

SCHULLER GABRIELLA

A reprezentáció peremén

JELES ANDRÁS: AUSCHWITZ MŰKÖDIK, 2012

Az előadás színházkulturális kontextusa¹

Jeles András *Auschwitz működik* című rendezése a Kaposvári Egyetem harmadéves színészhallgatóinak vizsgaelőadásként lett bemutatva 2012 őszén. Közel azonos időben került színpadra Mohácsi János *A Dohány utcai szerriffje*. A két, külön-külön is nagy hatással bíró előadás párhuzamos megtekintésének lehetősége egyrészt a közös múlt feldolgozásával kapcsolatos adósságra, másrészt a haláltáborok világának színházi reprezentációjával kapcsolatos etikai és esztétikai kérdésekre irányítja figyelmünket. Az előadás jelentősége így – mint arra más összefüggésben Pető Andrea felhívta a figyelmet – az *Elhallgatott holokauszt* című, a Múcsarnokban 2006-ban bemutatott képzőművészeti kiállításához mérhető.²

Jeles András színházi rendezései közül a *Drámai események* és a *Valahol Oroszországban* című alkotásokat kell megemlítenünk, melyek a teatralitás alapelemeire fókuszáló előadásokhoz hasonló formanyelvet használnak, ugyanakkor egy-egy konkrét történelmi eseményhez is köthetők, ezért a trauma reprezentációjával kapcsolatos kérdéseket provokálnak. Fontos jeleznünk, Jelest mindig a szenvedéstörténet helyzete (is) érdekli, azaz a partikuláris történelmi narratívák mindig egy tágabb létfilozófiai kontextusban nyerik el értelmüket. „A lény felelős mindazért, amit/ Hozzá hasonló lények cselekednek.”³

Az előadás magyar színháztörténelmi előzményének az Universitas együttes *A pokol nyolcadik köre* című, 1967-ben bemutatott előadása tekinthető,

mely Pilinszky *KZ oratórium* című műve nyomán magyar színpadon elsőként foglalkozott a haláltáborok világának színpadi megjelenítésével és kísérletezett a pszichofizikai színház módszereivel. A tágabb színháztörténelmi és színházelméleti kontextust/összefüggést Grotowski *Akropolisz* és Kantor *Halott osztály* című előadásai jelölik ki, melyekről a kortárs nézők többségének személyes emlékei ugyan nem lehetnek, de az előadások nyomán készült filmek egy erősen mediatizált közös színházi emlékezethez kapcsolnak minket.

Dramatikusszöveg, dramaturgia

Az előadás szövegvölgönyvének három időben-térben azonosítható rétege van, melyeket különböző kulturális regiszterekből származó vendégszövegek egészítenek ki.

Az egyik domináns szálát Hélène Berr; a francia Anne Frankként emlegetett párizsi egyetemista lány 1942-től letartóztatásáig vezetett naplójának részletei alkotják. A naplóból származó idézetek az előadásban lineárisan, mint egy passió állomásai jelennek meg, a sárga csillag kitűzésétől a deportálásokig. Hélène, miután a zsidótörvények miatt nem folytathatta egyetemi tanulmányait, önkéntes volt egy árvaházban, így az árván maradt gyerekekről szóló megrázó részletek is beleszövődnek naplójába illetve az előadásba. Tudjuk, Jeles műveiben kitüntetett szerepe van a gyermekeknek illetve a gyermekhalálnak, ez a részlet újabb intertextuális kapcsolódási pontot nyit meg az életmű felé.⁴ Noha a napló forma a lélek rezdüléseit tárja fel, „hús-vér,

¹ A tanulmány az OTKA által támogatott (81400) „Színházi net-filológia” című projekt felkérésére készült. Jeles András: *Auschwitz működik*, Kaposvári Egyetem/Bálint Ház, 2012. Szereplők: Borsányi Dániel, Domokos Zsolt, Hajmási Dávid, Fábian Szabolcs, Gonda Kata, Horváth Anna, Szvetnyik Kata, Sodró Eliza, Pallagi Melitta, Mózes András, Móga Piroska. Díszlet és jelmez: Perovics Zoltán Zene: Melis László.

² Pető Andrea: Az irreleváns nem A soá dokumentumszínháza Jeles Andrásnál, *Színház*, 2013. március, 39–42.

³ Térey János: Kazamaták, *Holmi*, 2006/3, 368.

⁴ Ezen a ponton értelmezésem eltér Pető Andreaétól, aki egy sztereotip nőkép példáját látja Hélène árvaházi tapasztalatainak előadásba emelésében. A gyermek és gyermekhalál Jeles András univerzumában és életművében betöltött szerepéhez lásd Nány Bence: Avangárd és romantika, *Metropolis*, 2004/4, 42–53.

átélhető történetet”⁵ állít elénk, a lélektani realista megjelenítést ellehetetlenítik a redukált scenikai elemek, a visszatekintő perspektíva miatti oratórikus előadásmód, a folyamatosan elakadó, dadogó dikció, de legfőképpen a szerepsokszorozás.⁶

Az előadás másik rétege Carl Lanzmann *Shoah* című, 1985-ben bemutatott filmjéből származó részletekből áll. Lanzmann műve „a túlélői elbeszélés trauma-átadó lehetőségeinek minden korábinál radikálisabb formáit dolgozta ki, és fontos szerepet játszott abban, hogy a nyolcvanas évek végére a trauma a holokauszt-emlékezet egyik központi kérdése, a túlélői tanúságtétel pedig kitüntetett módusza lett”.⁷ Az előadás főként egykori Sommerkommando-tagok tanúságtételeiből válogat, megidézve a mérhetetlen pusztítást illetve a saját szeretteiket halálba kísérő, vagy éppen szeretteik holttestével szembeesülő kényszer munkások történetét. Többnyire olyan részek ezek a filmben, ahol a történetet elmondók is kifogytak a szóból és a kamerák leállítását kérték, éppen ezért a film emblematikus helyeivé váltak – részben a Lanzmann által megfogalmazott etikai imperatívusz miatt (el kell mondanunk, ami történt). A filmből átvett szövegek nem a filmbeli sorrendben követik egymást, sőt nem is elkülöníthető, lekerekített tömböket alkotnak, hanem mint vissza-visszatérő részletek, töredékek jelennek meg. „a *Shoah*-film az a nagy folyam, amely Hélène történetével szembeüszik [...] van Hélène szenvedéstörténete és van az összes többieké.”⁸

Lanzmann filmje számos etikai kérdést is magával hozott. A művet ért egyik kritika szerint kizárólag a haláltáborok működésére koncentrál, nincsen előtte és utána, mindenki bűnös, aki ott volt a táborokban és valahogy túlélte, azaz a mű a tra-

uma feldolgozása helyett annak megismétlését implikálja az egykori tanúk és a nézők számára. A filmben Rudolf Vrba szökésének csak a tervét ismerjük meg, Auschwitzból való kijutását és a Vrba-Wretzler jelentés megszületését már nem. Ehhez hasonlóan – mint arra Kékesi Zoltán felhívja a figyelmet – a varsói gettófelkelés megidézése a filmet lezáró mérhetetlen pusztítás képének keretétül szolgál.⁹ A Jeles András rendezte előadás ebből a szempontból Lanzmann filmjénél is kegyetlenebb, a lázadásra mindössze egyetlen alkalommal, egy elharpott félmondatban történik utalás.

Az előadás harmadik, az előbbi kettőhöz képest kevésbé hangsúlyos, de azért jól azonosítható rétege a 2. magyar hadsereg doni harcaival kötődik, egy a frontot megjárt katona vissza-visszatérő emlékfoszlányai, Jány Gusztáv hírhedt hadparancsa és egy beszéde, valamint a *Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország* kezdetű dal beidézése révén.

Az előadás címe egy Jeles Andrással készült interjúra utal, melyben a mai világhallapotot alapjaiban meghatározó eseményként ír a soáról.¹⁰ Az idézet értelmezhető reflektálatlan, univerzalizáló kijelentésként (mint ahogy Lanzmann a holokauszt időtlen emlékműveként definiálta saját művét) de a holokauszt szimbolikus kiterjesztésének imperatívuszaként is. A cím emellett a haláltáborok működésének gyárszerűségét is megidézi, ami mind a filmben, mind az előadásban megrázó példákön keresztül artikulálódik.¹¹

Rendezés

A holokauszt az ábrázolhatóság problémáját vetette fel, az irodalom mellett a vizuális művészetekben is. Lanzmann filmje az ikonoklasztázia hagyományába illeszkedik: tudatosan lemondott az archív

⁵ Forgách András szavai. Forgách András: Kinyírlak. Jeles András: Auschwitz működik <http://revizoronline.com/hu/cikk/4241/jeles-andras-auschwitz-mukodik-kaposvari-egyetem-balint-haz/>

⁶ Berr alakját minden egyes jelenetben egyszerre három színész nő jeleníti meg.

⁷ Anette Wieviorka szavait idézi Kékesi Zoltán: *Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2012., 9.

⁸ Forgách András, i. m.

⁹ Kékesi Zoltán, i. m.

¹⁰ „Auschwitz működik, állandóan megmutatkozik, sokféle látható alakban. [...] az a mentalitás, amely az Auschwitz-zindrómban kulminált, mintha az emberiség alaptulajdonságai közé tartozna. Ez a mentalitás fölfedezhető az európai ember mindennapos tevékenységében. Európai emberen azt a felvilágosodáson oskolázott, én-tudattal túltelített lényt értem, aki a modern ipari kultúra és csőd megteremtője, haszonélvezője.” Báron György: Auschwitz működik. Beszélgetés Jeles Andrásal, *Filmvilág*, 1993/május http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1250.

¹¹ Ez a Lanzmann filmjében többféle módon artikulált elem inspirálta az előadás egyik leggroteszkebb jelenetét: táncmozdulatokat végző duót látunk, melynek tagjai torzított hangon éneklék „egy treblinka nevű gyár munkásai vagyunk és addig maradunk életben amíg megy a termelés vagyis ameddig tart a megsemmisítő folyamat” A jelenet értelmezhető a (filmben és torzított formában az előadásban is elhangzó) treblinkai induló parafrázisaként, emellett megidézi az előadásba is beemelt etikai paradoxont: 1943 telén egy, a transzportok érkezésében bekövetkezett hosszabb szünet nyomán a Sommerkommando tagjai ráébredtek, hogy túlélésük közvetlenül a transzportoktól, vagyis a folyamatos megsemmisítéstől függ.

fotók használatáról, kizárólag a túlélők visszaemlékezéseire épít, illetve felkeresi velük az egykori helyszíneket. Filmjét a képek és archívumok elleni támadásként definiálta. Míg a *Dohány utcai seriff* ha másként is, de ugyancsak lemond a képekről, Jeles – Grotowski és Kantor előadásaihoz hasonlóan – a reprezentáció határaitra kérdez rá.

A rendezői nyelv kulcselemének (az életmű más előadásaihoz hasonlóan) a szcenikai montázs tekinthető. A párhuzamosan szervezett jelenetekben a nézőnek meg kell küzdeni a jelentésért, hogy meghallja és felfogja azt, ami elhangzik – ez a rendezői fogás intenzívebb nézői figyelmet provokál, mint a szó hallhatósága és felfoghatósága köré épülő előadások. A szcenikus montázs működésének másik eleme a kiejtett szavak jelentése és az előadásmód, a szemiotikus és performatív dimenzió közötti feszültség: az elhangzó szórnyúségek nem simulnak egybe az őket kísérő mozgáspatternekkel (például fejkavargatás, divatbemutató, tánc) és nemegyszer blaszfémikus (vagy obszcén) viszonyban állnak a vokalizáció módjával (népdalok, slágerek, indulók).

Az előadás utolsó előtti jelenetében (egy Pilinszky János hanghordozásával előadott visszaemlékezés után) váratlanul egy mai futballmeccs skandalásait halljuk magunk körül, melyhez a színpadra érkező szereplők is csatlakoznak, végül a nézőtérrel a pulpitusra lépő Jeles vezénylete nyomán a rigmus a *Parasztkantáta* dallamaivá szelídülve folytatódik tovább. A jelenet tökéletesen illeszkedik az előadás színházi nyelvezetébe, ugyanakkor önreflexív mozanatként is értelmezhető: a művészet, beleértve a dokumentumokat felhasználó művészet reprezentáció voltára hívja fel a figyelmünket. Mintha sűrített formában szembesítene minket a holokauszt reprezentációja kapcsán felvetődő etikai kérdésekkel: „A művész, miközben anyagát alkotássá formálja, óhatatlanul át is alakítja: mindez elfogadható, etikus tett a holokauszt esetében is? Egy író (festő, filmes stb.) szabadon bánhat-e a tényekkel, miközben a holokausztot jeleníti meg? Mennyiben lehet a holokauszt eseményeit fikcionálisan ábrázolni? Minden műforma alkalmas-e a holokauszt bemutatására? Lehet-e (szabad-e) például musical, burleszk vagy mondjuk kalandregény formában bemutatni a szörnyű eseményeket?”¹² A jelenet párdarabjának tekinthetjük a *Senkiföldje* című Jeles-film záróképét: a varsoói gettó kiürítését megörökítő filmszalag fölé helyezett nagytűveg a pusztá beemelés helyett vizsgá-

lat illetve kritika tárgyává teszi a dokumentumot és keletkezésének körülményeit.¹³

A lacanista filmelmélet szerint a fikció univerzumban kívül álló szimbolikus valóság valamely elemének az imaginárius fikcióba való betörése a par excellence traumatikus. Ebben a perspektívában tekintve az itt tárgyalt jelenet az előadás legtraumatikusabb helye. Lényegében hasonló megoldást alkalmaz a *Valahol Oroszországban* című előadás második fele is.

Színészi játékok

A holokauszt tapasztalatának irodalmi példái kapcsán felvetődött a kérdés, vajon a humanista ábrázolásmód megfelelő lehet-e. A dilemmának a színészi játék kapcsán alighanem a realista játékmód választása illetve elutasítása feleltethető meg.

Jeles rendezésében a szereplők egyforma, az arcukat is elfedő fehér jelmezt viselnek, ami ha teljesen egyformává nem is teszi őket, javarészt megfosztja őket egyedi sajátosságaiktól. A szereplők leginkább szellemalakoknak tűnnek, az előadás felütésekor már túl vagyunk mindenben. Az arc elfedésének és a tompa világításnak köszönhetően a színészi test lehetséges eszközei közül eliminálódik a mimika (mint ahogy más-más módon, de Kantor és Grotowski említett előadásai esetében is eliminálódott: előbbinél a bábszerű mozgáshoz társuló merev arc és üveges tekintet illetve grimaszok, utóbbinál az ún. arcmaszkok segítségével). Az arc kifejezéseknek kitüntetett – ha nem is kizárólagos – szerepe van a perszonázs lelki rezdüléseit kottázó lélektani realista színészi játékban. Jeles alakjai inkább a szervek nélküli testet idézik, „Az Alak mivel test, nem arc, és nincs is arca. Van feje, mert a fej integrált része a testnek. Sőt a test akár a fejre is redukálható. Ellenben az arc egy strukturált, térbeli organizmus, szerveződés, ami befedi, behálózta a fejet, míg a fej a testtől függ, még ha a test csúcspontja, kulminációja is.”¹⁴

A színészek testjátékát a SIMS nevű stratégiai játék nyomán alakították ki az alkotók, mozgásgörbék, mozdulataik kimértek, céltalanok, nem írnak le/illusztrálnak történeket, nem hordoznak egyedi tulajdonságokat és csak nagyon ritkán kapcsolódnak a verbálisan megjelenő szituációhoz.

Az előadás – az eliminált arcjátékkal és a redukált gesztusokkal illetve proxemikával szemben – az emberi hang modulálásának rendkívül széles skáláját használja. Az Hélene Berr-szál szerepsokszo-

¹² Kisantal Tamás: A csenden innen és túl – a holokauszt kifejezésének problémái, *Árkádia* 2011 (2) http://arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/csenden_innen_es_tul

¹³ Lásd Schein Gábor elemzését: Holokauszt: képírás. Jeles András: *Senkiföldje*, *Metropolis*, 2004/4., 54-63.

¹⁴ Gilles Deleuze: Francis Bacon – Az érzékelés logikája. *Enigma*, 2/1995, 3. szám

rozása dekonstruálja a monolitikus dikciót: a szereplők visszakérdeznak, kiveszik egymás szájából a szót, folytatják egymás mondatait. Az Hélenetörténetet kvázi kórusként¹⁵ kísérő többi megnyilatkozásban a tájszólástól az énekbeszédén át a dadogásig számtalan módja van a hang hangtárgyként (object voice) való megjelenésének.¹⁶

A színészek így a Kleist által dicsőített marionettekhez válnak hasonlatossá: nem tudnak szenvedni: a precíz koreográfia, a torzított illetve megkomponált dikció, a mimika mellőzése nem teszi lehetővé ezt. Sajátos színpadi létezésük a freudi kísérteties (das Unheimliche) dimenzióját hozza működésbe.

Az előadás fizikai körülményeinek és a jelmezeknek köszönhetően a színészek nem azonosíthatók, ami – főleg egy színészvizsga esetében – komoly szakmai alázatot követel.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás rendkívül puritán térben, egyfajta „virtuális pещoban”¹⁷ játszódik: négy asztal és székek tagolják a teret, ezen kívül egy dobogó gördül időnként be a színpadra. A játék terét fekete függöny veszi körbe, a szereplők innen jönnek és ide tűnnek el.

Az előadás nagyon kevés, szűrt fényt használ. Szemünknek ezért éppúgy a megszokottnál nagyobb erőfeszítésre van szüksége, mint fülünknek és figyelmünknek a párhuzamosan szervezett jelene-tekben. Az egyes képek között ráérvén kitarított sötétség fokozza ezt hatást, ráadásul a nézők így kevésbé érzik a színház közösségi dimenzióját.¹⁸ Az

alulvilágítotttság miatt egyébként az előadás technikai rögzítése nehezített, mintegy megerősítve a reprezentáció határainak problematizálását.

A szélsőséges hangmodulációkról a színészi játék kapcsán már ejtettünk szót; itt csupán az artaud-i örökséggel való kapcsolatára utalunk: „az egész szervezetre ható intenzív és nagyhatású előadás, mely nem habozik elég messzire menni idegi érzékenységünk kutatásában”.¹⁹

Az előadásban Melis László *Hénoch apokalipszi-se* című kantátájának részletei hangzanak el, melyek az 1991-es *Valahol Oroszországban* című előadásban is szerepet kaptak.²⁰

Az előadás hatástörténete

Az előadást komoly figyelem és érdeklődés övezte, pótstípusú pótelőadásokat kellett szervezni a budapesti helyszínül szolgáló Bálint Házban. Jeles kaposvári színészpedagógusi tevékenységének következő állomása *A Nap már lement* című misztériumjáték színrevitele volt, mely mind a drámai alapanyag, mind a színészi játék és térkörnyezet tekintetében egészen más eszközökkel élt a mű 1993-as színreviteléhez képest.

2013 őszén mások mellett Jeles András is Szép Ernő-jutalomban részesült, 2014-ben színházi munkásságával foglalkozó monográfia jelent meg. Forgách András laudációja így összegezte az oeuvre világgképét: „[Jeles](m)űvei, ritka kivételtől eltekintve, mindig szenvedéstörténetek, Grünewald oltárképeiben, az evangéliumokban gyökereznek, az ember teremtményisége jelenik meg bennük egy – nem mellékesen – Isten nélküli világban.”²¹

¹⁵ Forgách András metaforája. Forgách András, i. m.

¹⁶ Az object voice (voice as object a) megjelölés arra utal, hogy az emberi hang nem képes a jelentés áttetsző közegeként működni, mint ahogy pusztá anyagságként sem, hanem mint zavarbaejtő, redukálhatatlan alteritás. Bővebben lásd Mladen Dolar könyvét (Mladen Dolar: *A Voice and Nothing More*, MIT Press, 2006) illetve Žižek rövid összegzését: [...] leírásunk [...] azt a téves benyomást keltheti, hogy az „elfojtó” artikulált Szó és a „törvényszegő” emésztő hang közötti egyszerű ellentmondással foglalkozunk: egyik oldalon áll az artikulált Szó, amely az ellentmondást nem tűrő társadalmi fegyelem és autoritás eszközeként alakítja és szabályozza a hangot, a másik oldalon pedig az ön-élvező Hang, mely a felszabadulás közvetítőjeként széttepi a törvényt és a rend korlátozó láncait... De miről szólnak az amerikai tengerészalakat delejes menet-indulói – bénító ritmusukkal és szadisztikusan szexualizált érzéketlen tartalmukkal nem példaértékű esetei-e a Hatalom szolgáltatásban álló felemészítő ön-élvezetnek? *A hang mértéktelensége ily módon alapvetően meghatározhatatlan.*” Slavoj Žižek: *Az inherens törvényszegés avagy a hatalom obszcenitása* Thalassa 1997/1. <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm> (kiemelés tőlem, SG)

¹⁷ Forgách András kifejezése. Forgách András, i. m.

¹⁸ Párhuzamként a Szerbusz, Tolszto! elkülönített szeparéit, illetve Hajas Tibor a nézőt a sötétség által izoláló performansait idézhetjük.

¹⁹ Artaud: *Színház és kegyetlenség*, in Vinkó József (szerk.): *Antonin Artaud: A könyörtelen színház*, Gondolat, Budapest, 1985, 145.

²⁰ A két előadás közötti intertextuális kapcsolat révén a befogadó egy tágabb, jelen írás bevezetőjében említett létfilozófiai perspektívába illesztheti az előadást.

²¹ „Valamit alapvetően és végzetesen nem értek”. Forgách András: *Jeles András Szép Ernő-díjához* (2013. november).