

# A neoavantgárd és a posztmodern találkozása a Kamrában

Halász Péter: A kínai avagy ahogy  
a Katona József Színház színészei megpróbálják színre vinni  
A csodálatos mandarint, 1992<sup>1</sup>

Az előadás színházkulturális kontextusa<sup>2</sup>

A kínai című előadás két fontos kultúrtörténeti pillanat metszéspontjában született: az egyik Halász Péter visszatérése Magyarországra 1976-os emigrációjukat követően, a másik a Kamra nevű játszóhely megnyitása Budapest belvárosában.

Halász Péter 1990 őszén lépett fel a Love Theatre-rel a Petőfi Csarnokban *Az, ő aki valaha a sakkkészítő gyönyörű felesége volt* című előadásukkal.<sup>3</sup> Az eseményt komoly sajtóvisszhang kísérte, a híradásokon a rendszerváltás utáni eufória is érezhető, akárcsak Halász Péter nyilatkozataiban.<sup>4</sup>

A Színház 1991 őszén dupla tematikus számmal tisztelt meg az alkotó előtt, irányt szabva a Dohány utcai lakásszínház emlékezetpolitikájának: a címlapon a „Kassák + Dohány u. 20 + Squat + Love = Halászek” képlet olvasható, az első és hátsó borítón Halász portréi láthatók. Később két alkalommal történik kísérlet a lakásszínház Halász Péter neve alá történt rendelésének visszavételére: a 2000. október 2-án a Toldi moziban megtartott beszélgetésen (ahol Halász Péter – társai kérésének eleget téve – először a közönségnek háttal, mikrofon nélkül foglalt helyet), illetve Koós Anna *Színházi történetek szobában, kirakatban* című könyvében (mely számos, a

fenti torzításból eredő filológiai hibát lajstromoz, illetve újra és újra emlékeztet: a lakásszínházi években név nélkül, demokratikus közösségként alkottak).

Halász 1991-es megjelenése a magyar kulturális szcénában egyszerre folytatta a már magyarországi működése során formálódó legendáriumot és adta meg az esélyt az életmű nyilvános értelmezői térbe léptetésének.

## Dramatikusszöveg, dramaturgia

Az előadás a *Life and Death in New York City* című újságszínházi sorozat egy tagjának nyomán született: a Love Theatre ezen sorozatában napi újsághírekből készítették estéről-estére előadásokat. Az eredeti változat sokkal kevésbé volt kidolgozott, a színészek csupán improvizáltak a forgatókönyvben rögzített helyzetekre.

A Kamra előadásának szövegeknyvét Halász Péter írta. A történet rájátszik *A csodálatos mandarin* helyzetre, de kortárs amerikai közegbe helyezi azt: egy Amerikában élő magyar házaspár *A csodálatos mandarin* előadására készül, és egy disszidens kínai személyében találja meg a címszereplőt. A cselekményt a színházi helyzetre és keretre reflektáló jelenetek törlik meg, a színház a színházról illetve

színház a színházban szituációk az alaptörténettel teljesen egyenrangú szálként jelennek meg.

A zárójelenetben egymásra csúszik színház és valóság, eldönthetetlen, hogy melyik történetben vagyunk: a próba végén a Táncosnő közelségétől megrészegülő Zsengoa holtan esik össze, majd a mandarin szerepében<sup>5</sup> váratlanul feltámadva násztáncot jár a Táncosnővel, végül újra élettelenül terül el a földön. A tánc során a gyermek ki akarja szabadítani az anyját az ölelésből (érzékeltetve, hogy amit látunk, az már nem próba, nem fikció, nem imitáció, hanem „a” valóság), a férj pedig kezében égő papírdarabbal jelenik meg, mintegy demonstrálva egy olyan minőséget, ami ugyan imitálható a színpadon, de önmaga nem tud imitálni (amit a tűz eléget, az tényleg elég).

A kínai halála nem csak a mandarin végzetével esik egybe, de a Táncosnőnek a tánc hatalmáról szóló álmára, valamint Kafka *A szirének hallgatása* című, vendégszöveggént elhangzó művére is rimel (melyet Halász a szünetben a színészekkel folytatott beszélgetés során a néma csábítás példájaként értelmez).<sup>6</sup> A színház/valóság opozíció fricskázásán túl az előadás a művészet transzformáló erejét is tematizálja.

Mint arra az alcím is utal, van még egy keret – a mandarint játszó kínai disszidentet játszó Kaszás Gergő nem hal meg, hanem felül, és meghajol a többi szereplővel. Az illúzió felfüggesztését az előadás a kisebbik függöny leeresztésével hangsúlyossá tett képekre tagolással erősíti meg. A függöny leeresztésekor a színészek tesznek-vesznek a függöny mögött, kezelik a technikát, instruálják egymást, ezzel is folyamatosan deklarálva a legkülső („kamrás”) színházi keretet. Akusztikusan színrre viszik tehát a realista színházban elfedett apparátust – így az előadás képlete leginkább a színház a színházban a színházban fordulattal ragadható meg.

## Rendezés

A rendezés a Magyarországon korábban csak szűk, exkluzív kör számára hozzáférhető neoavantgárd színházi nyelvet nyilvános kulturális közegbe helyezi át. Ilyen, részben önidéz-

nek is tekinthető elemek: a teljes emberi alak helyett szereplő testrészek, melyek nemegyszer szokatlan, „rontott” kivágatban jelennek meg; a tér minimalizálása, a színházi helyzet *itt és mostjának* kiemelése, valamint a gyermekszereplő felléptetése.

Az előadásban ugyanakkor – a Squat New York-i korszakának előadásaihoz hasonlóan – egyértelműen megfigyelhetők a posztmodernizmus jegyei: a bőségesen szerepeltetett idézetek (aminek köszönhetően az előadás egyfajta kollázsnak hat – pl. a kínai követségről történő szokás Hitchcock Vertigojának zenei aláfestésével és a film képi megoldását idéző technikával történik), a kulturális regiszterek vegyítése (popzene és Bartók, pornográf felvételek montázstechnikával történő deformálása), valamint a médiumokra hagyatkozás.

## Színészi játék

A Katona a nyolcvanas évek során a lélektani realista színjátszás magaskolájaként szerzett elismerést magának. A kínai című előadás megbontja a lélektani realista játék kereteit, de a színészi játék tekintetében részben megmarad annak talaján; csupán Kaszás Gergő és a gyermekszereplő Elek Józsa jelentenek kivételt.

A Magyar Televízió által rögzített felvételen a szünetben a kamera követi a szereplőket a színpad mögött, hallhatjuk Halász instrukcióját, mely akár színészesztétikája tömör foglatatának is tekinthető: „Ne akarj tetszeni!” A felszólítás Halász későbbi, egyetemi oktatói tevékenysége során megfogalmazott instrukciókat idézi, melyből az önfelravatoláson kaphattunk egy csokorra valót az érintettek gyűjtéséből: „Ne színezd a szöveget, majd az színezi magát.” „Ne játsszatok, légyzgyakorlat az egész!” „Gyerünk, mintha előadás lenne... rossz előadás... de végleges.”<sup>7</sup> Kifejtett színészesztétika helyett ezekből a megnyilatkozásokból rakható össze Halász *acteur trouvé* melletti hitvallása.

Halász egyébként egy 1990-es nyilatkozatában úgy vélte, egyedül a pszichológiai realista játékmóddhoz nem kapcsolódott soha.<sup>8</sup> Megállapítása

<sup>1</sup> A szöveg megírását a 81400 számú OTKA-projekt (*Színházi net-filológia*) tette lehetővé.

<sup>2</sup> A kínai. 1992. február 13., Kamra Rendező: Halász Péter, Szerző: Halász Péter; Szereplők: Kaszás Gergő (Kínai), Máté Gábor (Rendező), Udvaros Dorottya (Táncosnő), Bán János (Színész), Pap Zoltán (Zenész), Elek Józsa (Gyermek)

<sup>3</sup> Az előadásban Halász Péter saját nagymamáját játszotta, az előadásban rajta kívül Sántha Ágnes és Cora Fischer szerepeltek. Az előadás negyedik munkapéldánya megjelent a *Színház* tematikus mellékletében: 1991. október-november, melléklet 26–31.

<sup>4</sup> Vö. pl. az 1990. november 11-i Napzártában elhangzottakkal. *Színház*, 1991/október-november, 96.

<sup>5</sup> A szerepváltást a kínai zubbony fölé kerülő selyemkötös jelzi

<sup>6</sup> Kafka: *A szirének hallgatása*, In *Nyolc október*, 1917.

<sup>7</sup> Halász Péter dózis, *Critikai Lapok*, 2006/12.

<sup>8</sup> „Egyetlen konvencionális vagy tradicionális elem hiányzik a színészetemből, a pszichológiai színjátszás. Odáig még nem jutottam el, hogy ezt meg merjem csinálni. És tulajdonképpen nem is akarom.” Halász Péter: Nem érdekel, hogy mi lesz holnap!, *Színház*, 1991. október-november, 96.

egybevág az Universitasban kifejtett színészi tevékenységének utólagos értékelésével.<sup>9</sup>

### Színházi látvány és hangzás

Az előadás kezdetén egy vörös bársonyfüggöny látható, melyre kínai utcaképet vetítenek; ennek szétnyitását követően festett színházat látunk festett nézőkkel, a festett színpadnyílásnál pedig méretarányos, igazi függönnyel; ennek szétnyitása után kezdődik a játék.<sup>10</sup> A színházi látékép ábrázoló díszletnek köszönhetően mindvégig vizuálisan is demonstrálva van a színház-a színházban helyzet.

Mivel egy kicsi kivágatban jelennek meg a színészek, a méretből adódóan soha nem jelennek meg teljes alakos formában, csak a testrészeik vagy csak tárgyak láthatók. A testrészeket kiemelő közeli filmes technikájának színházba oltása Magyarországon a második nyilvánosságban működő Kovács István Stúdióhoz köthető (*Dél keresztye*, 1973). Illetve utalhatunk a Dohány utcai lakásszínház *Felkészülés meghatározatlan idejű együttlétre* (1972) című előadására is, melyben játékos és nézők egy hatalmas lepedőbe vágott lyukakon dugták ki a fejüket, így zajlott a – Major János által fejlesztett színháznak titulált<sup>11</sup> – előadás. A testrészek és tárgyak perszonázként szerepeltetésének előképe az avantgárd drámákban és filmekben érhető tetten.

A színpadi tér minimalizálására Halász Péter színházi praxisában a Surányi homokbányában 1972-ben tartott minifesztivál adott lehetőséget, ahol Halász Péter néhány négyzetméteres léckeretes nejlonsátorban mutatta be akcióját;<sup>12</sup> ehhez hasonlóan kicsi gesztikus térben játszódott a *Halász Péter bábszínháza* című jelenet, mely többször is bemutatásra került a Dohány utcai lakásszínházban.

A színházi szituáció itt és mostjának kiemelése a Squat *Andy Warhol's Last Love* című előadásából lehet ismerős, amely előadás során a színház differentia specificája a filmtől való különbsége révén válik hangsúlyossá. Az előadás egy etapja filmvetítésként volt látható, színház és film mediális kü-

lönbsége előbb egy humoros incidens révén reflektálódik,<sup>13</sup> majd a jelenet végén a filmből a valóságba/színházba történő átlépés sűrített pillanataiban: Andy Warhol (Bálint István) és Kendell megérkeznek a színház elé, ahol polaroidképeket készítenek egymásról (a filmen is és a valóságban is), majd belépnek a színházba. A polaroid rímelt a pop art témaként való szerepeltetésére, ugyanakkor a pillanatot reprezentálódásának kérdésköréhez is kapcsolható. A *kínai*ban a film helyét képregényszerű skiccek sorozata veszi át: a Rendező egy ponton egy elképzelt előadásról beszél, melyben az előttünk futó produkcióra ismerhetünk; majd amikor a képeket pörgetve időről-időre a „jelen” pillanathoz ér, feleségével együtt kinéznek a nézőkre (akik jót derülnek a mackósajt fedelén látható kép fraktális szerkezetét idéző narratív szerkezeten). Míg az *Andy Warhol's Last Love* a filmtől való markáns elkülönböztetése révén kidomborította a színház itt és mostját, *A kínai* eleve a reprezentációba zártnak mutatja a színpad világát.

A *kínai* vetített képeket és videofelvételeket használ a helyszínek jelzésére, a kétdimenziós háttér előtt valós testek és tárgyak jelennek meg. A vetített képek használata az előadás dramaturgiáját is alakítja, egyben a mélység, az arányok és sebesség másféle percepciójára készíteti a nézőt, azaz a filmes technika alapjaiban változtatja meg a színpadi reprezentációt, nem csupán a meglévőkhöz hozzáadott plusz jelrendszerként jelenik meg.<sup>14</sup>

Az előadást végigkísérik Bartók *A csodálatos mandarin* című művéből származó zenei részletek és idézetek.

### Az előadás hatástörténete

Az előadásról írók kiindulópontként a legendára hivatkoznak és reflektálnak rá, hogy ez az előadás más, nem avantgárd, hiszen nem lehet azt és úgy folytatni, mint amit Halász kényszerűen 1976-ban abbahagyott. Az avantgárd és neoavantgárd stílusjegyek láthatatlanságának oka feltehe-

tően abban áll, hogy a korábban csak a második nyilvánosság számára hozzáférhető alkotások még 1992-ben is ismeretlenek és láthatatlanok voltak, továbbá a műkritika nyelvezete – mivel a túrt és tiltott művekről nem lehetett műelemzéseket készíteni – nem hozhatta létre, nem örökíthette tovább az e jelenségek leírására és értelmezésére alkalmas fogalmi apparátust.

A *kínai* nyitja Halász Péter magyarországi rendezéseinek sorát, melyek egy része ugyancsak a Kamrában kapott helyet: 1993-ban az *Önbizalom* (melyet *A kínai II.* alcímmel játszottak), majd 1994-ben a *Hatalom, pénz, hírnév, szépség, szeretet* című újságszínházi sorozat. 2008-ban, a Vajdai Vilmos rendezésében *Fisherman's Friends* címmel bemutatott emlékműsorban *A kínai* egy jelenete is helyet kapott.

A Krétakör 2009-es *Laborhotel* című előadása beharangozóiban expliciten hivatkozott a Dohány utcai lakásszínházra mint párhuzamra. A megvalósult előadás egésze nem, de az előadás nyitóké-

pe több szempontból is kapcsolható a lakásszínházhoz, de még inkább *A kínai*hoz. Schilling színpadon elmondott monológja *A kínai* történetvezetéséhez hasonló reprezentációkritikai kérdéseket vet fel, a díszlet ehhez kapcsolódóan a „hiányzó negyedik fal”, illetve „tükört tart a valóságnak” metaforákat teszi konkréttá. Schilling Árpád és Sárosi Lilla párbeszédéről eleinte eldönthetetlen, hogy spontán és őszinte, vagy kitalált és elpróbált; az eldurvuló hangnem és a tettelegesség, majd a párnák kiságyba helyezése<sup>15</sup> azonban beállított jelenetként leplezi le mindazt, amit addig láttunk.<sup>16</sup> Mind *A kínai*, mind a *Laborhotel* nyitójelenete a színpadon látott valóságot reprezentációként, előre megírt és berendezett jelenetként mutatja meg, ugyanakkor problematikussá is teszi a színház/élet, fikció/valóság fogalompárok elhatárolását. A vörös falba vágott lyuk, melyen keresztül a szereplők életébe kukucskálhatunk, így nem csupán a Réshben látott jelenetekhez köthető, de *A kínai* vizuális ehojaként is olvasható.

<sup>9</sup> Ld. Vágó Péter és Ruszt József visszaemlékezéseit: Ruszt József: Költő és bohóc, *Színház*, 1991. október–november, 20.

<sup>10</sup> Az előadás nyitóképe megismétli a képet: egy kínai zubbonyba öltözött gyermeket látunk (nyaktól lefelé), amint előbújik egy (mellkastól lefelé látható) felnőtt függönyszerűen szétnyitól köntöséből.

<sup>11</sup> Major János: Gondolatok a fejszínházról, *Színház* 1991. október–november melléklet, 10.

<sup>12</sup> leírását ld. Koós Anna: *Színházi történetek szobában, kirakatban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009. 93.

<sup>13</sup> A színházi térbe bejön egy nő (a filmfelvételen Buchmüller Éva), és ráló a vásznon látható, Breznyik Péter által alakított figurára, pontosabban a vászonra – Breznyik a felvételen összeesik.

<sup>14</sup> Halász először az *Önbizalom* című előadásában használta ezt a technikát, bemutató: Café La MaMa, 1987, New York.

<sup>15</sup> A szereplők addig úgy beszélnek, mintha gyermekük, Franyó is a színpadon lenne – mivel a kiságyat rácsvédő fedi, a néző számára a kispárnák ágyba helyezéséig eldönthetetlen, benne van-e a gyermek a kiságyban vagy nincs.

<sup>16</sup> Az előadás kereskedelmi forgalomban hozzáférhető felvételén mindez elsikkad, mivel a kamera látószögéből adódóan az elejétől fogva látható, hogy a gyermek nincsen a kiságyban, a tükörfal pedig egyáltalán nem látható, továbbá a felvételen hiányzik a jelenetből való „kilépés” pillanata.