította Betlen János. Budapest: Orpheusz.
- Asman, Carrie L. 1992. „Theater and Agon / Agon and theater: Walter Benjamin and Florens Christian Rang”. *MLN* 1992 April, Vol. 107, No. 3: 606–624. German Issue, The Johns Hopkins University Press.  
<https://doi.org/10.2307/2904948>
- Benjamin, Walter. 1980. *Angelus Novus*, fordította Bence György, Kőszeg Ferenc, Pór Péter, Rajnai László és Tandori Dezső. Budapest: Magyar Helikon.
- Hamvas Béla. 1993. „Az agón”. In *A babérligetkönyv / Hexakümlion*. Szombathely: Életünk Szerkesztősége – Magyar Írók Szövetsége.
- Hegyi Dániel Tibor. 2023. „A Nibelung-lakópark mint összművészeti alkotás”. In *„A szellős térben és a szűk időben”: Tanulmányok Térey Jánosról*, szerkesztette Balajthy Ágnes, Melhardt Gergő és Radnai Dániel Szabolcs. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Posztdramatikus színház*, fordította Kricsfalusi Beatrix, Budapest: Balassi.
- Madách Imre. 2023. *Az ember tragédiája*. Budapest: Magvető.
- Nietzsche, Friedrich. 1926. *Vidám tudomány*, fordította Wildner Ödön. Budapest: Világirodalom Könyvkiadó Vállalat. Online elérés: <https://mek.oszk.hu/15200/15256/15256.pdf> (utolsó letöltés: 2024. október 3.).
- Platón. É. n. *Szókratész védőbeszéde*, fordította Devecseri Gábor. Online elérés: <http://mek.niif.hu/00400/00460/00460.htm> (utolsó letöltés: 2024. március 1.).
- Verebes Ernő. 2015. „Don Quijote”. In *A titkok kapuja*, szerkesztette Prontvai Vera. Budapest: Mária Rádió. Online elérés: [https://www.mariaradio.hu/musor/554/A\\_titkok\\_kapuja](https://www.mariaradio.hu/musor/554/A_titkok_kapuja) (utolsó letöltés: 2023. március 28.).
- Visky András. 2020. *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*. Budapest: KRE–L'Harmattan.