

KISS GABRIELLA

MOZAIKOK ÉS PUZZLE-OK

A gesztikus jelhasználat sajátosságai az 1990-es évek magyar rendezői színházában

„Egyetlen lehetőséget látok: fantáziateretek létrehozására kell használni az egészen kis csoportokat megszólító színházat (a tömegszínház különben is rég a múlté). Szabad teret kell biztosítani a fantáziának- különben megszállja és megöli a média imperializmusa a maga előre gyártott kliséivel és normáival.”

Heiner Müller¹

„**H**a bevezetünk egy átgondolt osztályozást, ha azt mondjuk, hogy a macska és a kutya még akkor is kevésbé hasonlít egymásra két agárnál, ha ez a kettő meg van szelídítve, vagy be van balzsamozva, ha mindketten úgy rohannak mint az örültek, vagy éppenséggel széttörnek egy korsót, nos milyen alapon állíthatnánk ezt teljes bizonyossággal, (...) milyen jellemzők, hasonlóságok, analógiák alapján vagyunk képesek arra, hogy oly sok különböző és hasonló dolgot csoportosítsunk? (...) nem konzekvenciák összevetéséről van szó, hanem konkrét tartalmak rokon vonásainak meglátásáról, elemzéséről, izolálásáról, egymáshoz illesztéséről és felosztásáról. Semmi sem kitapinthatóbb, semmi sincs empirikusabb (legalábbis látszólag) mint a a dolgok közötti rend megeremtése.” – Michel Foucault szavai² azon gondolkodási folyamat belső rendje és annak határaitra kérdeznék rá, amely a szinguláris jelenségek tisztán analitikus vizsgálatát követően az összehasonlítás és áttekintés igényével fellépő szellemi mechanizmusok sajátjai. Az elmúlt harminc év színházi (meta)diszkurzusának tükrében kétségbevonhatatlannak látszik az a tény, hogy a kortárs előadások

tanulmányozása során (ha tetszik, ha nem) a posztmodern világnézeti-filozófiai-művészeti teorémája alkotja annak a fogalmi hálónak a centrumát, amely a *dolgok rendjének* megeremtésére tesz kísérletet. E rossz hírű³ terminus közkevdeltségét, illetve közutálatát többek közt annak is köszönheti, hogy minden-nél tisztábban tükrözi a tudományos kategóriák (pürészerű⁴) produktivitásának kereteit, s így magától értetődően a szokottnál nagyobb fokú önreflexióra kényszeríti a rendszeralkotó elmét. Az elmúlt évek nemzetközi és hazai tapasztalata egyaránt azt mutatja, hogy amennyiben a posztmodernséget a vizsgálat heurisztikai elvévé tesszük, akkor a munka kérdés-horizontját mindenekelőtt a két, illetve (a klasszikus, késő és posztmodern felosztás esetében⁵) három paradigma egymáshoz való viszonya alakítja ki. A hazai színikritika elmúlt két éve pedig határozottan arra int, hogy a törés, illetve a folytonosság⁶ problematikáját a színháztörténetírás produktív faktorának tekintsük, azaz, hogy a valóban szembeűnő vonások s a markáns különbségek viszonya és rendszere az alapos strukturális és funkcionális kutatások segítségével körvonalalódjon.⁷

¹ Heiner Müller: Az Althusser-est érdekel. In: H.M.: *Képleírás*. Bp.–Pécs, 1997. 77.

² Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M., 1990. 21–22.

³ Karin Fleislander pl. Des Kaisers neue Kleider című munkájában „durvaszövési hálónak nevezi” (grobmaschiges Netz) In: K.F.: *Schreiben in Zeiten der Postmoderne*. Wien, 1994. 11.

⁴ Enzensberger kategorizálása és a posztmodern terminus produktivitása kapcsán említi Hima Gabriella: *Tu Felix Austria*. Bp., 1995. 21.

⁵ Vö.: Erika Fischer LichteKlaus Schwind (szerk.): *Avantgarde und Postmoderne*. Tübingen, 1991.

⁶ Vö.: Welsch Wolfgang (szerk.): *Wege auf der ModerneSchlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1988. 1–43.

⁷ Vö.: Erika Fischer-Lichte: Azonosság és különbözőség között. A posztmodern montázs Heiner-Müllernél. *Literatura*, 1990/2. 158.

A kutatások koordinátáit ebben az esetben magától értetődően azok a jegyek jelölik ki, amelyek a színházi avantgárd és a 80-as, 90-es évek előadásait rokonítják. Az emberi percepciónak a századfordulón bekövetkező hatalmas átalakulását a posztindusztriális társadalomban egy újabb követi, és „joggal feltelelezhető, hogy az információs eszközök elterjedése az ismeretek áramlására ugyanúgy hat és fog majd hatni, mint ahogyan az emberi forgalom fejlődésére (közlekedési rendszerek), majd később a hangok és képek (média) terjedésére hatott.”⁸ Ezek a kultúrtörténeti robbanások mindenek előtt a színház lényegét, a színész testiségét, illetve a befogadói észlelés struktúráját érintik, melynek következtében a figyelem egyértelműen a színházi szöveg medialitására, azaz a jelhasználat mikéntjére irányul.⁹ Jelen tanulmány tehát ebből a médiaelméleti szempontból tesz kísérletet a 90-es évek magyar rendezői színházának négy paradigmatis (Wittgenstein) előadásának összehasonlító elemzésére. A vizsgálati korpuszt Novák Eszter *Koldusopera*-, Alföldi Róbert *A Phaidra-story*-, Zsótér Sándor *Henschel fuvaros*- és Telihay Péter *Mesél a Bécsi erdő*-rendezése alkotja, módot adva az „új teatralitás”¹⁰ négy irányzatának árnyaltabb jellemzésére és a felosztás továbbgondolására.

Amennyiben a két paradigma kapcsolatát a közös jegyek felől kívánjuk megközelíteni, módszertani horizontunkat csak egy olyan elmélet jelölheti ki, melynek hatástörténete a századforduló és az ezredvég közötti élénk párbeszédre tanúskodik: Európa 1998-ban megjelenő, legjelentősebb színházi folyóiratai, a Berliner Ensemble utóbbi tíz évének előadásai és a 3SAT televíziótársaság monumentális sorozata mind arra mutat, hogy nem önkényesség a történelmi avantgárd jegyében induló brechti életműbe keresni ezt a kapcsot. Alakja a 20. század olyan rendezőgyéniségei számára bizonyul termékeny örökség-

nek mint Peter Brook, Richard Schechner, George Tabori, Robert Wilson, Richard Foreman¹¹. Heiner Müller csaknem közhellyé vált megállapítása – „Brechtet felhasználni, anélkül, hogy kritizálnánk, árulás” – pedig mindennél pontosabban körvonalazza azoknak a kérdésfeltevéseknek az irányát, amelyekkel a századvég próbálja újra és újra megszólaltatni az immár százéves és megkerülhetetlennek tűnő klasszikust. Kétségbevonhatatlan tény, hogy a színházi avantgárd egyetlen alakja sem épített ki a színház jelrendszerének egészére ily mértékben kiterjedő, kidolgozott, s ily módon használható terminológiai hálót, amelynek középpontjában a gesztus (gesztikus) talán legkevésbé ismert és (talán éppen ezért) a szakirodalomban is csak érintőlegesen tárgyalt fogalma áll.¹² Brecht írásaiban e terminusra még annyira sem található pontos definíció, mint pl. az elidegenítési effektus vagy az anti-arisztoteliánusság esetében, maga a szó is a legkülönbözőbb kontextusokban (gesztikus zene, összesztus, egy jelenet magában való gesztusa, gesztikus játék stb.) fordul elő, melyeket a társadalmi dimenzió determináló szerepén túl, a hangsúlyozottan szerepet játszó színészre, a rendezőre és a nézőre, azaz a teatralitás alapelemeire vonatkoztatottság rokonítja egymással. Ha (posztmodern horizontból nézve) eltekintünk a felmerülő megállapításoknak az utolsó metanarratívába ágyazottságától, és elkövetjük azt a – Patrice Pavis szavaival élve –, „nagyszerű meg gondolatlanságot”, hogy a színház és az előadáselemzés metanyelvének gazdagításának szándékával fordulunk Brecht elméleti írásaihoz¹³, akkor a színész testiségének tematizálását, az összesztus fogalmát és a brechti színháznak a „közönség fantáziájába és kritikus pillantásába vetett bizalmát”¹⁴ kell megvizsgáljunk.

„Brecht és tanítványai rendezéseikben egy formaképpel felépítésére tettek kísérletet”¹⁵ állítja a kor-

⁸ Jean-François Lyotard: A posztmodern állapot. In: Bujalos István (szerk.): *A posztmodern állapot*. Bp., 1993. 13.

⁹ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte der deutschen Literatur*. Tübingen–Basel, 1993. 419–432.

¹⁰ Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka A kilencvenes évek magyar rendezői színháza. In: K.K.Á.: *Tükörképek lázadása*. Bp., 1998. 85–105.

¹¹ Vö.: Marc Silbermann (szerk.): *Drive b: brecht 100. Arbeitsbuch. Theater der Zeit 1997/10. / Das Brecht-Jahrbuch* (1998).

¹² Pl. Jan Knopf: *Brecht-Handbuch*. Stuttgart, 1980. 392–393.

¹³ Patrice Pavis: *Gesture*. In: P.P.: *Languages of the Stage*. New York, 1993. 31. Ezen a ponton lehet megérteni, hogy Patrice Pavis szerint Brecht miért áll a „posztmodernizmus küszöbén”. Vö.: Patrice Pavis: A posztmodern színház esete. A modern dráma öröksége. *Színház*, 1998/3. 21.

¹⁴ Robert Wilson: Mit dem Körper hören, mit dem Körper sprechen. In: Marc Silbermann (szerk.): i. m. 47.

¹⁵ Einar Schleaf: Formenkanon contra Konzeption. In: Marc Silbermann (szerk.): i. m. 155–160. Vö.: „A valóságnak azokat az utáztatit, amelyek alkalmasak mindenféle szenvedély és kedélymozgás kiváltására, megpróbáltuk megjavítani, és pedig nem e szenvedélyekre és kedélymozgásokra figyelve, hanem az utáztatok olyan elrendezése által, hogy az, aki tudomásul veszi őket, képessé legyen tevékenyen uralkodni az utáztatott valóságon.” Bertolt Brecht: A sárgarépvásár. In: B.B.: *Színházi tanulmányok*. Bp., 1969. 366.

társ német színház egyik legjelentősebb rendezője, Einar Schlee, aki ebben a (bizonyos szempontból a klasszikus balettel rokonítható szigorúságú) formalizmusban látja a mesterével összekötő kapcsolatot. Ugyanerről a kérdésről Robert Wilson pedig azt mondja: „A formalizmus azt jelenti, hogy távolsággal szemléljük a dolgokat; akár egy madár, amely a fa ágáról a tágas univerzumba pillant – elterül előtte a végtelen, amelynek időbeli és térbeli rendszerét azonban megismerheti.”¹⁶ Az idézetek egymásra vetítése semmiképpen sem implikálja a három színpadi nyelvjáték különbségének eliminálását, csak pontosan rámutat arra a közös vonásra, amelyet mindannyian ugyanazzal a megnevezéssel illettek: A felszín alatt elterülő, ám közvetlenül soha meg nem ragadható végtelen időbeli és térbeli feltérképezésére és kifejezésére tett kísérlet¹⁷ tehát úgy zajlik, hogy a befogadói figyelem a formára, a jelhasználat módjára irányul, s ez esetünkben a színház saját medialitásának tematizálásával egyenlő. Ez nem történhetne meg a bekeretezés (*framing*) effektusa¹⁸ nélkül, melynek során a színészi test, illetve a színpadi tér önálló szegumentumokra bomlik és egymást interpretáló színházi jelek multimediális komplexumaként mutatódik fel. Ez az alapvetően rámutató és eltávolító, illetve relációs, tehát gesztikus művelet magától értetődően nyit teret egy művi, felerősített jelhasználatnak¹⁹, mely már a brechti (és mindenkori) elidegenítési effektus alapját is képezte. A posztavantgárd jelleg elsősorban – és képletesen szólva – a keret (*frame*) vastagságának, azaz megjelenítésének módusától, s ezzel összefüggésben az előadásszöveg színházi jelölőrendszerkénti láttatásától függ, ami (a lélektani realizmus szépségésgesztiménye felől nézve) elsősorban a színpadi alak egységének, hitelének, szubjektív erejének kategóriáit helyezi más dimenzióba.

A Phaedra-mítosz 20. századi szcenikai olvasatának egyik legfeltűnőbb vonása, hogy a drámai alakok többdimenziós voltát biztosító lélektani motivációt a teátrális és (inter)textuális cserélt

föl: a színpadi alakokat itt kizárólag egy-egy képi (elsősorban színék) és kinezikus (elsősorban proxemikus) jelekben megmutatkozó szenvedély mozgatója. Erre Aricia a legjobb példa: az őt körülvevő, megölt kistestvérkéi alkotta üvegbúra az adott kontextusban egyezményessé váló pantomimszerű jelekből áll össze, s ily módon alakja olyan színészi testszöveggé mutatódik fel, mely a kimondott (*énoncé*), tehát a monomániás érinthetlenség, és a kimondás módjának (*énonciation*) viszonyára irányítja a befogadói figyelmet. Hasonló hatást céloz meg a szexuális aktusok megjelenítésekor alkalmazott (és sajnos csak részlegesen megvalósult) rendezői technika, amely a kinezikus jelek és jelkombinációk nagymértékű lelassításán alapul. Az önkielégítési részek, Phaedra és Hippolitosz nagyjelenetnek monotón ritmusa teremti (teremtené) meg a lehetőséget a paralingvisztika, illetve az egymástól folyamatosan elszigetelődő gesztusok, mozdulatok játékára. A magyar színházi gyakorlatban oly ritkán látható jelhasználat csúcspontját a gyermekek megölésére készülődő királynő három perces, néma vetkőzése képezhetné, melynek során a meztelen színészi test anyagságában válhatna jelentéssé. (Ennek tökéletes megvalósulását láthattuk a *Trisztán és Izolda* első felvonásának zárójelenetében.) A színpadi alakok tehát a képesség mellett elsősorban az előadás ritmusában (Pavis), azaz a színék és mozdulatok áthelyeződésében (*displaces*) és a befogadói munka állandó és többszöri önreflexiójára nyújtott lehetőségében artikulálódnak. Ennek következtében pedig egydimenzionalitásuk nem az identitás egységét biztosító középpontot jelenti, hanem pontosan azok törekenységét és szétoszlását (*disperses*)²⁰ eredményezi. Ezt jeleníti meg mintegy vizuálisan a *Phaedra-story* befejező jelenete, amikor is a véres zsákban behozott gipszdarabokból a királynő és Theraménész összerakják saját tökéletes férfitestüket, saját Hippolitoszukat.

Az ‘Én’ illetően demaszkírozásának eredményeként azonban megszűnik a színházi jelek ikonikus-

¹⁶ Holm Keller: *Robert Wilson*. Frankfurt, 1997. 104. (Kékesi Kun Árpád ford.)

¹⁷ Vö.: Kékesi Kun Árpád: A harmadik légtér? – Salzburger Festspiele 1997. *Ellenfény*, 1998/1. 71.

¹⁸ Vö.: „A mese részeit tehát gondosan szembe kell állítani egymással, mégpedig úgy, hogy megkapják a saját struktúrájukat, vagyis kis darabok legyenek a darabon belül.” Bertolt Brecht: *Kis Organon*. In: B.B.: i. m. 438. Vö. Patrice Pavis: *Gesture*. In: P.P.: *Languages of the Stage*. New York, 1993. 42–46.

¹⁹ Vö.: „Ezek a gesztikus megnyilvánulások többnyire fölöttébb bonyolultak és ellentmondásosak, így hát egyetlen szóval nem adhatók vissza, és a színésznek vigyáznia kell, hogy a szükségképpen felerősített képmásnál itt semmit se veszítsen el, hanem erősítse fel ezt az egész komplexumot.” Bertolt Brecht: *Kis Organon*. In: B.B.: i. m. 433.

²⁰ Elinor Fuchs: A jelenlet és az írás bosszúja – A színház újragondolása Derrida nyomán. *Színház*, 1998/3. 5.

ságának (Peirce) a realista paradigmában megkérdőjelezhetetlen primátusa, és azt az indexikális jelleg dominanciája váltja fel.²¹ A két jelhasználat közötti kapcsolat produktív tematizálásának lehetünk tanúi Telihay Péter és Zsótér Sándor rendezésében, amelyek elsősorban az ellenpontozásra épülnek. A mimetikus jelhasználat hatásmechanizmusa a befogadói valóságkép- és valóságérzékelés mindenkori normájának követésén, annak illusztrálásán alapul, és a *Mesél a Bécsi erdő* színészi kódja pontosan ezt a szabályt töri meg a legkülönbözőbb módon. Az erősebb, de még nem határozottan maszkyszerű arcfestés, illetve a leginkább egy úszómedence képzetét keltő Kék Duna nejlonhullámvásolásának erőteljesen művi effektusainál sokkal érdekesebbek az olyan apró és a legváratlanabb pillanatokban bekövetkező mozdulatok, hanghordozások, jelmezek, mint Oszkár jsiu-jicu formát öltő ölelése vagy Mariann (a színpadi szituáció megkövetelte lelkiállapotnak ellentmondóan) legkevésbé sem erotikus úszósapkája és a mozdulatművészet lényegét tagadó, koordinálatlan gesztusai a szerelmi jelenetben. Ez az elv figyelhető meg a két főalak esetében is, amikor is a naíva és a csapodár hősszerű szerepköre a nézői elvárásokkal (különösen a paralingvisztika szempontjából) teljesen ellentétes módon jelenítődik meg.

Míg a természetes és a stilizált színházi jelhasználat ellenpontozása Telihay Péter rendezéseiben csak permanensen megkérdőjelezi a pszichológiai-realista alakformálás technikáját, addig a *Henschel fuvaros* esetében a naturalista törekvésekben betetőző illúziószínház alapelemeinek végletes felerősítése teljesen az ellentétébe fordítja a rajta nyugvó hatásmechanizmust. A szerepjátás a szerepfelvétel, illetve szerepben-lét megmutatásába fordul, amikor a Henschelné koporsó-ágya mellett fekvő, füleiket és fejüket az igaziakhoz megszólalásig hasonlóan ökor és számár felbődül, illetve fejük felemeléskor, megmutatják a maszkokat. A szerep és a színész remek és mindig végigjátszott ötletek egész sorának kiindulópontjává váló, egymásra vetítésének elve alapján a legmegszokottabb színházi effektusok is teátrális mivoltukban mutatkoznak meg: Hanne / Szirtes Ági (sőt, az első sorban ülő, érzékenyebb szemű nézők is) valódi könnyeket sírnak a nemcsak meg-, hanem el is ját-

szott bánattól, azaz a szemünk láttára megpuccolt vöröshagymától. A mikrohullámú sütőben legfeljebb megmelegedik, de (az elhangzó szöveget „hiteltelenné” téve) semmiképpen sem „fő el” az amúgy is előfőzött konzervkáposzta, a műanyag tyúkból készült levest sem ehetné meg Henschelné, és a kis Guszti sem tehet mást, mint hogy játéktárgyi mivoltában élettelenül alszik. Ezen eljárások során tehát nem a szerep és a színész, hanem a szerepfelvétel és a szerepjátás között jön létre az a rés, melyben megteremtődik a lehetőség a „reprezentáció ezredvégi játékaira”.²²

A jelhasználatnak ugyanez a típusa figyelhető meg a színészi mozgáson is. Ahogy az első látásra egymástól nagyon különböző jelmezeken mindegyikén felfedezhető olyan, a szerzői instrukció szövegében is említett ruhadarab (pl. George lakkcipője, Hanne sárga harisnyája és fapapucs, Henschel csizmája), mely akár az 1898-as berlini ősbemutatón is megállta volna a helyét, úgy rendszerint a színészi mozgás is a drámaszöveg által motivált, mindennapi cselekvésből (mosás, csizmalehúzás, festés, tévézés) indul ki. Egy ponton azonban az egyszerű mozdulatsor – mintegy a szövegtől elszakadva – az izmok játékának és a tér diktálta körülményeknek kezd engedelmelkedni, s a megszokott tevékenység már-már akrobatikus mutatvánnyá válik. A legkülönbözőbb szexuális aktusok illusztrációjának átstilizálása (angolspárgából kiinduló biciklizés az asztal alatt, álló helyzetben történő és kézállásban befejeződő önkielégítés) nemcsak a szó legszorosabb értelmébe szétjatszatja a megmutatott cselekményegységet, hanem ugyanúgy magára a megoldásra irányítja a figyelmet, ahogy ez a jelmez (Hanne dús keblei és meztelen karja, combja gótikus ruhakölteményből és nem vászoningból villan elő), illetve a halálán lévő Henschelné mesterkélten szürkéskek sminkje esetében is történik. A kétféle hatásmechanizmus tehát mindkét rendezés esetében egymás tükrében mutatkozik meg, ám ez Zsótérnél magának a naturalista-realista színházi hagyománynak a felmutatásával, azaz kétféle teatralitás viszonyának (ön)reflexiójával egyenértékű.

Novák Eszter *Koldusopera*-rendezésének már csak a drámai anyagból fakadóan is szembe kellett néznie a brechti elidegenítés produktív recepciójának (Jauss) kérdésével. Az előadás formanyelvében

²¹ Vö.: Patrice Pavis: Problems of Semiology of Theatrical Gesture. *Poetics Today*, 1981/3. 80–90.

²² Vö.: Kékesi Kun Árpád: i. m.

szinte kivétel nélkül felfedezhetőek az előbbieken tárgyalt megoldások (pl. az alakrendszer esetében a Mac és Jenny realista játéktílusával szembeállított, de következetesen nem megoldott művibb alakábrázolás, a legkülönbözőbb teatrális effektusok ellenpontoszó szerepe, vagy az éppen adott lélektani szituáció megéléséből következő gesztusoknak, hanghordozásnak az eltűzése pl. „a nyomorúság ötféle alaptípusának” bemutatásakor hallható Galla Miklós – Nagy Natália-paródiában.) A rendezés legeredetibb és leghatásosabb rétegét azonban kétségkívül azok az elsősorban verbális, de helyenként (pl. az *Ágyu-dal* hangsúlyozottan langymatag menetelése) a koreográfián is nyomot hagyó megoldások képezik, amelyek éppen a benn ülő nézők elváráshorizontjában beépült *Koldusopera*-rendezések jellegzetességeire, illetve a mű ismeretére játszanak rá. A személynevek Blum Tamás-, illetve Vass István-féle fordításának („*Penge Mackie, de magának csak Bicska Maxi*”) és kiejtésének angolos és szó szerinti („*Dzsonatán Peachum, de magának csak Jonatán*”), Smith rendőr esetében pedig angolos és németes lehetőségének ütköztetése, vagy a már várva várt, de „majdnem elfelejtett” *Striciballadának* a bakit kihangsúlyozó felkonferálása az elidegenítési effektus alapjául szolgáló mechanizmust, a színházi kódot teszi láthatóvá.²³ Hasonló hatást érnek el azok a koreográfiák, amelyek nem csak kísérik, hanem alkotják is a songokat: Az *Első koldusfinálét* kísérő lezser twist pl. pontosan a zene kulinárisvá válását jelzi, míg a Koldusbarát cég szállítószalagon dolgozó munkásai és/vagy a kurvák által előadott, alapvetően jelzett és meg-megszakadó mozgáskombinációkra (pl. az egyes munkafolyamatok megkövetelte mozgás mechanikus ismétlése) épülő két nagyjelenet pontosan a szöveg/zene primátusának kérdésére irányítja a figyelmet. Ezek a megoldások az intertextuális (Genette) eljárások két sajátossága is megfigyelhető: Egyrészt (alkalmazkodva az ezredvégi elváráshorizonthoz) megvalósul a naiv és bennfentes nézőknek a kulináris és elit szín-

házi elemek keverésével elért megszólítása, másrészt – ha mégoly halványan is – egy olyan előadás lehetősége körvonalazódik, mely a magyarországi *Koldusopera*-játszás hetvenéves hagyományának egészét tehetné egy nagyon jól érzékelhető, teatrális zárójelbe. Míg az előbbi az idézőtechnika „kettős kódolásának”²⁴ mechanizmusáról tanúskodik, az utóbbi a színházi szövegek kommunikációjának kapcsán a posztmodern intertextualitás archeológiai érdeklőségének válik rendkívül eredeti példájává.

Az összesztus brechti terminusa²⁵ egyrésztől egyértelműen relációs fogalom: a kor és a drámai műalkotás, illetve a dráma és az előadás közötti viszonyt érinti. A globalitás felhangja, illetve az olyan „szabályok”, mint hogy „az ösztörténés értelmezésétől függ, hogy mit kell elidegeníteni és hogyan”²⁶, a műalkotás funkcionális zártságának (és a mindenható rendező képzetét idézik fel. Ha pedig meggondoljuk, hogy a brechti színházelmélet (tehát valamennyi kategória) egyértelműen a befogadói munka és hatás felől definiálja önmagát, akkor az előadás összesztusának fogalma az olvasás alkotói státuszának horizontjából értelmezendő.²⁷ Kétségtelen, hogy a brechti elméletben a mű nyitottságának problematikája bezáródik az utolsó metanarratíva (magát a közösség felől meghatározó) „mintaolvasójának/-nézőjének” célképzetébe. Ha azonban célunk a két paradigma folytonosságának bizonyítása és termékkennyé tétele, adekvátnak tűnik az összesztus fogalmát – ha tesszük negatív elrugaszkodási pontként – a *mise en scène* globális diszkurzusaként kezelni. Különösen érvényes ez a vizsgált négy rendezés esetében, hiszen az erőteljes teatralitás, a multimedialitás tematizálása különleges hangszúllyal irányítja a figyelmet a dráma és színre-vitelének viszonyára.

Kékesi Kun Árpád írása az új teatralitás rendezéseit (szembe helyezve a realista színházzal) a drámaszöveg interszemiotikai transzformációjának globális megvalósulásáiként kezeli, azzal indokolva ezt, hogy ez esetben „az előadás az írott szöveg mint egész jelentésségének válik interpretánsává.”²⁸ A globá-

²³ Patrice Pavis: A posztmodern színház esete A modern dráma öröksége. *Színház*, 1998/3. 21.

²⁴ Hima Gabriella: i. m. 29.

²⁵ „Egy darab összesztusa csak bizonytalan módon határozható meg, (...) itt van a darabíró magatartása a közönség irányában. (...) Aztán itt van egy korszak magatartása, a darabíró és azok korszakának magatartása, akiken a darab nyugszik. (...) Aztán itt van a folyamatoktól való távolság. ...” Bertolt Brecht: *A gesztusról*. In: B.B.: i. m. 499.

²⁶ Bertolt Brecht: i. m. 439.

²⁷ Vö.: Patrice Pavis: *Der Gestus bei Brecht*. In: Marc Silbermann (szerk.): i. m. 42. és Umberto Eco: *The role of the reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, 1979. 48.

²⁸ Kékesi Kun Árpád: i. m. 92–93.

lis transzformáció terminusa²⁹ a fischer-lichte-i elmélet egyik sarkalatos és a kortárs olvasásemléletek horizontjából minden kétséget kizárólag ugyanúgy dekonstruálandó (Derrida) terminusa, mint a vele egy fogalmi hálót alkotó és (alapvetően strukturalista zöngéjű) globális értelem (Coseriu) és izotópia (Greimas). (Erre egyébként maga, az előadáselemzés módszertanát a gadameri hermeneutika talaján kidolgozott elmélet ad lehetőséget.³⁰) Jelen keretek között természetesen csak a négy vizsgált előadás szempontjából fontos problémáknak és így annak jelzésére vállalkozhatunk, hogy a realista és poszt-avantgárd paradigma eltérő vonásainak e szempontból történő leírására ez a kategória kevésbé egyértelműen alkalmas.

A globális és lineáris, illetve strukturális transzformáció terminusának történeti horizontját Fischer-Lichte a színházi avantgárd két alakjának, Leopold Jessner és Max Reinhardt rendezéseiben jelöli ki.³¹ A *Tell Vilmos* és a *Szentivánéji álom*, illetve két *Don Carlos*-rendezés összehasonlítása során egyrészt a drámai mű születésének és a századforduló társadalmi kontextusának (Mukarovsky), másrészt az előadást alkotó színházi jelrendszerek egymáshoz való viszonya kerül előtérbe. Az ún. Reinhardt-modell a múlt és jelen közti távolság észrevétlen, azaz a kortárs nézőközönség horizontját csak finoman módosító áthidalását úgy valósította meg, hogy a színpadképet (a dekorációnak, jelmeznek az atmoszférateremtő szerepét hangsúlyozva) teljesen korhűen, a legapróbb részletességgel dolgozta ki, és csak a ruhák fojtó zártága árulkodott a Schiller-dráma és a Vilmos korabeli polgári világ közöségéről. Ezzel szemben a színészi játékmód teljesen szakított a megszokott pátosszal, és az alakok kortárs embertípusokként éltek a színpadon. A Jessner-modell ezzel szemben hangsúlyosan politikai drámaként vitte színre Don Carlos történetét, s ennek értelmében erőteljes dramaturgiai beavatkozásokat hajtott végre. Az inszenírozás tekintetében a hangsúly a tér jeleire került, melynek középpontjában az a hatalmas emelvény állt, ami kizárólag geometriai, tehát szimbolikus formákon

alapuló proxemikát tett lehetővé, másrészt – a vizualitás és monumentalitás erejénél fogva – elnyomta a színészi munkát. A díszletelem Jessner-lépcső néven vonult be a színház történetbe, ugyanis a német rendező minden munkájában, az általa rendezett legtöbb dráma színre vitelében központi szerepet játszott. Ennek magyarázatát pedig az expresszionizmusnak az értelmezés alapeszméjeként funkcionáló messianisztikus hitében kereshetjük. Mennyiben és milyen szempontból tekinthető hát modellértékűnek e két rendezéstípus? A különbség semmiképpen sem a „fordítás” fogalmában már eleve benne rejlő (jelen esetben egyértelműen alkotói, azaz rendezői, színészi) interpretáció meglétében, egységességében vagy következetességében, és még csak nem is a múlt és jelen feszültségének láttatásában, hanem a színházi jelhasználatban van. Jessnernél az emberiség evilági megválthatóságába vetett hitből fakadóan a múlt és jelen távolságának ugyanolyan áthidalása történik, mint a reinhardti aktualizálás esetében³², azaz a különbséggel, hogy az előbbi esetben a lépcső mintegy bekeretezte (*framing*) mutatja fel a dráma olvasatát. Ez azonban nem csak magára az emelvényre, hanem – mint láttuk – a jelrendszerek egymáshoz való viszonyára, a színházi jelek egymásba-írásának módjára, tehát a jelműködés mikéntjére irányítja a figyelmet. (Ezt a problémakört amúgy maga az interszemiotikai transzformáció³³ terminus is jelzi.) A „globális” jelző kapcsán pedig annak a nézői hatásmechanizmusnak a vizsgálatát kell végrehajtani, amelyet a *mise en scène* diszkurzusának egyértelmű megmutatása vált ki.

Ha a négy kortárs magyar rendezést ez utóbbi szempontból vizsgáljuk meg, a globalitás fogalma egészen új dimenzióban tűnik fel. A *Phaedra-story* és a *Henschel fuvaros* nézőire az első pillanatokban minden bizonnyal az előadás vizualitása gyakorolja a legnagyobb hatást. A Hellasz feliratú, repedezett vasfüggöny mögötti játéktér vertikálisan tagolt, a felső szintet az antik istentorzók, illetve azok darabjai népesítik be, az alsó szinten pedig (a rádió és a szekrényeken kívül) Phaedra hatalmas és a darab során

²⁹ Vö. Erika Fischer-Lichte: Was ist eine „werkgetreue” Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: F.L. (szerk.): *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen, 1985. 37–50.

³⁰ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* 3. Tübingen, 1983. 54–69.

³¹ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen–Basel, 1993. 308–319, 373–410.

³² Azaz mindkét előadás ideotextuális rendezésnek tekinthető. Vö.: Patrice Pavis: From Page to Stage: A Difficult Birth. In: P.P.: *Theatre at the Crossroads of Cultures*. London–New York, 1992. 2448.

³³ Vö.: Wolfram Wilss (szerk.): *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen, 1980.

mindvégig jelen lévő ágya található. Az első orgazmust jelző sikoly, illetve a hagyományos konnotációnak megfelelően alkalmazott fehér, vörös és fekete színeknek az alakok érzelmi, érzéki és politikai viszonyait jelző rendszere (szüziesség, bűn és szenvedély, gyász és halál) az első pillanatoktól fogva egyértelművé teszi a dráma rendezői interpretációjának fő vonalát. A két szint egymásra vetítése és a jelmezek, illetve a kevés számú díszlet eklektikája pedig világosan jelzi a mítosz klasszikus és 20. századi olvasata közti feszültséget. E távolság játékba hozásának³⁴ utolsó fázisa Tolnay Klári hangjának bejátszása, amellyel ugyanis a Phaedra-szerep (s így a sztori is) kulturális narratíváink részeként kerül zárójelbe.

A Zsótér-darab esetében is ezt a funkciót a színek játékból fakadó nagyon erős képesség tölti be. Dürer *Paumgärtner-oltárának* középső tábláját utánóza, piros, sárga és kék falak jelölik ki az első rész festői játékterét, amit e három színbe öltöztetett alakok népesítenek be. E késő-naturalista Hauptmann-mű drámai ereje nem a társadalmi nyomornak az igazság jegyében történő ábrázolásában, hanem annak a determinált állapotnak az érzékelésében rejlik, amelyben az alakok a bennük rejlő és náluk hatalmasabb erő(k)nek vannak kiszolgáltatva. A öröklődő sorsok viszonyrendszere ezúttal nem az egyes alakok, hanem a színek és mozgások horizontjában (tehát ismét teatrálisán) rajzolódik ki. Biborvörös, hosszú bársonyruhában jelenik meg Hanne, majd később a kis-felnőtt Berta, akit a mindkét szerepet játszó színésznő személye a rózsaszín bohócruhába öltözött Henschelnével is azonosít. Henschel és Hauffe kivételével előbb vagy utóbb mindenkinek (a kis Gusztnak is) a ruháján, testén megjelenik a vörös és/vagy sárga szín, illetve az állatiasság jegyei, mindenki felkerül arra a tetőre, ahonnan talán észreveszi, hogy a ház ablakai mindig is ugyanolyan alakúak voltak, mint Henschelné koporsója, amibe mindannyian belefekszenek. Így kap értelmet az előadás záróképe is, amikor a magát a térelemek közé fokozatosan beszorító Henschel egy óriásivá nővő, vörös bársonyruhás és állatmaszkos alak előtt akasztja fel magát Hannéval együtt.

Telihay és Novák rendezéseiben a színek és a képesség szerepét a mű egy díszleteleme, illetve

a feltűnő dramaturgiai változtatás következtében az átírt és az új szöveg között keletkező feszültség veszi át. A *Mesél a Bécsi erdő* színpadképének központi eleme az a létra-szerű pózna, ami egyrészt minden jelenetben betölti egy az adott cselekményegységbe illő használati tárgy (fotóállvány, fal, légvédelmi sziréna stb.) funkcióját, másrészt azonban éppen mobilitásában és polifunkcionalitásában mutatódik fel. Azáltal tehát, hogy mindig egy olyan jelnek a jeleként szerepel, amellyel anyagiségében nem egyezik meg³⁵, pontosan látszat és valóság egybejátszásának és különbségének kettőssége válik jelentéssé. A színházi jelek ezen sajátosságának ilyen erőteljes felmutatása jelen esetben a rendezés egy olyan olvasatának kiindulópontja is lehet, mely a VIII. kerületi történetben egy valójában már működésképtelen és halott morált létezőnek elhazudó világ hamis és hasadt emberi viszonyait láttatja.

A *Koldusopera* Új Színházban látható interpretációjának alapirányát egy erőteljes dramaturgiai beavatkozás határozza meg: Ez a Penge Mackie nem kér a Brown által hozott kegyelemből és a színórpadlásról a színpadra ugorva „felakasztja magát”, majd egy, a ponthúzón lógó, élettelen bábuként mozogva, csúfondárosan, mindentől és mindenkitől megundorodva a *Második koldusfinálét* kezdi el énekelni, amit az egész társulat szemrehányóan elsuttogott szavai fejeznek be: „*Kinyírtuk a morált is.*” Ebben a világban tehát a hagyományosan sármos, lovag, rabló és polgár keverékeként ábrázolt Mac³⁶ hössé válik, mely olvasatot tetteinek az előadásban folyamatosan kibomló, szcenikai és/vagy verbális motivációjának kell (illetve kellene) hitelesítenie.

E négy előadás esetében tehát a Jessner-lépcső funkcióját a színpad képisége, egy színházi jel jel-szerűségének sajátos játéka, illetve a dramaturgiai beavatkozásból következő feszültség veszi át. A századfordulón a tér és a mozgás szimbolizálása az előadás egyértelmű és közösségteremtő, illetve -megváltó értelmezéséhez vezetett. Umberto Eco az általa „nehéznek” nevezett művek nyitottságát érzékeltetve a lego, a mozaik, a puzzle, a playmobil, illetve a pasztell színű kártyákkal teli doboz metaforáit javasolja megfontolásra.³⁷ Nos, a Novák- és

³⁴ Vö. Hans-Robert Jauss: Az irodalmi posztmodernség visszapillantás egy korszakküszöbre. *Literatura*, 1994/2. 121–138.

³⁵ Vö. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* 1. Tübingen, 1983. 181–183.

³⁶ Ulrich Weisstein: Von reitenden boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper. In: Walter Hinderer (szerk.): *Brechts Dramen: neue Interpretationen*. Stuttgart, 1984. 280.

³⁷ Umberto Eco: *Lector in Fabula*. München–Wien, 1994. 68–69.

Telihay-rendezéseket olyan mozaikjátékhöz lehetne hasonlítani, melyeknek első darabjai a *mise en scène*-t és az azt létrehozó színházi jelek funkcionális interpretációját egymás tükrében és egymástól elválasztva egyaránt szemlélteti. Alföldi- és Zsótér-rendezéseit viszont inkább olyan puzzle-oknak nevezhetnénk, melyek kirakása az első pillanatban a világ legkönnyebb feladatának tűnik, hiszen egyértelműen kódolható az előadás globális diszkurzusára mutató, nagyvonalakban, de erős kontúrokkal felskiccelt rajz. A rakosgatás azonban fokozatosan valódi rejtvényfejtéssé válik, amelynek során a munka kiindulópontjául szolgáló kép nem csak

érdektelenné válik – és az igazi feladatot a puzzle-darabok megalkotása (bekeretezése), illetve működésük lehetőségeinek és módjának vizsgálata jelenti -, de akár meg is semmisülhet. A négy előadásban közös (posztavantgárd) vonások tehát a színház medialitásának, az előadás strukturáltságának, a formák játékának reflexiójában és abban a befogadói magatartásban jelölhető ki, mely az értelem- és jelentésadás célelvűségét párosítani tudja a 20. század végének komputerjátékait is felidéző³⁸, az emóciókra hagyatkozást és a racionális tevékenységet az asszociációk bátorságával felruházó egyéni fantáziával és örömmel.

³⁸ Vö.: Helmut Hartwig: *Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien*. Weinheim–Berlin, 1986. 152.