

## Zsótér Sándor: Peer Gynt, 2005

Az előadás színházkulturális kontextusa<sup>1</sup>

A '90-es évek második felére az alternatív színház fogalma/kategóriája már nem esztétikai, hanem strukturális és finansiális különbségek jelölőjévé vált, s ezen művészileg (már) egyenrangú, de (még) strukturán kívüli (alternatív) törekvések (például Mozgó Ház Társulás, Pintér Béla és Társulata, Andaxínház stb.) egyikeként alapította Schilling Árpád a Krétakör Színházat 1995-ben, melyet professzionális, ugyanakkor kísérletező színházi műhelyként definiált a társulatvezető<sup>2</sup>, többször elhatárolódva<sup>3</sup> az alternatív-független minősítéstől. Egyfelől annak a magyar színházötönet korábbi évtizedeiből hagyományozódott negatív konnotáltsága (például amatőr) okán, másfelől mint (csak) működésbeli (és nem esztétikai) kategóriától.

Habár a kritikai recepció már a 2000-es évek elején regisztrálta, hogy a Krétakör-előadások *stiliztikai rokonsága* ellenére nem körvonalazható schil-

lingi formakánon<sup>4</sup>, ugyanakkor bizonyos sajátságok (a *projekt-szemléleten*<sup>5</sup> túl is) leírhatók: így a Krétakör munkáit elsősorban az adott társadalmi/politikai közegre reflektálás,<sup>6</sup> részint fiatal magyar drámaírókkal való együttműködés, részint a klasszikusok újragondolása, továbbá a színészi/nézői létre, a recepció folyamatára irányuló fokozott figyelem, s a(z ebből is következő) sajátos térszervezés/-használat, valamint a „testiség tapasztalatának színházi tematizálása”<sup>7</sup> jellemezte. Részint utóbbiak jelent(h)ették a közös (színházi) nyelvet/alapot a társulattal vendégrendezőként többször dolgozó Zsótér Sándorral, akinek a magyar játékhagyomány hegemonikus kisrealizmusával szembehegyezkedő rendezéseit a kilencvenes évek végén az újfajta képi-ség színházának *neoavantgárd* irányzatához sorolták<sup>8</sup>. S akinek a kétezres évek elejére egyre nagyobb figyelmet kaptak *szószínházként* és *képszínházként*<sup>9</sup> jellemzett előadásai, melyek olykor Robert Wilson formalista színházához is hasonlíthatók, „[...] hiszen

<sup>1</sup> A tanulmány az OTKA által támogatott (81400) „Színházi net-filológia” című projekt felkérésére készült. Bemutató dátuma: 2005.10.14., a bemutató helyszíne: Thália Színház, Régi Stúdió. Rendező: Zsótér Sándor, dramaturg: Ungár Júlia, zeneszerző: Tallér Zsófia. Dízlettervező: Ambrus Mária, jelmeztervező: Benedek Mari, koreográfus: Vati Tamás. Társulat: Krétakör Színészek: Gyabronka József (Peer Gynt), Csákányi Eszter (Ase, Gomolyagok, Susogás a levegőben, Harmatcseppek, Tört fűszálak), Sárosdi Lilla (Solvejg, pásztorlány, Görbe, Trupeterstrale, Szfinx), Nagy Zsolt (Aslak, Dovre, Majom, Orgazda, Huhu, Szakács), Rába Roland (Mads Moon, Zöldruhás nő, Master Cotton, Tolvaj, Begriffenfeldt, Idegen utas, Gombóntó), Láng Annamária (Helga, pásztorlány, Kari, Von Eberkopf, Anitra, Múmia, Húszéves), Katona László (egy férfi, Csúnya fiú, Rabszolga, Fella, norvég hajóskapitány, Pap, Ingrid fia, Sovány), Péterfy Borbála (Ingrid, pásztorlány, Madárrikoltás, Felügyelő, Monsieur Ballon, Husszein).

<sup>2</sup> Lásd Sándor L. István, Az értelem játéka. Beszélgetés Schilling Árpáddal, *Ellenfény*, 2006/7. 15–17.

<sup>3</sup> 2002. W-Munkáscirkusz *Legjobb alternatív előadás díjának* (lásd Zsámboki András, Vágó Róbert, Krétakörön kívül-belül, *Mozgó Világ* 2003. szeptember, 29–58.), majd 2012-ben A papnó a *Legjobb független előadás díjának* vizuálisítása, szemben a Siráj *Legjobb előadás díjának* elfogadása 2006-ban.

<sup>4</sup> Vö. Tompa Andrea, Időszavak, *Ellenfény*, 2004/8. 24–26.

<sup>5</sup> Összegzését lásd Kiss Gabriella: Színházi (tükörképek) – Schilling Árpád rendezéseiről In A *kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 121–143.

<sup>6</sup> 2006-ban, a milyen a korszerű színház?-kérdésre a következőképpen fogalmazott Schilling: „[...]Csak azt a közhelyet tudnám mondani, hogy a színház akkor hiteles, ha képes reflektálni arra a közegre és korra, amelyben létezik. Persze, hogy mit tartunk hiteles és érvényes reflexiónak, az alkotótól és befogadótól függően változik. De talán nem is ez az igazán lényeges és aktuális kérdés. Inkább az, hogy mi haszna a színháznak. Tétélezzük fel, hogy hosszú kísérletezés eredményeként eljutok odáig, hogy valamit megérték a korból, amiben élek, és képes is vagyok rá valahogy reflektálni. Mi fog történni ekkor? A nézők mit kezdenek a színházban szerzett tapasztalattal? Tud a színház annyira megkerülhetetlen lenni számukra, mint a Hír Tv vagy a BBC News?” Sándor L. István, Az értelem játéka, Beszélgetés Schilling Árpáddal, *Ellenfény*, 2006/7. 16.

<sup>7</sup> Kékési Kun Árpád, Az új teatralitás és annak hatástörténeti helyzete In Uő., *Színház, kultúra, emlékezet*. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 70–90. 84.

<sup>8</sup> Vö. Kékési Kun Árpád, A reprezentáció játéka – A kilencvenes évek magyar rendezői színháza. In *Tükörképek lázadása*. Budapest, József Attila Kör, Jkijarat Kiadó, 1998. 85–104.

<sup>9</sup> Vö. Kiss Gabriella: A kockázat színháza. Előadáselemzés a „paradoxon kultúrájában”. In Imre Zoltán (szerk.): *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Budapest, Áron Kiadó, 2004. 171–248. (243.)

ez a pszichológiai reakciókkal és egyértelmű interpretációkkal bevezetetlen formanyelv kiemelkedik abból a színházi közegből, amelyben még a színész-képzés sem lép túl a lélektani realizmus fogásain, a viták pedig az olvasói-nézői technikák taníthatósága helyett a befogadói érzékenység szükségességéről szólnak.<sup>10</sup> A 2005-ös *Peer Gynt*<sup>11</sup> - mely formanyelvi-eg a pályakezdő, turbulens kinezikájú és a későbbi „lefűrt székű” Zsótér-előadások sajátosságait egyesíti - a rendező és a Krétakör Színház első közös munkája, amelyet két évvel később a *Bánk-bán* követett.<sup>12</sup>

### Dramatikus szöveg, dramaturgia

Ibsen (a színpadra állításnak, monumentalitása és a folyamatos színváltások miatt rendre ellenszegülő) öt felvonásos drámai költeményét egyfelől Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa (Babarczy kaposvári rendezéséhez készült) 1996-os (újra)fordítása és Ungár Júlia dramaturg húzásai<sup>13</sup> által közelítik a kortárs beszédmódhoz és a konvencionális előadási-idő-kerethez, másfelől a (tér- és fény)dramaturgiai (át)szerkesztések/fogalmazások által az identitás és individualizmus témakörére fókuszáló kamaradarabba „szelídítik” Zsótérék. A szerzői instrukciókban (és a dramatikus textusban) részletezett helyszínek (Peer szülőföldjétől kezdve a mesés/egzotikus tájakig) egyetlen kis térben és három felvonáson át egyetlen díszlettel reprezentálódnak, a szín- és fénydramaturgiával a valóság-vágy/képzeltet különbségét és „átjárhatóságát” is modellálva (hasonlóan Zsótér egyik korábbi ren-

dezéséhez, *A fejének belsejéhez*<sup>14</sup>). A különböző dramatikus terek közötti mozgásban pedig a hagyományot állandó továbbvittele segíti az identitás-kérdéskör folyamatos tematizálását. Részint az önazonosság kérdésének nyelvi aspektusát nyomatékosítják, mikor a negyedik felvonás marokkói jelenetében a különböző nemzetiségű szereplők saját nyelvükön (angol, francia, német stb.) szólnak meg – eltérve az eredeti dramatikus szövegtől –, mégis megértik egymást. Ez az anti-Bábel egyrészt megidézi korunk multi- és interkulturalizmusát (s egyben rímel Peerneke önnön világpolgárságáról szóló képzeteire), másrészt ellenpólusát adja a bolondokháza-jelenetnek, ahol mindenki egy nyelvet beszél, mégsem képesek megérteni egymást. Amikor a marokkói jelenetben Láng Anna-mária Von Eberkopffjától mégis magyarul hangzik el a „de mit ért Ön azon, hogy ön maga?”,<sup>15</sup> sokkal súlyosabbnak hatnak a szavak, és az előadás alapkérdésére irányítják a figyelmet.

### Rendezés

Az előadás a zsótéri („önjáró”<sup>16</sup>) színházi nyelv sajátosságaiból, stílusjegyeiből építkezik, mint a vizuális és akusztikus dimenziók dominanciája, vagy a precíz szövegért(elmez)és. Minimalista színpadképe a Zsótér-Ambrus formakánon jellegzetességeiből szerveződik, úgy mint a geometrikus térszervezés, a neonfények alkalmazása, vagy Benedek Mari jelmezeiben a műanyag és műszínek használata, mindezekkel megtörve „[...] a tér-idő koordináta hagyományos illúziótengelyét”.<sup>17</sup> Emellett Zsótér

<sup>10</sup> Jákfalvi Magdolna, Zsótér in és off. *Színház*. 2003/10. 35.

<sup>11</sup> Ibsen Peer Gynt-jének hazai színházi recepciótörténetének jelentősebb előadásai a következők: a hazai ősbemutatóját 1917-ben tartották a Magyar Színházban, Törzs Jenővel a címszerepben. (Magyar Színház-történet II. 1873-1920, Székely György (szerk.), Bp. Magyar Könyvklub – Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2001. 591.) Ezt követően Németh Antal kétféleképpen is színpadra vitte a darabot 1941-ben: az egyik előadásban Jávor Pállal, a másikban megosztotta Peer szerepét Apáthi Imre és Lehotay Árpád között. (forrás: Molnár Gál Péter, Peer Gynt otthon marad 2005. okt. <http://peergynt.kretakor.hu/kr2.html> Letöltés ideje: 2011. 10. 13.) A magyar színház-történet emlékezetes előadásai közé sorolható Gellért Endre 1958-as rendezése a Nemzeti Színházban Ladányi Ferencsel a főszerepben, Lengyel György 1971-es munkája a Madách Színházban Huszti Péterrel, Csizsár Imre 1983-as rendezése a Miskolci Nemzeti Színházban, Peer szerepében Blaskó Péterrel. Paál István 1989-ben a Veszprémi Petőfi Színházban vitte színpadra Borbiczki Ferencsel a címszerepben. Rakovszky Zsuzsa és Kúnos László fordítását először Babarczy László használta 1996-os kaposvári rendezésében, Peer megformálója Znamenák István volt. Szintén ezzel a fordítással állította színpadra Kai Johnsen 2002-ben a Nemzeti Színházban, Peert Rátóti Zoltán alakította.

<sup>12</sup> Az előadásról részletesen ld. Timár András, Zsótér Sándor: *Bánk-bán*, 2006., forrás: [www.philther.hu](http://www.philther.hu) Letöltés ideje: 2014.09.19.

<sup>13</sup> Jóllehet a rövidítést egyrészt a textus hosszúsága és önméltó szerkezete (is) indokolja, másrészt e kihagyások általában azokat a részeket érintik, ahol a történet meszeszerűsége válik dominánssá, s a főhős túlságosan elmerül konfabulációiban. (Ezért (is) rövidítik meg többek között a Dovre birodalmában játszódó, a marokkói, illetve az Anitra- és a vihar-jelenetet, s marad ki például az ötödik felvonásban a san francisco-i történet.)

<sup>14</sup> Arthur Miller: *Az ügynök halála*, Szegedi Nemzeti Színház, 1997.

<sup>15</sup> Henrik Ibsen: *Drámák*. Bp., Magvető Kiadó, 2003. 321.

<sup>16</sup> Zsótér Sándor rendezéseiről részletesen ld. Kiss Gabriella: *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*. Budapest-Veszprém, Orpheusz Kiadó – Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001., valamint Kiss Gabriella: *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.

<sup>17</sup> Jákfalvi, i. m. 32.

nagy hangsúlyt helyez arra, hogy a színészek értelmező szövegmondásukkal, állandó figyelmükkel, koncentrált jelenlétükkel és fegyelmezett testükkel uralják a játékeret és a dramatikus textust.<sup>18</sup>

Zsótér rendezésben a gynti hagyoma vizuális *Leitmotivvá* válik: Péterfy Borbála Ingridje hagyományát szül, amelyet aztán Csákányi Eszter Aséja rágcscsál, Láng Annamária Karija<sup>19</sup> és Katona László stilizált papi ruhás sátánja pedig hálóban viszi a hagymákat. Így a metonimikus képsorokban a mű filozófiai „magja” – az identitás kérdése – válik magtalan materiává, majd testté, a hagymahéj-alakú szoknyát viselő Sárosdi Lilla Solvejgjének alakjában.

Zsótér szakítja a játéktadícióval,<sup>20</sup> a címszerepet az 52 éves Gyabronka József-re osztja, így a főhős már az első jelenetben egy középkorú, meggyötört arcú férfi, eltérve a Peert különböző életkorokban bemutató ibseni textustól és a hazai konvencionális *Peer Gynt*-előadásoktól is.<sup>21</sup> A középkorú címszereplő (már) a nyitóképben felveti annak lehetőségét, hogy Peer egész életében szülőfaluában vegetál, s csak képzeletében jut el egzotikus tájakra,<sup>22</sup> másrészt Gyabronka fizikuma, az öregedő test látványa a főhős személyiségének és életének megváltoztathatatlanágának, a változtatni képtelenség érzetét kelti: ez egy befejezett élet, nincs már lehetőség az önmegvalósításra. Emellett a rendezés egyfelől képekbe formálva a térbe projektálja a dramatikus viszonyokat (s azok átrendeződsét), ahogy azt Koltai Tamás is regisztrálja a negyedik felvonás első jelenetével kapcsolatban, mikor Peer „[...] újkapitalistaként lenező fölényen oktatja ki immoralitásból a szó szoros értelemben a lába előtt heverő pénzembereket [...]”,<sup>23</sup> másfelől erőteljes (allegorikus) vizualitással fogalmazza meg/nyomatékosítja a főhős egyéniségének/egyediségének feladását is, ahogy azt a jelmez és gesztusok finom szimbolikája közvetíti: Gyabronka József Peerje már

az első felvonás kezdetén egy manósapka-mintás inget visel, Nagy Zsolt Dovréja egy autokratikus államszervezet hivatalnokára, a(z 5. felvonásban a) gyászoló csoport uniformizált öltözete egymástól megkülönböztethetetlen pingvinekre emlékeztethet. Gyabronka szinte egy életre kelt Max Ernst-képként téblábol és alkudozik a Gomböntővel az utolsó felvonásban, miután Nagy Zsolt Dovréja egy korábbi jelenetekből már ismert majommaszkhoz hasonlót ad rá,<sup>24</sup> ezzel a képpel/gesztussal nyitva hagyva a kérdést, hogy vajon a főhős mindig is „manóként”, vagyis én-lehetőségeit kibontani képtelen konformistaként élt-e?<sup>25</sup>

### *Színészi játék*

A különböző játéknyelvek szimultaneitása, egymásba oltása vagy épp dinamikus váltogatása jellemzi a színészek játékát. Egyfelől többnyire a dialogikus helyzetekben gesztusaik és mozgásuk – főleg az egyetlen karaktert megformáló Gyabronka Józsefé – a (pszichológiai) realizmus határát súrolják (olykor sztereotipikusan elrajzolva és felmutatva egyes karaktereket például Láng Helgáéként kislányos, majd az árverés kikiáltójaként harshány beszédmódja). Másfelől testük virtuóz, olykor akrobatikus használata, a különböző szerepek és fajok (emberből állattá, állatból emberré változnak) között alternáló játék, az esztétikusan stilizált aktusok, a játékot megakasztó songok, valamint a társadalmi nemet és életkort ignoráló szereposztás mind a valóságillúzió megtörését és a színházi(as) szituáltság kitakarását (is) szolgálják.

A rendező a közel negyven szerepet nyolc színésszel játszatja, alkalmazkodva a társulat létszámához. Gyabronka József egyedül Peer Gynt-öt alakítja, azonban a többi szerep sem random módon (hanem belső logika szerint) kerül kiosztásra. Például Csákányi Eszter testesíti meg a fia képességei

<sup>18</sup> A „zsótérosságról” ld. Uő.

<sup>19</sup> A szomszédasszony (Kari) karakterét, jelentéktelen mellékszereplőből, a halállal asszociálható mitikus figurává növeszti a rendezés, egyfelől a fekete kosztüm, másfelől a textus rövidítése által.

<sup>20</sup> S egyben Ingmar Bergman 1991-es rendezéséhez hasonlóan, melyben Peert az akkor 52 éves Börje Ahlstedt alakította. Vö. Steene, Birgitta: Ingmar Bergman. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005. (719-725.)

<sup>21</sup> Hasonlóan interpretálta Gabnai Katalin az ibseni textust, aki szerint „[e]z nem az ifjú dühök, hanem a fájdalmas elszámolások darabja. A táguló vagy éppen szűkülő lelkiismeret szorításának stációi adják ki magát az utat.” Gabnai Katalin: A megmutatottak. *Ellenfény*, 2005/11. 36.

<sup>22</sup> A rendező a következőképpen vallott erről: „[...] Miután végigzongoráztunk egy csomó lehetőséget, eszembe jutott, hogy mi lenne, ha abból indulnánk ki, hogy ez a terem Áse háza, és képzeljük el, hogy ebben bonyolódik le az egész történet – úgy, hogy logikus legyen, hogy Peer Gynt valójában ki sem mozdul innen [...] Semmi értelme sincs, egyszerűen csak végigrohannunk a történetén, ugyanis csak a szavaiból sejtethető meg, hogy hogyan is telt el az élete: csak dumált, dumált, de nem jutott semmire.” A fa lelke – Zsótér Sándorral beszélget Schilling Árpád, *Ellenfény*. 2005/8. 10., 11.

<sup>23</sup> Koltai Tamás: Rabszolgától a fáraóig. Egy mondat Gyabronka Józsefről, *Premier*, 2005. december-január 39.

<sup>24</sup> „[...] Zsótér Sándor: Ezek az állatok már régről jönnek, a *Kaméliás hölgy* idejéből. Valami olyan brutalitást fejeznek ki, amit nem kell külön eljátszani. Így valami egészen mást lehet játszani.” Kimozdítások. Műhelybeszélgetés Ambrus Máriával és Zsótér Sándorral, *Ellenfény*, 1999/4. 10.

<sup>25</sup> A választ egyértelművé teszi a(z ironikus) kép, mikor Gyabronka Peerje a maszkban áll a Gomböntő előtt, miközben a következő hangzik el: „No, Peer Gynt, megvan a tanúsítvány?[...] Minek is kérdezem, mikor a választ az arcodra írva látom.”

ben és álmaiban feltétel nélkül hívó Asét és ezen készségek/álmok beteljesíthetőségét felrovo gomyagokat/harmatcseppeket/tört fűszálakat, Láng Annamária formálja meg az ártatlan Helgát és a romlott Anitrát, Katona László a temetést celebráló papot és a papi ruhás sántát, s Rába Roland játssza a Peer (holt)testére váró idegen utast és a lelket beolvasztó Gomböntőt (is). Sárosdi Lilla alakítja Solvejget, Görbét, részben a Szfinxet és a gynti én metaforáját: a hagymát is. Hiszen Peer ugyanúgy állandóan kitér a nehézségek elől, ahogy kitér az egyetlen, őt igazán szerető nő elől, miközben paradox módon épp ez a beteljesületlen kapcsolat életének és identitásának egyetlen „magja” (vagyis biztos pontja), az egyetlen, ami nem változik. Zsótér így vall a hagymamonológot követő jelenetről: „*Azt hiszem, hogy egyetlen olyan pont van, ahol valóban én akartam a meztelenséget. [...] Hogy amikor a férfi az öléhez hajtja a fejét, akkor az egy pucér női öl legyen, mert azt gondoltam, hogy ez az, ami soha nem történt meg közöttük. Közben pedig a feltétlen szeretetről van szó, amit Peer Gynt elutasított. Az egyetlen embert utasította el, aki segíthetett volna neki az életben.*”<sup>26</sup>

#### Színházi látvány és hangzás

Az előadást a Thália Színház régi Stúdiójában, az egykori Arizona mulató helyén mutatták be. A kicsi tér revüszínpadot idéz: elől kör alakú, *parkettás forgó*<sup>27</sup> látható, amely mögül lépcső vezet a semibe, míg ezek fölött szintén kör alakú, színes neoncsövekből álló csillár. A játéktér bal és jobb oldalán ajtók nyílnak kisebb helyiségekbe, míg a mélyéről egy másik lépcső vezet ki balra, s a teret

hátról (egy kisebb) tükör zárja le. Ambrus Mária szcenográfiája<sup>28</sup> tehát nem konkrét térbeli helyszín(ek)e)t reprezentál, puritanizmusával (is) Zsótér „off” produkcióira emlékeztet, melyek „a látotakon kívüli, a nyelven túli mozzanatokat teatralizálják[k]”.<sup>29</sup> A Zsótér-előadások emblematis, játéktérter lezáró *tükre*<sup>30</sup> itt egyfelől a megkettőzött látvánnyal teszi hangsúlyossá a történések teátrális jellegét, másfelől a mélységészlelés törvényeivel dacolva létrehozott (élő)képekkel mozgósít újabb értelmezési síkokat. Így például a hagymamonológ alatt a lépcsős emelvényen álló Sárosdi Solvejge felett glóriaként ragyog a tükröződő neonfényű csillár, ezzel megidézve a keresztény képzőművészet Mária-képeit,<sup>31</sup> míg a záróképben Rába Gomböntőjének túllszoknyás-tükrökép-glóriás alakjáról mitologikus halálangyalra asszociálhat a néző. Gyabronka többnyire (főként a negedik felvonástól, az „utazás” jeleneteiben) statikus Peerjével szemben a többi szereplő egész teret bejátszó, folyamatosan (át)íródo és mozgalmos testszöveg[t]éből olvashatók ki a főhős fantáziájának történései, a képek dinamikus vált(oz)ásával mintegy modellálva annak élénkségét. A fent említett, olykor magától forgó vagy a színészek által forgatott (elsősorban Peer mentális/pszichés történéseinek, megelevenedő álmainak és vágyainak színtereként interpretálható) dobogó színes fényekkel való megvilágítása és/vagy a neonsöví lámpa villódzása jellemzően a címszereplő (képezetbeli) kalandjaira esik egybe.<sup>32</sup>

Az előadás markáns testszínházi karakteréből következően az említett térelemeken kívül a színészek saját testéből formázott/létrehozott *bio-díszlet*éből szerveződik a szcenográfia,<sup>33</sup> ahogy pél-

<sup>26</sup> A fa lelke – Zsótér Sándorral beszélget Schilling Árpád. i. m., 12.

<sup>27</sup> Ahogy Karsai György találóan összegezte: „Mintha Zsótér illusztrálni akarná – humorral és tragikummal – a »világot jelentő deszkák!« patetikus felkiáltásának igazát: zsebkendőnyi térben, gyakorlatilag kellekkel nélkül megidézni mindazt, amit ÉLETnek nevezünk.” Karsai György, *A világokat elpusztító magány*, forrás: [http://www.c3.hu/~eufuzetek/index\\_hun\\_1819.html](http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_hun_1819.html) Letöltés dátuma: 2014. 11.02.

<sup>28</sup> A Zsótér-Ambrus-féle látványvilág elemzéséről ld. Kiss Gabriella, *(Ön)kritikus állapot* (2001) és Uő., *A kockázat színháza* (2006).

<sup>29</sup> Jákfalvi, i. m. 32.

<sup>30</sup> Például *Patkányok, Hölgy kaméliák nélkül* stb.

<sup>31</sup> A Madonna-motívum jóval markánsabban tér vissza Zsótér 2012-es *Kurázi mama és gyerekei* rendezésében (Radnóti Színház). Vö. Jákfalvi Magdolna: *Campmadonna*. Forrás: <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4234/brecht-kurazsi-mama-es-gyerekei-radnoti-szinhaz/> Letöltés dátuma: 2014.10.02.

Az említett kép (valamint a korábban részletezett hagymamonológ-jelenet), s azon gesztus, hogy Sárosdi Solvejgét rendre Peer fölé rendeli a játéktérben Zsótér, szintén felidéz(het)ji az Anyát és a Virgo Immaculatát egyesítő nőt, amint azt a dráma záródialógusa teszi: „Peer Gynt (*döbbsenten*): Mit mondasz? ... Szédület borzongat a szavadra:/ ott belül, a fiúnak te magad vagy az anyja!/ Solvejg: Igen, az vagyok. S vajon ki az apja?/ Ó, aki az anya imáját meghallgatja.” Ibsen, i. m. 426.

<sup>32</sup> Gyabronka Peerje olykor egyhelyben jár a dobogón (mint például a Görbével való küzdelem alatt), vagy a többi szereplő kerül a forgóra, míg ő a játéktér bal oldalán lévő karosszékben üldögél, így a proxemikával is jeleze: Peer egész életében nem mozdult ki sem a szülői házból, sem önnön nagyszerűségéről és képességeiről szőtt ábrándjai világából.

<sup>33</sup> A zsótéri testszínházat a következőképpen összegezte Kiss Gabriella: „Zsótér színházat teljes joggal nevezhetjük a test színházának: az egyedi és (a legsikerültebb esetekben) önálló műalkotássá váló testjáték ereje és energiája rendezéseiben a testből szerveződo, élő és mozgó képek horizontjából, illetve a testként kezelt kellekekhez fűződo viszonyából (is) fakad. Több-ször visszatérő motívum egy-egy előadás testszövegében a több ember között létrejövő, összetett belső kapcsolat (test)képi kivetítése és kimerevítése.” Kiss Gabriella: *Színházi Energia. Zsótér Sándor rendezéseiről, Színház, 1999/6.*, 35–43, 41.

dául a Peer Gynt által (képzeletében) épített házat, a haldokló Asénak lefestett (szintén képzeletbeli) Soria-Moria várat és a mennyországot is Péterfy Borbála és Nagy Zsolt kettőse adja. A fa kivágása, azaz a „fával” (a fát megtestesítő Nagy Zsolttal) való birkózás, a stilizált ház-alakzatban összekapaszzkodó testek, illetve az ezekhez hasonló közzjátékok és jelene-tek egyrészt folyamatosan kitakarják/felmutatják a színházi helyzetet, másrészt a gyermekkori animisztikus gondolkodásmódot, a gyermekjátékokat (például mintha-játék) is megidézik. Míg a kritikai recepcióban a passziójátékokra (is) asszociáltak, fellelevenítve a darab népmesei gyökereit.<sup>34</sup> A mozgás-koreográfiát Vati Tamás készítette, „[...]” gyerekjátékokat a tragikus kórusok súlyos mozdulataival tökéletes arányérzékkel keverő stílusban [...]”<sup>35</sup>

Benedek Mari jelmezei által időben behatárolhatóanál válik a cselekmény: hol korunkra, hol a századelőre emlékeztetnek, máskor retrós jelleget kapnak az öltözetek (például a manó lányoké), vagy épp tündérvilágot idéznek (például Rába Zöldruhás nőalakjának túllkölteménye). Gyabronka Peerje mai hétköznapi ruhát visel első színrelépésekor, míg Csákányi Eszter (Ase) és Sárosdi Lilla (Solvejg) lpsen korabeli ruhákat, s mintha Edvard Munch *Az élet tánca* című festményének piros és fekete öltözetű nőalakjait keltenék életre. Benedek jelmezei révén az identitás problematika kerül előtérbe a vihar-jelenetben (is), mikor az általában a halállal asszociált Idegen utas alakja, mint Peer Doppelgängere ábrázolódik.<sup>36</sup> Rába Roland Utasa piros pulóvert és fekete nadrágot viselve (hasonlóan Gyabronka Peerjéhez), s lpsen *Peer Gynt*-jét olvasva kuporodik a parkettás forgóra. E kép egyrészt (szó szerinti fordításban) a halál közelében önmagával és élet(történet)ével szembenézni kényszerülő individuomot mutatja fel, másrészt ironikus olvasatban épp a leendő delikvens történetét tanulmányozza a Halál,

miközben a jelenetet (részint a dialógus harmadára rövidítése által) átszövi a *kísérteties*<sup>37</sup> freudi fogalmát játékba vonó intellektuális bizonytalanság,<sup>38</sup> az Utas alakját (a textushoz képest) sokkal misztikusabbá, megfejthetetlenebbé téve.

Az előadás kellékei részint korunkat idézik, mint mikor Gyabronka Peerje jegyzetelés helyett diktafont használt, részint a színészek hozzák létre – a díszlethez hasonlóan – saját testükből, olykor pedig egy másik tárgyhoz való formai vagy funkcionális hasonlóság által teremődik meg a jelentése, vagyis „kódolódik át” az adott rekvizitum. (Ahogy kés helyett korcsoyapengével lesz öngyilkos Péterfy Bori Husszeinje, vagy emlékezetes Rába Gomböntőjének fagyaltadagoló kanala az öntőkanál helyett.)

Zsótér szakít a színházi hagyománnyal, s csak az előadás kezdetekkor hangzik el rövid részlet Edvard Grieg szvitjéből (sokatmondóan *Peer Gynt hazatérése*nek részletét használva nyitányként), a továbbiakban pedig Tallér Zsófia szerezte dalbetétek<sup>39</sup> kísérik a cselekményt. Illetve mind hangszer (például hárfa Dovre birodalmában), mind a hangszerként kezelt testek (mikor a színészek adnak ki hangokat/zörejekeket, amely a szituáció által akár „zenévé” is válhat, mint például az első felvonás lakodalmi jelenetében) játéka képezi az előadás zenei szövetét/aláfestését.<sup>40</sup> Ugyanakkor a zárójelenet drámaiságát erősíti, hogy Solvejg dala prózában hangzik el.

#### *Az előadás hatástörténete*

Jóllehet Zsótér Sándor munkássága, rendezéseinek színház-történeti jelentősége a kilencvenes években még nem nyert teljes legitimitást, azonban a *Peer Gynt* rendezéséről megjelent számos kritika,<sup>41</sup> a Színkritikusok díjai (a 2005/2006-os évad legjobb előadása és legjobb férfi főszereplője), rendezéseinek

<sup>34</sup> Ahogy Molnár Gál Péter megfogalmazta: „A minimál-színháznak billogozott előadás két fő forrása a passziójáték, valamint a gyermekjátékok. [...] Ez nem egy eszement modernista színi vagány eredetieskedése. Ellenkezőleg: visszanyúlás az eredetekhez. A csiksomlyói passzióban ugyanúgy ember játszott a fák a szenvedéstörténet kórusa, mint ahogy a középkori színház tudatos felélesztő Dürrenmatt *Az öreg hölgyben* színészekkel játszatja el a gülleni erdőt a két kivénült szerelmes párjelenetéhez.” MGP, *Peer Gynt* otthon marad, 2005. okt. <http://peergynt.kretakor.hu/kr2.html> Letöltés dátuma: 2011. 10. 05.

<sup>35</sup> Karsai György, *A világot elpusztító magány*, forrás: [http://www.c3.hu/~eufuzetek/index-hun\\_1819.html](http://www.c3.hu/~eufuzetek/index-hun_1819.html) Letöltés dátuma: 2014. 11.02.

<sup>36</sup> Ezzel a gesztussal és a dialógus húzásai által a „Nem emlékeztetem senkire?” kérdés is át/újrafogalmazódott.

<sup>37</sup> Freud, Sigmund: A kísérteties In Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum Kiadó, 1998. 65-82. (ford. Bókay Antal és Erős Ferenc)

<sup>38</sup> Például, hogy ki képez kit?

<sup>39</sup> Ezek a részek rendszerint a dramaturgikus szövegben is „énekel” instrukcióval szerepelnek.

<sup>40</sup> Emellett a jelmezek materiájában gyakori a műanyag használata (például a Gomböntő esőkabátjában vagy a gyászoló pingvinszerű öltözetében), mely anyagokkal keltett (csattogó, sűrűlódó) zajok/zörejek (is) az előadás hangzásvilágát gazdagítják.

<sup>41</sup> „[...] igazi ensemble-játék; ez a Krétakör nagy erőssége, hogy mindenki mindent és bármit, s a nagy egész élesen egy célra mutat: Peer Gynt lesz belőle, megrendítő, magával ragadó színház [...] Zsótér ezúttal jó csapatot talált. A Krétakör egy újabb rendezőt. A hasznélvezők mi, nézők vagyunk: az évad egyik nagy előadását láttuk.” Csáki Judit, „Megtettük az utat”, *Magyar Narancs*, 2005.10.27., 30.

rendszeres megjelenése és díjazása a Pécsi Országos Színházi Találkozón, valamint a *zsótérosságról* megjelenő tanulmányok már a szakma figyelmének és elismerésének biztos jelei.

A hazai kortárs rendezők közül elsősorban a *szege di szellemi műhely* másik két tagjának, vagyis Kovalik Balázs és Telihay Péter munkáinál érezhető hasonlóság a zsótéri formakánonnal. Így például a dramatikus (erő)viszonyok és emocionális állapotok képekbe fogalmazása mindhármuk rendezéseiben szervezőelvként jelent/ik meg.<sup>42</sup>

Zsótér 2013-ban a Zsámbéki Gáborral közösen vezetett színészosztály hallgatóival ismét színre viszi a *Peer Gyntöt*,<sup>43</sup> a test(i lét)re helyezve a hangsúlyt a vizsgaelőadásban (például akrobatikus készségeket igénylő fára mászással és tetőn egyensúlyozással, a szerepek és (szerepbeli) nemek közötti folyamatos átjárással), továbbá Peer szerepét

megosztja, ezzel a kiváló színészpédagógiai döntéssel mintegy a nézők emlékezetébe idézve Peter Stein 1971-es hat-Peeres rendezését is. Habár érzékelhetők hangsúly-eltolódások a krétakörös előadáshoz képest, az identitás-tematika itt is központi szerepet kap, részint a hagyma-metonímiának, részint azon rendezői döntésnek köszönhetően, hogy az adott jelenetbeli Peer mindig a korábbi (vagy leendő) megformálókka l kerül szembe. A Krétakör-féle hagymamonológ-jelenettel érezhető lágy áthallás azon gesztusban (is), hogy Solvejg nevét egy szétvert hagyma levélvel „írja” a poros földre Husszein(Peer) megtestesítője. Jóllehet a halál képei<sup>44</sup> itt is átszövik az előadást, azonban nem a krétakörös mitikus-stilizált módon, inkább annak anyagságára emlékeztetve, ahogy azt Ase (a rendező által beiktatott) saját sírját kiásó jelenete teszi.

---

<sup>42</sup> Telihay Péter 90-es évekbeli rendezéseiben közvetlenül kimutatható a zsótéri hatás.

<sup>43</sup> A *Peer Gynt* újragondolását részint egy Ascher Tamással (és az ő 2012-es *Peer Gyntjével*) való termékeny polémia inspirálta. Ld. Tóth Berta: „*Már szívesen meglógtam volna*” – interjú Ascher Tamással. <http://szinhaz.hu/interjuk/52442-mar-szivesen-meglottam-volna-interju-ascher-tamassal>, (2013. 06. 08.) Letöltés dátuma: 2014. 09. 19.

<sup>44</sup> Mintegy megidézve Patrice Chereau 1981-es *Peer Gynt-jének*, a sírt hosszú jelenetekre középre rendező scenográfiáját.