

Schuller Gabriella

Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései

Szerző

Schuller Gabriella a Pannon Egyetem Színháztudományi Tanszékének oktatója. Fő kutatási területei a színházi reprezentáció feminista és pszichoanalitikus értelmezése, a Kádár-korszak színházi műfajai és a magyar neoavantgárd. *Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a posztfeminista színházban és performanszokban* című kötete 2006-ban jelent meg.

Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései

Bódy Gábor: *Hamlet*, 1981 Győri Kisfaludy színház

Bódy Gábor nevéhez mindössze egyetlen színházi rendezés kötődik: 1981-ben a Győri Nemzeti Színházban a *Hamlet*et vitte színre. Az előadás rendkívül negatív kritikákat kapott; a díszlet, a jelmezek és a színészi játék vitriolos szóvirágok célpontja lett. Kortárs magyar színházi horizontból visszatekintve az ellenvetések egy része a drámaszöveg és előadás olyan koncepciójára hagyatkozik, mely a korabeli magyar kultúra izoláltságának következménye. Az alábbiakban a kor magyar színházi élete és az általa diktált befogadói normák rekonstruálásával próbálok rámutatni azokra az elemekre, amelyek Bódy előadásában egyidejű egyidejűtlenségként a magyar színházi nyelv megújításaként csak később nyerték el az értelmezésükhöz szükséges kontextust.

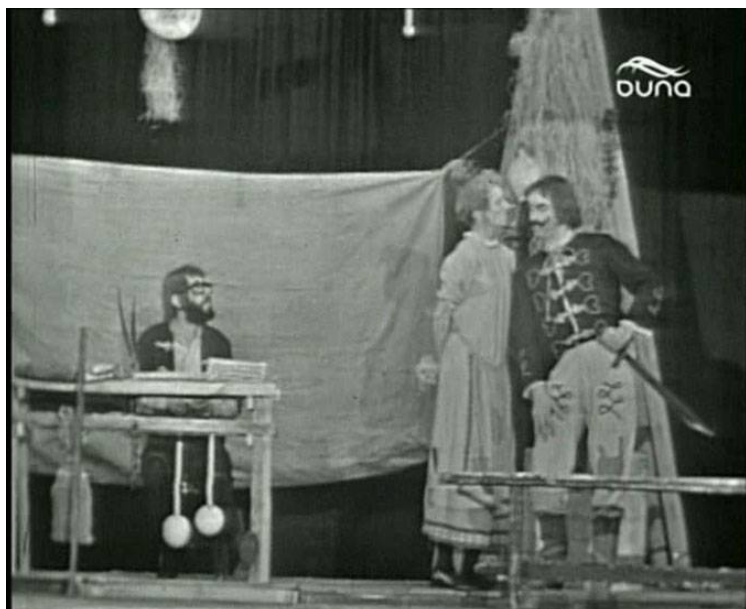
A kor magyar színházi élete (1)

A nyolcvanas évek elején a magyar színházi élet sokrétűen tagolt, heterogén közegként létezett. Az egyik réteget az államilag támogatott és ellenőrzött hivatalos színházi struktúra jelentette. Az ide tartozó színházakban-előadásokban a „három T” rendszerét nem különösebben provokáló drámaválasztásokra épülő, szövegcentrikus színjátszás folyt. A magyar színházi élet a vasfüggöny miatt meglehetősen elzárt volt, s így nem tudott lépést tartani a kortárs európai színházi élet fejleményeivel; ám ezzel együtt az állapot bizonyos perspektívából tekintve még örömtelinek volt mondható: a konszolidáció részeként nem kellett annyira ideológiailag elkötelezett darabokat játszani, mint az ötvenes években.



A Squat Theatre Párizsban, 1976

Az államilag támogatott és felügyelt színházak ellenpontját a földalatti színházak jelentették. Egy részük nem a színház, hanem a képzőművészet felől érkezik, a színháziság a performansz és happening műfaj révén jelenik meg műveikben. Jellemző módon a színház felől érkező alkotók inkább társulatban, előadandó drámákban és zárt reprezentációban gondolkoztak, míg a képzőművészeti háttérrel bíró alkotók egy személyben vagy ad-hoc segítőkkel hajtották végre performanszaikat. Az ide sorolható társulatok és alkotók egyetlen közös eleme a hatalommal való szembehehelyezkedés volt, a politikáról illetve politika és színház viszonyáról meglehetősen eltérően gondolkodtak. A Dohány utcai lakásszínház például szándékolatlan apolitikus volt, míg a Szegedi Egyetemi Színpad működése és előadásai a baloldali ideológiában gyökereztek. Nem csupán a világnézet, de a színházi nyelv tekintetében is vegyes csoportról van szó. Hogy csak a legfontosabbakat említsük: Szentjóbgy Tamás, az első magyar happening egyik aktora számos fluxuskoncertet adott; a kortárs nyugati kultúrával való illetén szinkronicitás a III/III-as ügyosztály figyelmét is felkeltette. (2) A Dohány utcai lakásszínház a színház és mindennapi élet határvonalára kérdezett rá, miközben életformájuk alternatív közösségi modellt képviselt. Najmányi László társulataival a hangjáték és film műfajai felől közelítette meg a színházi reprezentációt, később a test és személyiség állóképességének határait kutató egyszemélyes lakásszínházi performanszokat készített. Hajas Tibor a test materialitását és a személyiség felcserélhetőségét tematizáló akciókat hajtott végre. Az Universitas Ruszt József vezetésével mint mértékadó szellemi közeg működött: másutt nem játszott darabokat mutattak be, illetve az Egyetemi Színpad a tiltás határán lévő vagy épp szilenciumra ítélt írók bemutatkozási és találkahelye volt. A Szegedi Egyetemi Színpad számos, a túrt és tiltott kategóriába tartozó drámát adott elő, ezenkívül lehetőségeikhez mérten kísérletet tettek a Grotowski-féle szegény színház eszméjének megvalósítására. Az Universitasból (Halász Péterrel egy időben) kivált Fodor Tamás színháza, a Stúdió K. baloldali eszmeiségű, erősen politizáló művekkel állt elő, bár egyik legnagyobb sikerük (az 1977-ben bemutatott *Woyzeck*,) inkább közvetett módon vetett fel politikai kérdéseket.



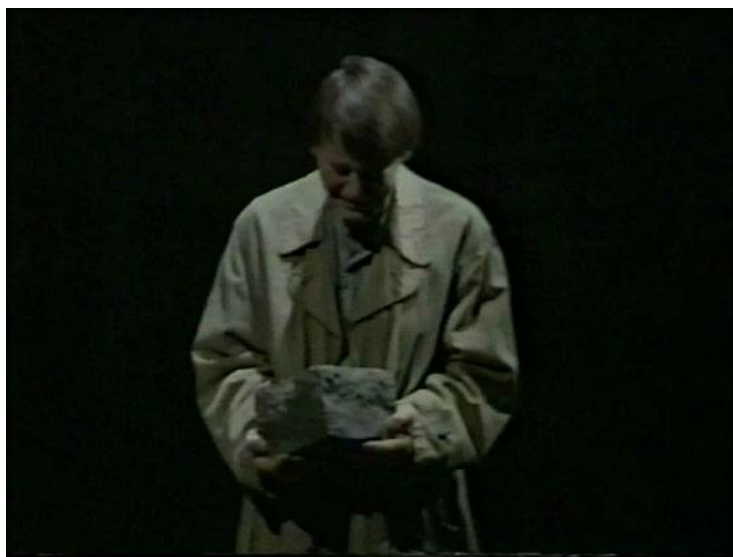
Universitas: Kornyóiné, 1965

A nyolcvanas évek elejére az underground színházi vonulat több fontos személye és csoportja távozott az országból – egy részük önszántából, másokat kiutasítottak, Hajas Tibor pedig meghalt. A földalatti kultúra sajátos pozíciójának köszönhetően azonban e színházaknak és személyeknek gazdag hatástörténete lett, a nyolcvanas évekre mindinkább legendává válnak. Az *Aktuális Levél* például 1983 és '85 között több, a hetvenes évek alternatív színházi kísérleteire vonatkozó dokumentumot is közzétett (így pl. a balatonboglári performanszok leírását, a Kassák Ház Stúdió-lakásszínház-Squat teljes kronológiáját), a *Sznob Internacional* pedig Najmányi László és Molnár Gergely (színházat is felölelő) munkásságának szentelt különszámot 1982-ben. Tehát a nyolcvanas évek elején a kultuszképződés határozott jelei mutatkoznak a földalatti kultúra kapcsán, ami folyamatos virtuális jelenlétet biztosított számukra.



Stúdió K.: Woyzeck, 1977

A nyolcvanas évek magyar színházi életének harmadik csoportját azok az előadások alkotják, melyek a hivatalos színház margóján léteztek, vagy épp részt ütöttek annak ideológiáján. Ezek olyan, az államilag támogatott struktúrában születő és létező előadások voltak, melyek igényességükkel teremtettek új színházi nyelvet. Az általuk kiindulópontként választott darabokkal általában nem volt problémája a hatalomnak, de a másféle színházi nyelv és az előadások által keltett komoly érdeklődés már önmagában véve kezdett gyanússá válni. A kaposvári színházat a budapesti értelmiség rendszeresen, csapatostul látogatta; mindinkább kitüntetetté vált ott dolgozni, ahol korábban büntetés volt. Olykor a hatalom nem volt elég éber ahhoz, hogy megakadályozza a számára kellemetlen előadások létrejöttét. Ennek legszebb példája alighanem Ács János *Marat/Sade*-rendezése volt, melyet éppen Bódy *Hamlet*-rendezésének évében, a kaposvári Csiky Gergely színházban mutattak be. Ács rendezése a Peter Weiss-darab többszintes kronológiai tagoltságát egy plusz csavarral toldotta meg: a francia forradalom történetét előadó charentoni elmegyógyintézet lakóit egykori 56-os forradalmárok alakítják; az előadás zárójelenetében Máté Gábor kezében egy utcakővel zokog, miközben a háta mögött a Corvin-köz látszik. Mire Aczél betilthatta volna a darabot, már megnyertek vele egy külföldi fesztivált, így a hatalom kénytelen volt tudomásul venni az előadás létét.



Ács János: Marat/Sade, 1981 (Kaposvári Csiky Gergely Színház)

A magyar színházi élet izoláltságát jól példázzák azok az esetek, amikor egy-egy külföldi fesztiválra eljutva a hazánkban nagy sikereket elért előadások közönybe fulladtak (ez megtörtént a kaposváriakkal és Paál Istvánékkal is (3)).

Bódy véleménye a kor színházi életéről

Bódy a *Psychében* a magyar neoavantgárd művészet nagyjait vonultatja fel staffázsfigurákként; a *Kutya éji dala* című filmben pedig a második nyilvánosság terében működő szubkultúrákat emel be, továbbá az underground kultúra közismert alakjait (Grandpierre Attila, Méhes Marietta, illetve ő maga) szerepelteti. A *Hamletben* ehhez képest már-már konzervatívnak mondható a szereposztás. Cserhalmi György a színházi élet fenegyereke volt, de azért elismert színész, illetve elsősorban színészként ismert személy, amit talán az is bizonyít, hogy ez már a második *Hamlet*-alakítása volt. Fortinbras szerepében Kozma Györgyöt, a dramaturgot szerepeltette Bódy, ám rajtuk (mármint Cserhalmin és Kozmán) kívül az összes többi szereplő a hivatalos állami struktúrában színészként alkotó, sőt a hatalom által elismert színész volt (a műsorfüzetben négy szereplő neve mellett is Jászai-díj szerepel). Miért nem szerepeltek a második nyilvánosság terében alkotó személyek a *Hamletben*? Ennek hátterében a praktikus ok mellett/helyett (hogy ti. 1981-re légtüres tér alakult ki a magyar színházi életben) valószínűleg elsősorban Bódynak az underground színházi kultúrára vonatkozó nézetei álltak, amit a „*Holt színház*” – *kulturális vákuum* (1973) című, hírhedtté vált (4)szövegből tudunk rekonstruálni.

Bódy álláspontja szerint a színházi élet kétosztatú: a hivatalos színház és az underground színház. (A performanszokat nem sorolta ide, legalábbis a szövegben egyetlen ilyen alkotót sem említ.) A hivatalos, államilag támogatott színművészet mélységes válságban van, olyannyira, hogy a brooki holt színház kategóriával ragadható meg. Csupán ez az, ami az így teremtműködő vákuummal a

földalatti színházak létének és nézői támogatottságának egyáltalán lehetőséget ad. Az underground színházak létét Bódy szakmailag és ideológiailag sem tartotta elfogadhatónak vagy követendőnek. A megoldást egy szabadabb, tágabb, nyitottabb államilag is elismert és támogatott struktúrában látta. Különösen kemény szavakkal illette a Dohány utcai lakásszínházat; türelmetlen leírásából nyilvánvaló, hogy az ott tapasztaltakkal semmilyen esztétikai közösséget nem tudott vállalni. Mindezek fényében nem véletlen, hogy Bódy a hivatalos színházi struktúrában, hivatalos/hivatásos színészekkel hozta létre a *Hamlet*-előadást.

A Győri Kisfaludy Színház 1981-ben

A győri színház történetének kontextusában szemlélve a hivatalos struktúrában létrehozott *Hamlet*-előadásról mondottakat finomítanunk kell: a színház ugyanis Szikora János igazgatása idején a tiltás és tűrés határán egyensúlyozott.

Szikora joghallgatóként a Brobro csoport tagja volt, mely a hetvenes évek elején irodalmi performanszokkal lépett fel többek között a boglári kápolnában. 1977-ben végzett a Színművészeti Főiskola rendező szakán, ezt követően Pécsen robbant be a köztudatba, miután színre állította Déry *Óriáscsecsemőjét* (mely a realista színházi paradigmában tiltott csemege volt). Győrbe 1980-ban kerül, a prózai tagozat vezetőjeként. Igazgatása során a győri Nemzeti Színház a hivatalos struktúrában létező, de annak működésén részt vevő színházak egyike lett. Szikora egyfelől darabválasztásaival ment szembe az aczéli kultúrpolitikával: a *Takarítás* színrevitelével foglalkozott, ám Nádas műveit ekkor éppen nem lehetett játszani, ezért a készülő előadást előbb betiltják, majd végül mégis engedélyezik. Genet *Paravánokját* a bemutató előtt tiltották be. Emellett Szikora az akkori magyar neoavantgárd és a demokratikus ellenzék tagjait hívta munkatársként a színházba. A *Paravánok* és a *Takarítás* díszletét például ifjabb Rajk László tervezte, aki ebben az időben hozta létre budapesti lakásán a szamizdatbutikot. A színház e korszakával foglalkozó szövegek szerint Bódy *Hamlet*-rendezése volt az utolsó csepp a pohárban: Kádár személyesen utasította Aczél Györgyöt, hogy tegyen rendet Győrben. Hogy valóban a belügyi szervekkel kapcsolatban álló Bódy rendezése vágta-e ki a biztosítékot, csak az erre vonatkozó akták áttekintésével lehetne megválaszolni. Mindenesre Szikorának 1982 márciusában távoznia kellett Győrből.

Bódy Gábor *Hamletje*

Bódy egy álom nyomán kereste meg a *Hamlet*-rendezés ötletével Szikorát. A darabból nem csupán előadást, de az előadáson alapuló tévéjáték-verziót is készített. Bódynak határozott értelmezése volt az alapproblematikát illetően; ez az előadáson túl az előadást beharangozó interjúkból, a műsorfüzetből, valamint a halála után nyilvánosságra került beszélgetésből (5) hámozható ki. Eszerint a *Hamlet* szerkezete és tematikája bosszúdráma alapú, csak hogy a bosszú feladatát ezúttal

egy értelmiségi kapja, aki az azonnali bosszú helyett előbb érveket gyűjt a cselekvéshez. Így a darab paradigmatisa a korszak szempontjából, a racionalista elemzés beköszöntéről szól. A tévéjáték ennek megfelelően két, alcímmel ellátott részre tagolódik: „A filozófus” és „A fegyveres”. (6) A bosszúdráma mellett a shakespeare-i királydrámák a másik szövegtípus, amelyhez mérten megmutatkozik a *Hamlet* mint dramatikus szöveg különbsége a korabeli színházi horizonton. Hamlet drámai vétsége, hogy minden cselekvését eltúlozza. Ennek egyik következménye, hogy tönkreteszi Ophelia családját. A másik, hogy elfogadja a király által közvetített kihívást a párbajra Laertessel szemben. (Bódy hasonlata szerint ez olyan, mintha valaki a Téli Palota előtt még felpofozza a házmestert.) Ha Hamletnek nem lenne drámai vétsége, a darab csak egy pusztá hatalomátvételtől szólna, azaz királydráma lenne. Bódy számára a „Lenni vagy nem lenni” monológ is kulcsfontosságú volt, a hozzá kapcsolódó gondolatai öngyilkosságát követően kerültek fókuszba, Cserhalmi György és Csaplár Vilmos visszaemlékezései nyomán. (7) Eszerint Hamlet elvégzetlen feladata: lenni. Egy negatív hős, aki lehetne királygyilkos a tömegek élén, félrevonulhatna Opheliával, visszamehetne Wittenbergába. „A levésnek vannak módozatai a *Hamlet*en belül is elrejtve. Ezt a gyilkosan öngyilkos nemlétet választja.” (8)



Bódy Gábor: Hamlet, 1981 (Győri Kisfaludy Színház)

Az előadás bemutatója 1981. október 2-án volt. Öt hónap után a díszlet tüzesetben történt megsemmisülése miatt a darabot levették a repertoárról. A díszlet újraépítésének gondolata felsemerült, valószínűleg a kedvezőtlen fogadtatásnak is köszönhetően. A rendezés legkritikusabb eleme a látvány túltengése és a térkialakítás volt. A díszletet Bódy ekkor már állandó munkatársa és barátja, Bachmann Gábor tervezte. Az előadás tere két részből állt: a forgószínpadra épített, egyagy keresztmetszetét rézsútosan megdöntve formázó építményből és az előszínpadból. Az előszínpadon játszódó jelenetekben az üres dobogón a fény segítségével alakították, szeletelték a teret. A forgószínpadon lévő agy járatait időnként felvillanó lámpák, csövek és a csövekben áramló színes folyadék egészítette ki. A fényviszonyoknak és a forgatásnak köszönhetően ez a díszlet nagyon sokféle arcát volt képes mutatni: hol kopár, kapaszkodót nem nyújtó szikla, máskor titkos átjárókkal tagolt, zezzugos tér, olykor visszataszító, kocsonyás organizmus.



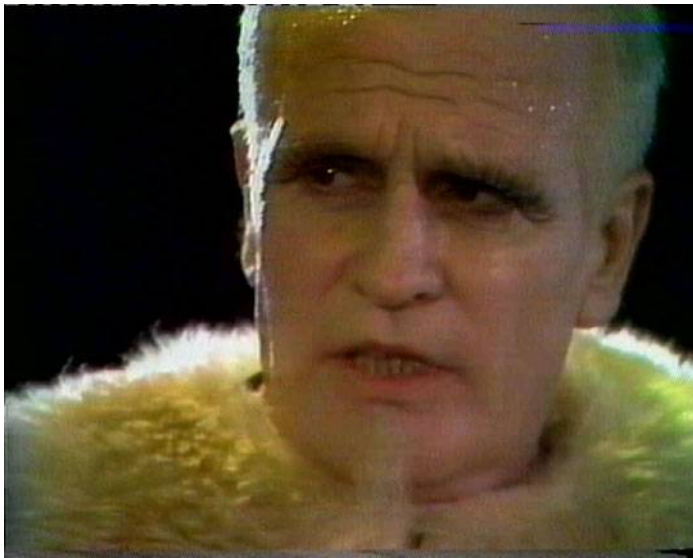
Bódy Gábor: íem>Hamlet, 1981 (Győri Kisfaludy Színház)

A léptékváltás miatt elveszítette közvetlen jelentését, nem is mindenki agyat látott benne, hanem fület és medencecsontot. Az egyenetlenségek, szűkítések miatt a színészek nehezen mozogtak a térben, ráadásul a dobozszínházi elrendezés miatt a befogadók olykor keveset láttak és hallottak az itt játszódó jelenetekből. (A tévénézők – mint azt többen megjegyzik – jobban jártak, hiszen a kamera követte a szereplőket a járatokba.) A díszlet kapcsán nem egyszerűen az volt szokatlan, hogy nem jelenítette meg mimetikusan vagy jelzésszerűen a történés fiktív helyszínét, hanem inkább az, hogy nem egy érzékileg megjelenített és befogadható metaforát artikulált, hanem egy konceptuális jellegűt. A díszlet materiális adottságait a rendezés a fény színező hatásával egészítette ki, egyes jelenetek erős narancssárgában illetve kékben úsztak – ez a szokatlan látványelem több kritikus számára szintén élcelődésre adott alkalmat (diszkóhangulatot róva fel az előadásnak). Csak kevesen vették észre, hogy a díszlet adottságai egyben leképezik a történet és helyzet értelmezését: a szereplők nem egyszerűen bejönnek és kimennek, hanem felbukkannak és eltűnnek a kiismerhetetlen térben; a tér ismeretelméleti problémaként jelenik meg. (9)



Bódy Gábor: Hamlet, 1981 (Győri Kisfaludy Színház)

A jelmez szintén normasértő volt, elsősorban erős művisége miatt. Tabea Blumenschein eklektikus, időtlen ruhákba öltöztette a figurákat, ahol a társadalmi rang, illetve egy-egy attribútum (pl. Ophélia koszorúja, majd őrülete) hangsúlyosan jelölve volt. A szereplők ruhái állatvilág-asszociációkat sejtettek: így többek között Polonius kecskére, Claudius pocokra, Horatio gyíkra hasonlított.



Polonius

Ebben a közegben Hamlet kirítt egyszerűségével – *ebben a közegben*, hiszen számos szokatlan, excentrikusnak számító megoldással találkozhatunk öltözképeiben (pl. speciális anyagból készült, fluoreszkáló fülbevaló, kötött sapka). A díszlethez hasonlóan nem egyszerűen az volt a probléma, hogy a szereplők nem a dráma fiktív világa vagy a hagyomány által implikált kosztümöket viselték, inkább az, hogy lényegében példa nélküli újításról volt szó.



Claudius

A földalatti színházak előadásáiban ugyanis utcai ruhában vagy ceremoniális-rituális hatást keltő egyszerű jelmezekben játszottak a résztvevők. (Bódy egy az előadás próbái során készült interjújában beszél is róla, hogy különleges anyagokat, pl. fénykibocsátó textíliát használnak a ruhák elkészítésekor.)

A színészek játékában a kőszínházi tradíció és a megújulás igénye kereszteződnek. Cserhalmi színészként már korábbi szerepeiben elszakadt a szövegmondásra épülő játékmódtól, amit ő lefűrt lábú színészetnek nevezett (egy azóta is gyakran használt színházi fogalmat alkotva). Ennek megfelelően energikus, zabolátlan Hamlet figurát jelenít meg, aki szabadon mozog a tér minden szegletében. A többi szereplő viszont sokkal kimértebb, a dikcióra és aprólékos mimikára építő játékmóddal élt, s némi távolságtartás, hűvösség érezhető a megjelenített figurákkal szemben.



Bódy Gábor: Hamlet, 1981 (Győri Kisfaludy Színház)

Az előadás ugyanis sajátos viszonyrendszerbe helyezi Hamletet: tökéletesen magányos hősként

jelenik meg. Sem Horatióval, sem Opheliával nincs bensőséges vagy közvetlen kapcsolata; életunt, depresszív, a feladat csak átmenetileg téríti el az öngyilkosság gondolatától. Már az első monológ ennek megfelelően hangzik el. Az öngyilkosság gondolata és az öngyilkosságról tágabb, kozmikus és teológiai perspektívában történő töprengés hasonló súllyal jelenik meg a „Lenni vagy nem lenni” kezdetű szövegrészben és a Yorick koponyájának elmondottakban, meghatározó szálként húzódik végig az előadáson. Hamlet figurájának ez az értelmezése nem volt teljesen ismeretlen a magyar színpadon (Gábor Miklós alakítása volt legmeghatározóbb képviselője), Cserhalmi Hamletjét fizikalitása, kirobbanó brutalitása különbözteti meg tőlük. A dráma olyan értelmezési lehetőséget is nyújt, mely szerint Horatio, Laertes, Ophelia és Fortinbras mind Hamlet sorstársai; fiatalok, akik belesodródtak az idősebb generáció politikai játszmáiba. Hamletnek kifejezetten analóg a helyzete Fortinbrasszal (aki elveszített apját) és Laertessel (egyrészt ő is elveszíti apját, másrészt elveszíti Opheliát, akihez hozzá hasonlóan Hamlet is kötődött). Az előadás azonban nem él a párhuzamos sorsok ezen lehetőségével, noha Jan Kott értekezésére (10) Bódy több helyütt hivatkozik.



Hamlet atyjának szelleme

Hamlet elszigetelődése részben a viszonyrendszer másik meghatározó elemének következménye: a figurák többsége radikálisan lefokozott és sarkított jellemvonásokkal bír. Polonius a győri előadásban hallgatózó, zsémbelő vénember, ennek következtében Ophélia és Laertes konformista, a szülői és királyi hatalomnak engedelmeskedő fiatalokként jelennek meg, akiknek helyzete semmiképpen sem rokonítható Hamletével. Claudius velejéig romlott gazember az első perctől fogva. Gertrudis az egyetlen, akivel Hamletnek egy bensőséges jelenete van, de még őt is kétes fénybe vonja, hogy egy ilyen Claudius mellett van. A Szellem Bódy első koncepciója szerint tréfa lett volna, amit a barátok Hamlet tette sarkallására eszeltek ki – az előadás végül elvetette ezt a megoldást, talán azért is, mert ez a politikai értelmezést erősítette volna (lásd később). A győri színpadon a Szellem nem jelent meg, csak a hangja (Cserhalmi torzított hangján szólt) amit néhány teátrális effekt kísért. Ez egyfajta ödipuszi azonosulási paradigmaként értelmezi a helyzetet (megerősítve a kamasz Hamlet koncepcióját; ám az anyára irányuló szerelem és az anyát

birtokló rivális meggyilkolása helyett az apával való azonosulást emelve ki a komplexusból). A tévéjátékban ezzel szemben egy páncélos alak látszik, gőzfelhőben; mindig csak távolról, ellenfényben, így Hamletnek semmilyen emberi vagy interszubjektív viszonya nem alakul ki vele. Fortinbras pedig mint az új elnyomó hatalom már-már diktatórikus letéteményese jelenik meg a záróképben.

Az előadás nem domborítja ki a politikai szálát, elsősorban Hamlet személyiségére koncentrál. Bódy a műsorfűzetben meg is jelöli ennek okát: „a Hamlet »Börtön«-fogalmának politikai aktualizálását alacsonyabbrendűnek tartom a pszichológiainál.” (11) Itt kell megemlítenünk Paál István politikus *Hamlet*-rendezését, melyet ugyancsak 1981-ben mutattak be Szolnokon. Dánia itt mint folyamatos politikai machinációk színtere jelenik meg, melynek Polonius a legfőbb irányítója. Hamlet atyjának szellemét Claudius parancsára a színészkirály játssza el, Hamlet beugrasztására. Az előadás záró jelenetében Fortinbras Horatiót egyik emberével a darab halottjait befogadó tömegsírjába löveti, majd megtapossák fölöttük a földet. (12)

Az előadásról író/nyilatkozó kritikusok véleménye és előfeltevései

Bódy *Hamlet*-rendezése kapcsán

Az alábbiakban néhány olyan részletet emeltem ki a kritikákból, melyek alapján vázolható a dramatikus szöveg, színházi reprezentáció és klasszikusok színrevitelére vonatkozó korabeli elváráshorizont:

– a *Hamlet* irodalmi remekmű, örökérvényű mondanivalóval, melyet szolgálni kell. Súlyos mű, amely nem tűri a játszadozást:

Pirulunk, amikor leírjuk, hogy a *Hamlet* mégiscsak az emberi szellem egyik csúcsteljesítménye, akinek szerzőjénél aligha lehet tehetségesebb akár egy látványtervező, akár egy rendező. A műbe beépített komoly és súlyos világképből jóformán semmit sem érzékelhetünk, mert mindenben eluralkodik a látvány. (Bécsy 1981: 30)

– a klasszikusokban mindig van egy olyan értelem, ami aktualizálható:

Azt hiszem, a klasszikusok pont azért klasszikusok, mert meg lehet bennük találni mindenki számára azokat a gondolatokat, amelyek éppen itt és most, az előadás pillanatában aktuálisak. (Mészáros-Koltai 1981)

– akkor lehetséges a klasszikusok átszabása, ha az eredeti drámaszöveget mindenki ismeri, tudja, hogy mihez képest történik az elfajzás:

Lehet, hogy ehhez egy olyan mély, klasszikus hagyománynak kell lennie, színjátszó hagyománynak, ami eleve biztosítéka annak, hogy a drámát ismerik, a dráma nagyon

sokszor a színpadon van, tehát tulajdonképpen nem lehet kiforgatni. (Mészáros-Koltai 1981)

– a remekművek mintegy önmagukat mondják el, a látványos színrevitel csupán sallang:

Ezeztől természetesen egy igen nagy hatású, szuggesztív előadás is születethetett volna, hiszen (igaz: lényeges) külsőségekről van szó. Csakhogy *Shakespeare* remekművének körülbelül éppen ezekre nincs szüksége. Ezek olyan tehertételek a művön, hogy szinte teljesen elfedik azokat a kérdéseket, melyekre egyrészt a műsorfüzet, másrészt a mű valójában utal. (Bulla 1981)

– a színház elsősorban egy rendezői gondolat illusztrációja, a néző feladata ennek megeléje:

(...) szerintem ennek az előadásnak a legmarkánsabb élménye a tervezés, és ami a legjobban hiányzik belőle, az az a fajta rendezői gondolat, aminek a kibontásával felelhetnénk arra, hogy miről is szól ez az előadás. (Szántó 1981)

– a színházi reprezentáció egy belső értelem külső burka, egy koncepció érzéki megjelenítése:

Az előadás érdemtelenül az 'avantgarde' látszatába keveredett, holott az extrém külső mögött tartalmilag üres volt. Suta színpadi terével, tekergő műanyag csöveivel, a zezugok között elvesztem bókászó színészeivel egyszerre csalta meg azokat, akik értelmezést gyanítottak benne, és azokat, akik klasszikusgyalázást emlegettek. (Koltai 1982)

Konklúzió

A győri *Hamlet*-előadás kritikáiból vett idézetek a dramatikus szöveg, klasszikus művek, színházi reprezentáció és ezek egymáshoz való viszonyának olyan elgondolásaira épülnek, melyek mára túlhaladottá váltak. Nem az eltelt időnek, sokkal inkább a színházi nyelv változásának köszönhetően: Magyarországon a kilencvenes évek során egy sor olyan előadást mutattak be, melyek a fenti koncepciókat kikezdték. Hogy a kritikai nyelv és elmélet mennyire dependense az előadásoknak, azt jól bizonyítja az ezeket az előadásokat tendenciaként értékelő tanulmány kapcsán 1998-ban lezajlott kritikai vita. (13) Kékesi Kun Árpád először írja le átfogóan és kontextualizálja az új teatralitás néven összefoglalt jelenséget; egyben tipológiai osztályozásra tesz kísérletet. (14) Bódy előadása ezek közül leginkább az ún. *imagista teatralitással* rokonítható, melyre „a hatásos képek komponálását szem előtt tartó szerkesztésmód, azaz a vizualitásnak szánt szokatlanul jelentős szerep jellemző. (...) A képek összetételében továbbá erős műviség, vagyis a mesterkéeltség és giccsesség nyílt vállalása érzékelhető.” (15) Az irányzaton túl egy rendezői pálya konkrét szakaszára is utalhatunk: Zsótér Sándor kilencvenes években (16) bemutatott rendezéseinek nyelve sok tekintetben rokonítható Bódyéval. Zsótér előadásaiban többnyire alapvető meghatározó erővel bír a díszlet és a tér kialakítása, állandó munkatársa, Ambrus Mari

lélegzetelállító, káprázatos alkotásai. Ugyancsak közös elem a harsány színvilág, a giccses, művi jelmezek; továbbá a dráma kanonikus helyzetéhez és rögzült, múzeumi előadásmódjához képest invenciózus megoldások. Ugyanakkor egy fontos különbség mutatkozik a két rendező között, a klasszikus drámaszöveghez való viszonyulásban: Zsótér számos, a klasszikus szöveget átszabó, a szövegkönyvbe radikálisan beleíró előadást készített (pl. *Faust.doc*, *Hölgy kaméliák nélkül*, *Zalaszentivánéji álom*), ezzel szemben Bódy a győri előadásban még az úrafordításnak is csak a gondolatáig jutott el.

Bódy Gábor *Hamlet*-je tehát egyidejű egyidejűtlenségként van jelen a magyar színháztörténetben; későbbi előadások teremtik meg azt a kontextust, mely egy visszapillantó tekintet számára kedvezőbb értelmezési lehetőséget nyújt. A helyzet paradoxona, hogy mindez elsősorban a magyar kultúra elzártágából eredő megkésetttség következménye; a nyugat-európai színházi kultúrában a hetvenes évekre tehető a modern-posztmodern paradigmaváltás, s ennek részeként számos, a klasszikus szövegek színházi adaptációjának újragondolását implikáló előadás született. Zsótér Sándor pályája azt bizonyítja, hogy a másféle színházi nyelvet, másféle nézői attitűdöt provokáló színháznak ki kell nevelnie saját színészeit és nézőit, ami nem egyetlen előadás nyomán történhet meg, hanem előadások szisztematikus sorozatával. Bódynak ez nem adatott meg.

A néző helyzete Jeles András színházi rendezéseiben

Jelen szöveg előzménye egy olyan tanulmány, melyben Jeles András színházi rendezéseivel foglalkozom. (17) Akkoriban a jelesi formakánon leginkább meghatározó elemének a színészi játékkal folytatott kísérleteket tartottam; a szöveg (mivel ezek vezették be a formakánon egyes meghatározó elemeit) a *Drámai Események*, *A mosoly birodalma*, *Valahol Oroszországban*, *Kleist meghal*, *Színház a színházban: Play Molnár* című előadásokon követi végig a szokásos színészi kifejező eszközök minimalizálásának folyamatát. A szöveg megírását követően mutatta be a Hólyagcirkusz társulat a *Kedves ismerősök* című előadást (r.: Jeles András, Trafó, 2007. március 14.), mely – mint az részben várható volt – nem folytatja a korábbi esszében felvázolt irányt, és a Jeles-oeuvre-ön belül is más előképekre, elsősorban a *Szerbusz Tolsztoj!*-ra irányítja a figyelmet, az életmű egy másik perspektívában való elemzésére biztatva. Az alábbiakban előbb a színészi játékkal foglalkozó tanulmány fő téziseit összegzem, majd a *Kedves ismerősök* kapcsán a néző helyzetének újradefiniálására fókuszálok.

A színész

Jeles András színházi rendezéseiben egyes motívumok előadásról előadásra vándorolnak, határozott formakánonra kirajzolva. Leginkább meghatározó elem a színésszel folytatott kísérletek, a színészi játéktechnika és eszköztár radikális átalakítása, a függőleges montázs színházi alkalmazása. Az előadásokon végigtekintve négy pontban foglalhatjuk össze a Jeles-féle

formakánon elemeit:

– a színészi test és dramatikus személy egységének megbontása: egyetlen dramatikus személyhez több test és hang járul (pl. a Fogolyhoz *A mosoly birodalma*ban, a Színésznőhöz a *Play Molnár*ban stb.);



Monteverdi *Birkózókör: A mosoly birodalma*, 1986

– a test és a hang egységének megbontása: a kakofón kórus módjára előadott részletek nem olvadnak össze egyetlen hanggá, de nem tudjuk pontosan megállapítani, melyik testhez tartozik egy adott hang (leginkább a *Valahol Oroszországban* maszkosai esetében, de a *Kleist meghal* néhány részénél is);



Jeles-Melis: *Kleist meghal*, 1994 (Merlin Színház)

- kép és szöveg montázsszerű egymás mellé illesztése (legradikálisabban talán a *Play Molnárban*, ahol is a legerősebb látványelem, az árnyképek sora némaságra van ítélve);
- kísérlet a teatralitás következő elemeivel: hang és dramatikus szöveg viszonya; a színészi kifejezés eszközei és határai; a nézői figyelem.



Monteverdi Birkózókör: Drámai események, 1985

Jeles színházában a színészek új játéktechnikára kényszerülnek. Ennek egyik visszatérő eleme színész és szerep viszonyának feszültté tétele: a kettő súrlódik egymáson, így a színész testének medialitása tematizálódik. A perszonázsok jellemzőivé olyan tulajdonságok válnak, amelyeket az előadásszöveg teremt számukra, hiszen sem pszichológiailag, sem textuálisan nem motivált az adott módon való megjelenítés.



Jeles-Melis: Kleist meghal, 1994 (Merlin Színház)

A színházi előadások időben való egymásra következésének sorrendjét figyelembe véve felírható egy bábu – felhúzható baba – árnykép sor,(18) mintha Jeles egyre radikálisabb eszközökkel készítené színészeit új technikák felderítésére. Ebben a folyamatban a test bizonyos értelemben elanyagtalanodik, hiszen az árnykép esetében a hús-vér emberi test helyett kétdimenziós sziluettet látunk. Ám a másik oldalon, a megváltozott képességű szereplők színre léptetésével éppen ez az előadás megy el legmesszebb a sebek (19) felmutatásában.

Az előadásokban a referenciális helyett a performatív funkció kerül előtérbe. A történettel vagy perszonázzsal való nézői azonosulás szokott menetei így ellehetetlenülnek, a befogadó másféle figyelemmel fordul az előadás felé: nagyobb szerepet kap a jelrendszerek anyagisége, a kivitelezés módja. A kép és szöveg diszkontinuitása, valamint a sajátos játéktechnikák alkalmazásával teremtett, a domináns kultúrában szokatlannak mondható ritmus megsokszorozza az előadások üres helyeit, melyek kitöltésekor a néző saját emlékeire és asszociációira támaszkodik. A befogadás így cselekvésként, tevékenységként határozódik meg, ami egy tágabb, kultúrtörténeti perspektívában a performatív kultúraértelmezés felé való átmenet jeleként értelmezhető. (20)



Színház a színházban: Play Molnár, 2002 (Városi Színház). Szilágyi Lenke felvétele Jeles András Teremtés, lidércnyomás című könyvének borítójáról

Ahogy Jeles megfogalmazta első színházi kiáltványában:

Ha egy konvenció elfogadtatta azt az állapotot, hogy a színészek azt játsszák, hogy azonosulnak a szereppel – akkor létezhet egy másik konvenció, amely nem ismeri az imitálást, az azonosulást egészen másként fogja föl és ezzel a közönséget is merőben más szituációba helyezi. (21)

Jeles András színházának legfőbb elméleti hozadéka az emberi hang funkciójának újradefiniálása, mely a nyugati színház humanista határaitra kérdezi rá. Az emberi hang a polgári illúziószínházban

vokális maszkként (vokális perszónaként) működik: az ösztönök pulzusával átítatott test és hang egyetlen, statikus „én” látszatává redukálódik, aminek részben a szövegmondás a támasztéka. A hang magnetofonokkal, erősítőkkal, hangszórókkal történő manipulálása új fejezetet nyit a hang teátrális potenciáljának kibontásában és a hangtestek (a hangok által keltett mentális testképek) teremtésében. Talán nem véletlen, hogy ezzel egyidőben jelenik meg a hang testi alapokhoz való visszatérítésére, a szó vokális minőségének kidomborítására irányuló igény. (22) Mindkettő lényege a hang önálló anyagsággal bíró médiumként való felmutatása, továbbá a szubjektum alapjaira mért csapás azzal, hogy létesülésének akusztikus alapjaihoz vezetnek vissza.(23) A hang és lélegzet így végre megszabadul a metafizikus asszociációktól:

Igaz, hogy a saját beszédünk hallgatása, a s'entendre parler, megalapozza a beszélő szubjektum áttetsző jelenvalóságának illúzióját, azonban nem a hang-e az, ami aláaknázza, méghozzá a legradikálisabb módon a szubjektum jelenlétét és transzparenciáját? Hallom magamat beszélni, de akit hallok, az soha nem teljesen azonos önmagammal, hanem egy parazita, egy idegen test a saját szívemben. (...) Mint ilyen, a hang se nem élő, se nem halott: alapvető fenomenológiai státusa inkább az élőhalotté, egy kísértetszerű jelenségé, amely valahogy túléli saját halálát, azaz a jelentés elhalványulását. (24)

A néző

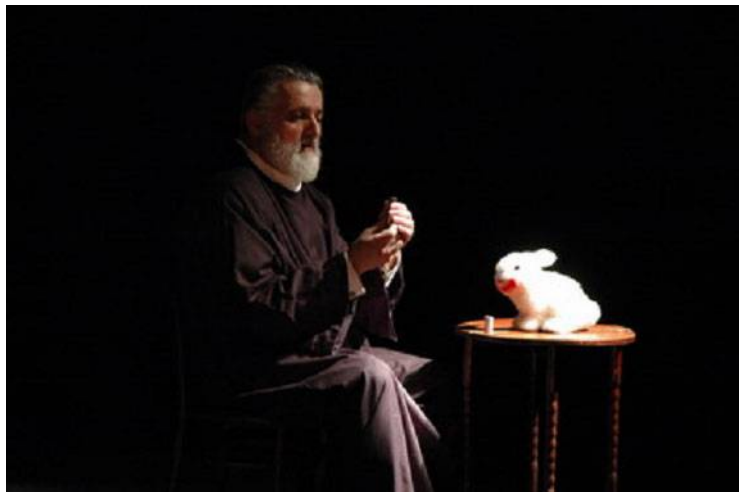
Jeles András a *Kedves ismerősökben* a színészi játékkal, a színészi kifejezőeszközökkel folytatott kísérleteket nem radikalizálja tovább, sőt sok tekintetben enyhébb eszközöket használ. Az előadás inkább a néző pozícióját írja felül, s ezzel az életmű egy másik, a nézői identifikáció szempontjából történő újragondolására késztet.



Hólyagcirkusz: Kedves ismerősök, 2007

Az előadás több, montázszerűen illesztett rétegből áll: a koherenciát Krafft-Ebing *Psychopathia Sexualis* (1886) című művéből kiválasztott szexuális aberrációk elnarrálása, illetve megjelenítése építi. Az esettanulmányok között időről időre megjelenik egy csontváz-marionett, aki hol vad táncba fog (fölköttebb groteszk és komikus hatást keltve), máskor hatásosan megkomponált jelenetek szereplője (a leginkább megindító képben Tóth Evelin csecsemőként dajkálja és

megszoptatja őt). Mindezekon kívül elhangzik még Jeles *Az idióta zöngeményei* (25) című ciklusának néhány dalba szedett verse. Az előadás kevésbé következetes, mint a Jeles-művek általában: míg Jeles rendezéseire inkább az jellemző, hogy az előadás alapját jelentő elv szigorúan, precízen és következetesen végigvonul az előadáson, itt a narráció és a szereplők viszonya három különböző felállásban jelenik meg (egyes szám első személyű narráció; külső nézőpontból történő narráció, melynek tárgya eljátszva is megjelenik; szereplő és narrátor interakciója). Ez a sajátosság valószínűleg a kétféle színházi nyelv, egy határozott rendezői formakánon és egy öntörvényű színházi csoport találkozásának tulajdonítható.



Hólyagcirkusz: Kedves ismerősök, 2007

Az előadás jó néhány eleme ismert lehet számunkra korábbi Jeles-előadásokból. A szexuálpátológiai kalandozás színház a színházban-helyzetet jelenít meg: bár akad kivétel, a legtöbb aberráció valamilyen fiktív keretet teremt a vágy kiéléséhez (pl. a férfi, aki prostituáltakat látogat, akikkel azt játssza, hogy ő iskolás gyermek). Az előadott jelenetet kísérő, a szituációhoz képest külső nézőpontot megjelenítő narráció a *Drámai eseményektől* kezdve csaknem minden Jeles-előadásban megfigyelhető. Az Oidipusz-jelenetben két színész tartozik egy szerephez; egyikük amorfabb, a másik artikuláltabb verbális készlettel (a *Mosoly birodalmának* szerepkettőseit idézve). Nem csupán az előadás szövegkönyve, de az egyes jeleneteken belül a jelrendszerek is montázs-szerűen állnak egymás mellett: az archaizáló nyelven előadott vicces vagy megdöbbentő részletek feszültségben állnak a színészek játékával, elidegenítve azt. Végül a csontváz-marionett ténykedésében a freudi kísérteties minőségére ismerhetünk, ami szintén több helyütt szerepet kap a Jeles-oeuvre-ben. (26) Fölöttébb zavarba ejtő például az a mozdulat, ahogy a halál-muki a legutolsó képben megböki a kalapját; annyira kicsi és finom mozdulat ez egy élettelen bábtól, hogy a nézőkből szükségszerűen kibuggyan a nevetés.



Hólyagcirkusz: Kedves ismerősök, 2007

A csontváz első megjelenésekor pirinyó zseblámpával az arcunkba világít, a sorok között pásztáz. Később a villanyt feloltva az egyik szereplő (Rácz Attila) bürokratikus körülményességgel (és a következmények taglalásakor jó adag humorral) tudtunkra adja, hogy ők, a játszó az előadás idejére halottnak tekintenek minket – innentől fogva az időről időre megjelenő csontvázalattal sajátos viszonyunk lesz, hiszen bizonyos szempontból minket reprezentál az előadás terében. Ezenkívül a játszó – főként a jobb sarokban zenélők – csaknem folyamatosan néznek minket. Ellentétben azzal, amit Brecht gondolt, ezek a kizökkentések nem tesznek ideológiailag tudatosabbá minket.

A nézői helyzet kimozdítása miatt a *Kedves ismerősök* a Jeles-életművön belül leginkább a *Szerbusz, Tolsztoj!* című előadással párosítható. Utóbbi jóval drasztikusabb helyzetet teremtett: az előadás recepciója alapján egyértelmű, hogy a nézők ott elemi szűgyent, iszonyú zavart éltek át; ezzel szemben a *Kedves ismerősök* esetében a többség igyekszik leszögezni, a szexuális tartalom nem botránkoztatta meg, és nem is izgatta fel. Ha a továbbiakban a nézői helyzet kimozdításának hatásmechanizmusát akarjuk elemezni, a *Valahol Oroszországban* című előadás *Gulágdalait* is érintenünk kell, hiszen a *Szerbusz Tolsztoj!*-hoz hasonlóan ennek is meghatározó mozzanata volt a borzalmak zenébe oltott megidézése.

A *Szerbusz, Tolsztoj!* Jeles *A nap már lement* című misztériumjátékának kamara-előadásaként valósult meg 1993-ban a veszprémi Petőfi Színház és a budapesti Merlin együttműködésében. A szöveggönyv alapja Nizsinszkij naplója, melyet Jeles sajátos, belső mimikrirel bomlaszt szét. (27)A másik regisztert (mely nyomtatásban külön hasábkba is van szedve) Tadeusz Borowskinak a koncentrációs táborok mindennapjaival foglalkozó szövegeiből származó töredékek, de Sade-idézetek (*Filozófia a budoárban*), a templom lerombolásáról szóló Flavius-részlet, valamint Ézsaiás-idézetek alkotják. A megvalósuló előadás különleges szituációba helyezte a nézőket: Antal Csaba miniatűr arénaszínházat épített fel, ahol a nézők egyszemélyes fülkékben ültek; középen műfűvel borított térség és kör alakú üveglap volt. Az impulzív színészi játékon túl az előadás két további módon teszi próbára nézőit: a koncentrációs táborról szóló beszámolók és a de Sade-idézetek egyazon dallamban szólnak meg, egymás mellé illesztődnek, egymásba oltódnak. Másrészt a verbális obszcenitáson túl az egyik játszó (Czene Csaba) a színpad közepén egy babaházban, Barbie babákkal imitálja a női testekbe hatolást.



*Jeles András: Valahol Oroszországban, 1991 (Kaposvári Csiky
Gergely Színház)*

A *Valahol Oroszországban* című rendezés legfőbb sajátossága, hogy két, egymástól nagyon különböző játéktílust vonultat fel, amelyek lineárisan vannak egymás mögé fűzve. Az előadás két felvonásból áll, az első a dráma első felvonásának felel meg, a másodikban viszont a dráma második felvonásának végéhez közeledve ahelyett, hogy leereszkedne a függöny, vagy egyszerűen csak tovább folytatódna az előadás, álarcos lények érkeznek a színpadra, a színészek pedig a korábbiaktól merőben eltérő játéktechnikával mintegy felpörgetve, a helyzeteket sarkítva, egymással szemben eldurvulva, (többé-kevésbé) újrjátsszák az addig történeteket.



*Jeles András: Valahol Oroszországban, 1991 (Kaposvári Csiky
Gergely Színház)*

Az álarcosok figyelik a szereplőket, vagy csak ácsorognak; néha egy-egy szereplő mozgását imitálják. Az előadás legvégén, a szereplők távozta után birtokukba veszik a teret: összesereglenek és kórusban énekelnek. Amellett, hogy jelenlétük nagyon erős látványelemet biztosít, akusztikusan is közreműködnek, hanggal kísérve a történeteket: halandzsza dalokat adnak elő, parlando-szerű megnyilatkozásokat hallatnak, valamint Eörsi István (vendégszövegekkel tarkított, Melis László

által megzenésített) *Gulágdalait* éneklik. Némelyik parlando-résznek annyira intenzív a hatása, hogy nem lehet nyugodtan hallgatni, a befogadó önkéntelenül is dobolni kezd az ujjával vagy lábával. A tiszta énekhangon elhangzó *Gulágdalok* rendkívül erőszakos jeleneteket idéznek meg, melyek többsége a testi szenvedés és fizikai kínzás aprólékos ecsetelése. Például:

Fél órán át gumibotozták a talpát,

Utána csizmát kellett húznia.

Lábfeje dagadni kezdett, de a csizma nem tárgult.

Háromszor elájult, miközben lehúzták róla.

Lila húsból vér folyt, sűrű genny szivárgott.

Sóval hintették be s újra fel a csizmát. (...) (28)

Az énekhang fokozza a hátborzongató hatást. A hallgató (ha csak el nem menekül) feszeng, fenyegetve érzi magát, mintha személyes terébe törtek volna.

A Gulág borzalmainak gregorián dallamra való megidézése, a testnyílásokba hatolás és Auschwitz operai magasságban szárnyaló előadása gyötri a nézőt. Mint azt az előadással foglalkozó írások bizonyítják – főként a *Szerbusz, Tolsztoj!* esetében – a befogadókön feszélyezettség és elemi szégyenérzet lesz úrrá.

Ezúttal a színházi (és történelmi) sors-helyzet végsőkéig vitelével, a *valójában mik is vagyunk: azok ott* radikális megforgatásával kell szembenéznünk: pusztán néző voltunknál fogva a metafizikai rossz végrehajtóivá válunk, s ez csak kimondja, hogy valóban, valójában azok is vagyunk/lettünk. (29).

Feszélyezetten, rossz lelkiismerettel, esztétikai dilemmákkal távozik az előadástól az a néző, aki végig kibírta. Másfél órán át szimatolta a káprázatos kivitelű körszínház díszlet porondjára simított gyeptéglák trágyaszagát; tudta, még ez a nyamvadt, sárguló fű is azt üzeni: valami... – nem, *minden* bűzlik az univerzumban. (30)

Mintha csak *A per* utolsó mondatát olvasnánk: „Úgy érezte, szégyene talán még túléli őt”, s ennek kapcsán nem tekinthetünk el annak lacanista interpretációjától. Kafka e sora a szubjektum szubjektivizáció előtti paradox állapotát fogalmazza meg, a Másik kérdésére a Valós (a traumatikus mag) által adott válaszként felfogott szubjektum ugyanis mindig együtt jár egyfajta büntudattal:

(...) nincs szubjektum büntudat nélkül, a szubjektum az önnön belsejében lévő objektum miatti szégyenérzete révén létezik. Ezt jelenti Lacan tétele, mely szerint a szubjektum eredendően hasadt, megosztott: megosztottsága önmagára mint tárgyra vonatkozik, a

Dologra, amely egyszerre vonzza és taszítja őt (...). (31)

A néző számára Jeles András által kínált helyzetet Jacques Lacan *A pszichoanalízis etikája* címmel kiadott szemináriumának egy olyan szöveghelye felől szeretném megközelíteni, amely Freudot Sade-dal köti össze. Freud visszariad a Szeresd felebarátodat mint önmagadat! (Mk 12,29-31) etikai parancsától. (32) Miért? *A halálöszön és az életöszönök* (avagy a pontos fordítás szerint: *Az örömelven túl*) című munkájában az ember legvégső lényegeként a destrukciót, agressziót, kegyetlenséget detektálta, melyet összefoglalóan halálöszönnek nevez. Nem csoda, hogy a szeresd felebarátodat felszólítás különösen kegyetlennek tetszik számára, hiszen innen tekintve semmi nincsen a másokban, ami jóindulatomra rászorgalna. (33) Lacan rámutat, hogy az altruizmus és a szadizmus a másikkhoz, a felebaráthoz való viszonyulás, a vele való identifikáció két oldala. Az altruizmus alapja, hogy magamat látom a másokban. Jót akarok neki, feltéve, hogy megmarad saját képem és hasonlatosságom keretei között. De mi van, ha a koldus, akivel Szent Márton megosztotta a ruháját, valójában azt kérte tőle: ölje meg vagy közösüljön vele? Lacan szerint (részben) ez Sade forradalmi tette: irodalmi műveiben a másokban, a felebarátban éppen ezt az ördögi lényeket tárja fel, melyről nem akarunk tudomást venni magunkban (ebből a szempontból telitalálatnak tűnik a magyar nyelv felebarát szava); mint ahogyan azt Freud is tette az emberi psziché kapcsán, a halálöszön fogalmának bevezetésével. (34)

Itt ragadható meg Jeles idézett előadásainak sajátossága. A színházi reprezentáció pszichoanalitikus elemzése a színpadon ágáló színészt a lacani másikként definiálja, aki a néző-alany számára a tükörstádium logikája szerint működő azonosulás támasztéka. A *Szerbusz, Tolsztoj! és Valahol Oroszországban* című előadások a másik ördögi lényegével szembesítenek (amely persze sajátom is); a szubjektum lényegét jelentő traumatikus maggal, amelyről jobbra nem akarunk tudomást venni. Ez a helyzet meglehetősen kivételesnek mondható, legalábbis a színház esetében mindenképp; a színpadi másik ugyanis még elesettségében, kiszolgáltatottságában is őriz annyi álságos méltóságot, hogy a helyzet – a tükörstádiumhoz hasonlóan – mint félreismerés (méconnaissance), az én ortopédiája működjön. Vö. Jeles András kijelentésével:

Nagy talány tehát, hogy színészeink, ezek az esendőségüket rejtegető hiú és gőgös fogyatékosok, hogyan nem esnek kísértésbe e vak végzettől sújtott alakok ábrázolásakor, azaz utolsó leheletükig – és tovább – ragaszkodnak a látszathoz, a hazugsághoz, hogy tudniillik ők győztesek, és művészetük éppen abban áll, hogy képesek azt az illúziót keltetni, mintha egy lenne mindegyikük a vesztesek közül. (35)

Jeles azonban, mint azt a kritikák megfogalmazzák, csak egy határvonalig visz el – ennek kapcsán érdemes újra hosszabban is idézni a szövegekből:

De a megalázásig nem megy el az előadás. És ez a nagyszerű rejtély. Hiszen ebben az esetben maga is azt tenné, amit bemutat. Nem, mindez nem megalázó – Jeles életveszélyes arányérzékét tanúsítja, hogy ott húzza meg saját színházának határát, ahol más már képtelen lenne rá: a végletnél, a végnél, de ott szigorúan, pontosan. És ez a

végletes vég a szégyen és a megszegés, nem pedig a megalázó közönség-vesszőzés. Megvetése, undora, kulturális értelemben vett színház-gyűlölete porig sújt, de – számomra tökéletesen érthetetlenül – állva hagy. (36)

Részben ezt fogalmazza meg a következő recenzió is (árulkodó az általa írt kritika címe: *Hűvösen, távolról*):

Én Jeles színházába félni és reszketni járok. Ennek az előadásnak azonban a saját testem közömbössége marad a legmegrázóbb élménye.” (37)

Szükségszerű, hogy ez így történjen: a jouissance-hoz, a traumatikus maghoz való hozzáférés ugyanis csak a pszichózisban valósulhat meg; az alany kényszeres rituálékkal, tiltásokkal teszi lehetetlenné a maga számára a Dolog mezejéhez való hozzáférést. (Még Sade esetében is van egy ilyen akadály, az örök büntetés fantáziája.) Nem lehet egyenesen, szemtől-szembe nézni a jouissance-szal, mindig csak oldalról, rövidülésben, anamorfózis segítségével – mint ahogyan azt Lacan által több helyütt hivatkozott Holbein-kép, a *Követek* (1533) pontosan megjeleníti. Jeles a szubjektum létesülésének elemi határáig taszít, de csakis odáig. A szép tapasztalata ugyanis egyike a lehetséges akadályoknak, amelyek a jouissance-hoz való hozzáférést eltérítik. (38)



Holbein: *Követek*, 1533. London, National Gallery

A *Valahol Oroszországban* és a *Szerbusz Tolsztoj!* című előadásokban a borzalmakat, a testek meggyötrését dalban, csodálatos, szárnyaló emberi hangon idézik meg. Az emberi hang és fül, az akusztikus tér lesz a kegyetlenség színtere. Ez a hang szubjektumképző, ideologikus szerepére irányítja a figyelmet, etikai perspektívába állítva a kérdést: a pszichoanalitikus elemzés szerint a

hang a hatalom gyakorlásának támasztéka, az obszcén felettes énnel való azonosulás kapcsolójaként működik, mint azt a totalitárius közösségek patrióta-militáns dalai és az amerikai tengerészalakat menet-indulói bizonyítják. (39) Talán ezért, a szubjektum létesülésének akusztikus forrásáig való hatolás miatt olyan megrázó a másik és önmagunk legbensőbb mégis radikálisan idegen (ex-tim) lényegének feltárása, az azzal való szembesítés Jeles előadásaiban.



Hólyagcirkusz: Kedves ismerősök, 2007

Hogyan viszonyul az eddig elmondottakhoz a *Kedves ismerősök* című előadás? Mint utaltam rá, a befogadók többsége közömbösségét hangsúlyozza a szexuális perverziók (nem az előadás egésze!) kapcsán. Ez a kijelentés egy olyan olvasási stratégia részeként jelenik meg, amely az előadás „tárgyának”, fő témájának a *Psychopatia Sexualis* színházi feldolgozását tekinti, a csontváz-marionett belépőit pedig mint epizódokat, tagolóelemeket, ritmikus mintázatot interpretálja. Ám az életmű imént megidézett művei felől szemlélve valószínűbbnek tűnik, hogy fordítanunk kell az arányon és a perspektíván. A perverziók seregszemléje mint afféle kitérő értelmezhető, mely arra szolgál, hogy a traumatikus mag csak rövidülésben legyen látható. Ugyancsak az anamorfikus torzulást szolgálja a Halál marionetté szelídítése és viháncolása. (A szépségről mondottakhoz hasonlóan itt is kijelenthetjük, hogy ha ez nem lenne, akkor más módon térülne el a vágy, vagy talán térül is el itt és most nem érintett, további módokon.) Hasonló pályát írt le ez szöveg is, amikor a *Kedves ismerősök* kapcsán hosszasan értekezik a *Valahol Oroszországban és Szerbusz Tolsztoj!* című előadásokról. „Az ember mint olyan a ‘halállal fertőzött természet’, a halálos Dolog általi bűvölete miatt kisikló, útjáról letérő lény.” (40)

Irodalomjegyzék

- Bagossy, László: A reprezentáció komolykodásai. *Színház*, 1998. március, 23-25.
- Balassa, Péter: A megfordítás. Jeles András: Szerbusz, Tolsztoj! *Színház*, 1993. augusztus 14-20.
- Bécsy Tamás: Shakespeare: Hamlet. *Kritika*, 1981/12., 30-31.
- Bérczes László: *A végnek végéig - Paál István*, Cégér Kiadó, h.n., 1995.
- Bérczes László: Másszínház Magyarországon I - III. *Színház*, 1996/3. 42-48; 1996/4. 44-48.; 1996/ 5. 43-48
- Bódy Gábor: „Holt színház” - kulturális vákuum. In: *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*. Pesti Szalon, Budapest, 1996. 278-290.

- Bulla Károly: Ezt láttuk még - a színházban. *Film Színház Muzsika*, 1981. október 10.
- Csaplár Vilmos: „Amikor úgy érzik, hogy a feladat elvégzetlen.” Magnóbeszélgetés a Hamlet tévéfelvételei közben Győr, 1981. Részletek. *Filmvilág*, 1986/2. 14-16. Hálózati közlés: http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5897
- Cserhalmi György: Barátom, Bódy Gábor (Bonta Zoltán rendező-operatőr Cserhalmi Györggyel készült videofilmjének átirata). *Filmvilág*, 1990/ 10. 21-27. Hálózati közlés: http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4716
- Eörsi István: István: Gulágdalok. *Színház*, 1991. április, 1- 3.
- Finter, Helga: Antonin Artaud and the Impossible Theatre. The Legacy of the Theatre of Cruelty. Ford. Martin Griffith. *TDR Vol. 41, No. 4 (Winter, 1997)*, pp. 15-40.
- Fischer-Lichte, Erika: Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé. Ford.: Kricsfalusi Beatrix. *Magyar Műhely*, 2003/4-5., 41-55.
- Forgách, András: Nizsinszkij álma Jelesről. *Színház*, 1993. március, 14-19.
- Freud, Sigmund: *Rossz közérzet a kultúrában*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1992
- György Péter: Látvány és Színház. A Hamlet Győrben. *Színház*, 1981/12., 19-22.
- Jeles András: Levél a Balázs Béla Stúdió tagságának egy színházi laboratórium létrehozásáról, 1979. október. In: *Töredékek Jeles András naplójából*, 8 és fél Bt., Budapest, 1993, 49-52.
- Kappanyos András: „Kettő vagyok: alany és tárgy” In: Deréky - Müllner (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció Kiadó: Budapest, 2004. 123-133.
- Kékesi Kun Árpád: A theoretikusnak állapotja. *Színház*, 1997. december, 1.
- Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*. JAK-Kijárat Kiadó, 1998
- Kékesi Kun Árpád: *Színház, kultúra, emlékezet*. Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém 2006
- Kérchy Vera: A babák nevében. *Színház*, 2005. január. Hálózati közlés: <http://www.szh.hu/index.php?id=696&cid=8535>
- Koltai Tamás: Polonius, dán főkamrás? *Népszava*, 1982. március 3.
- Koltai Tamás: Az új teatralitás és a kritika. *Színház*, 1997. szeptember, 1.
- Kott, Jan: Hamlet századunk derekán. In: *Kortársunk, Shakespeare*. Budapest, Gondolat, 1970. 71-88.
- Lacan, Jacques: *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960* (szerk.: Jacques-Alain Miller). New York - London, Tavistock/Routledge, 1992
- Mészáros Tamás-Koltai Tamás: A Színházi Magazin adása, Petőfi Rádió 1981. január 10. 10.33h, a műsorvezető kérdéseire Mészáros Tamás és Koltai Tamás válaszolt (a leírat hozzáférhető az OSZMI dokumentációs tárában)
- Müllner András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In: Deréky - Müllner (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 182-204.
- Orsós László Jakab: Hűvösen, távolról. *Népszabadság*, 1993. május 27.
- Schuller Gabriella: Najmányi László és a Kovács István Stúdió. A magyar neoavantgárd hangjai. *Balkon*, 2007/6. 1-11. hálózati közlés: http://www.balkon.hu/2007/2007_6/01najmanyi.html
- Siegmund, Gerald: A színház mint emlékezet. *Theatron*, 1999. tavasz, 36-39.
- St. Auby Tamás: Az 1973. május 12-re tervezett és betiltott Fluxuskoncert dokumentumai. *Orpheus* 11., 1993/1., 52-72.

- Szántó Judit: Láttuk, hallottuk című műsor, Petőfi Rádió 1981. október 5., 10.45., a szerkesztővel Szántó Judit beszélgetett (a leírat hozzáférhető az OSZMI dokumentációs tárában)
- Tarján Tamás: Gyehenna. *Critikai Lapok*, 1993/7-8, 6-7.
- Várszegi, Tibor: A pokol nyolcadik köre. Visszaemlékezések az Universitas Együttesre, az Orfeo Csoportra, a Stúdió K-ra és a Szegedi Egyetemi Színpadra. In: *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, magánkiadás, h.n., 1990. 43-94.
- Žižek, Slavoj: A valós melyik szubjektuma? In: Kiss-Kovács-Odorics (szerk.): *Testes könyv I.*, Ictus, Szeged, 1996, 195-238.
- Žižek, Slavoj: Az inherens törvényszegés avagy a hatalom obszcenitása. *Thalassa*, 1997/1. hálózati közlés: <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>
-

Filmográfia

- *Psyché* (Bódy Gábor, 1980)
- *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

© Apertúra, 2008. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2008/tel/schullerbody-gabor-es-jeles-andras-szinhazi-rendezesei/>

