

## Képből van-e a színház teste?

A címben feltett kérdés retorikusnak tűnik, de ha megkísérelünk röviden válaszolni rá, nem jutunk messzire. Ebben a tanulmányban azért érdemes feltenni, mert rákérdez a kortárs színház-tudomány néhány problematikus pontjára, például arra, amely a színházat a képelméletfelől igyekszik megérteni. A 20. század képi fordulata után nyilvánvaló, hogy a kép jelentősége a színházban is megnövekedett, és ez érthető módon egyszerre befolyásolja az alkotók fogalmazásmódját, stílusesszékeit, valamint a befogadói elvárásokat. A beltin-gi megállapítás, miszerint a színház előadott kép, produktívnak tűnik, mert a kép előadásának mód-jára is felhívja a figyelmet, másrészt pedig a kép lét-módjának kérdése által a befogadásra; egyszerre tematizálja egyrészt a színház folyamatszerűségét, a színházi mozgás ludikus jellegét, másrészt pedig a képszerűség által megkövetelt mozdulatlanság természetét, hatásmechanismusait. Fontosnak tűnik tehát megvizsgálni, hogy milyen logika vezérli a képszerű és a folyamatos mozgás elemeinek kapcsolódását, váltakozását, továbbá pedig, hogy az így előadott képet milyen mértékben befolyásolja a mai (mindennapi) képhasználati szokásaink, illetve kiemelten a filmes ill. képzőművészeti formák használata. (A korszak képi retorikájából milyen elemeket kebelez be, illetve melyekkel létesít laza,

szimbiotikus kapcsolatot.) Ezeknek a kérdéseknek a vizsgálatához szinte önként kínálkozott az a tény, hogy 2006-ban Erdélyben két *Lear király*-előadás született: Tompa Gábor rendezése a Kolozsvári Román Színháznál, valamint Bocsárdi László rendezése a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színháznál.<sup>1</sup> A két előadás vizsgálatában kiindulópontnak tekintettük, hogy a Shakespeare-szöveg<sup>2</sup> a kétféle értelmezői attitűd nyomán eltérő színpadi olvasatokban ölt testet. A vizsgáldóás eleve a kortárs színházi nyelvek elemzésének szándékával indult, és a két előadás sajátos képszerűségének valamint intermedialis jellegének a vizsgálatánál állapodott meg. A továbbiakban a két előadás néhány kiemelkedő részletét elemzem az intertextus, a hipertext és intermedialitás, a narrativa, tér-kép-test kapcsolata és az energia fogalmának segítségével.

### Intertextusok

A két előadásszöveget a továbbiakban olyan világszerű szövegeknek tekintjük, amelyekben különféle verbális (főként dráma-) és nem-verbális, ill. előadás-szövegek tükröződnek egymásban, lépnek játékba egymással és teremtik meg önmagukat. Habár mindig kínálkozik az a megoldás, hogy a reneszánszkori szöveget reneszánsz játékk-

<sup>1</sup> *Lear király*. Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, 2006, R: Bocsárdi László. Lear: Nemes Levente, Goneril: D. Albu Annamária, Regan: Gajzágó Zsuzsa, Cordelia: Kicsid Gizella, Gloster: Kómuves Mihály, Edmund: Pálffy Tibor, Edgar: Váta Lóránd, Cornwall: Diószegi Attila, Alban: Mátray László, Frank: Veress László, Oswald: Nagy Alfréd, Bolond: B. Fülöp Erzsébet, Dízlet: Bartha József, Jelmez: Dobre-Kóthay Judit, Dramaturg: Sebestyén Rita, Zene: Könczey Árpád.

*Regele Lear*. Teatrul National Cluj Napocă (Kolozsvári Nemzeti Színház), 2006, R: Tompa Gábor. Lear: Marian Rălea, Goneril: Ramona Dumitrean, Regan: Elena Ivanca, Cordelia: Anca Hanu, Gloster: Cornel Răileanu, Edmund: Dan Chiorean, Edgar: Ionuț Caraș, Cornwall: Miklos Bács, Alban: Dragoș Pop, Frank: Adrian Cucu, Burgund: Emanuel Petran, Oswald: Cristian Rigman, Bufonul: Anca Hanu, Dízlet: András Both, Jelmez: Carmencita Brojboiu, Maszk: Ilona Járo-Varga, Dramaturg: András Visky, Zene: Iosif Herțea.

<sup>2</sup> Tulajdonképpen nem egy, hanem két szövegről van szó, nemcsak azért, mert egyik román nyelvű, másik pedig magyar, hanem mert egyik előadás sem egyetlen fordítást használt, tehát a szöveg létrehozása is a rendezői-dramaturgiai értelmezés eredménye.

konvenciók szerint vigyék színre, reneszánsz környezetben értelmezve a Shakespeare-dráma mai jelentéseit, az intertextusok játéka, mint ahogy azt Tompa előadása bizonyítja, a mai korproblémákat, valóságtapasztalatot és témákat sokkal pontosabban és hatékonyabban szólítja meg.

A világszínház szövegeire vonatkozó intertextuális utalások, idézetek és más használat-nyomok inkább Tompa előadásában vizsgálhatók. Ami azonban a két előadásban közös, hogy valamilyen módon mindkettő explicit módon viszonyul Artaud örökségehez: mindkettő kegyetlen világot épít ki. Mögöttük érezhetjük Akiro Kurosawa filmes *Lear*-átdolgozását, a *Káosz* embert próbáló világát is. Erre utal a hatalmas várkapuk, magas falak hangulata és a fal, kapu, vár tövében élő ember világának zordonsága (erre emlékeztet Bocsárdinál a színpad hátterét leválasztó hatalmas sötét fal (vasfüggöny), amelyen egy középső ajtó van, és amely adott pillanatban felemelkedik; Tompánál pedig nyolc, deszkából ácsolt magas és sötét díszletem, amelyeknek az alja pirosba játszik, s ezeknek az elemeknek a komor és méltóságteljes összezáródása, nyílása jelöli a helyszíneket, szorítja össze a szereplőket). A kegyetlenség azonban mégis másként jut érvényre a két előadás esetén.

Tompánál a megalkotott világ színházi metafora: a színházi intertextusok (Brook, Strehler, Beckett-szövegekre történő utalások és idézetek) segítségével mondja el azt, ami számunkra Lear történetéből elérhető. Tompa rendezésében a tárgyak állandó jelentésváltozásai, átmenetei a színház ludikus természetét emelik ki, és ebben a közegben jelenik meg a kegyetlenség is: az előadás első képe egy *Paradzsanov-film*<sup>3</sup> részlete, ahol három kislány késsel gránátalmát vág fel és eszik mohón, szájukat, arcukat vörösre mázolja vele. Brook rendezői nyelvét (is) idézi a három keleties maszkot és kimonót viselő zenész jelenléte; titokzatos (sors)figurájuk mintha dobütéseivel gerjesztené a játékot, ritmust ad, végigdobolja a csatajelenetet, nem-jelenlétük (akárcsak a japán színháztékaiban a feketébe öltözött segédszínészeké és zenészeké) a nemlétezés rettenetét dübörgi a fülünkbe. A japános-keleti jelleg végig megőrződik, erre utalnak a piros-fekete színkombinációk (például Gloster megvakításának kegyetlen jelenetében) az örök maszkja, a

kínzók piros kesztyűje, a díszletemek vörösés tónusa, amely ugyanakkor a középkori moralitások pokolábrázolását is sugallja). Az átdíszletezés brechti módon a színen történik, láttatva a színház működését; adott pillanatban azonban két hús-vér kutyát vezetnek be, amelyek idegesen nyom után szimatolnak. A játék a valóságfelfogásunkat játszhatja – a kereső kutya, a vér, az öldöklés, a dobok zaja idegeket borzoló hatások, amelyeknek élményeit a néző beleforgatja színházi tapasztalatóba. Az élet könyörtelensége (Artaud) itt az előadás egészének poézisében kap helyet.

Nemcsak az átdíszletezés, hanem sok más helyzet és elem Strehler-idézetként jelenik meg: Giorgio Strehler *Lear király* rendezését idézi például a kezdeti térkép-hajtogatás, a fény epikus szerepe Edmund megjelenésekor, a bolyongás alatt összefogódzó szerencsétlenek kígyózó mozgása, a túllfüggöny használata stb. Ezek nagy része Strehlernél Brecht hatását viseli magán. Tompa nem csupán idéz, hanem felmutatja viszonyát az idézetekhez, vagy ironizál (mint az Edmund-jelenetekben, ahol Strehlernél Gloster sötét szemüveggel jelenik meg, Tompánál ehelyett Edgárt olvasószemüveggel, Edmundot pedig nagyítóval látjuk, Gloster ellenben a megvakítása után jelenik meg sötét napszemüveggel – mindez ironikusan tematizálja a valódi, belső illetve a felszínes látás különbségét), vagy fragmentálja, a kép negatívját mutatja (így az összefogódzkodott Lear, Bolond és Kent árnyképét), vagy „teatralizálja” az epikus eljárást (egy nem Strehlertől vett epikus eljárás fordul így át: a csatajelenet előtt, a brechti feliratok módján, megjelenik egy keleties jel, képbe fordított írás, amelyet meggyújtanak, hogy titkos jelként világítson és magyarázza a borzalmakat). A Strehler-idézetek közül a legszebb a térképet hajtogatató lányok jelenete, ahol a rendező feloldja Brecht eltávolító mechanizmusát, játékba fordítja azt. Strehlernél a túllfüggönyre festett országtérképet Lear kettéhasítja, végül a textiliát a két lány méregetve, szinkron mozdulatokkal összehajtogatja és kosarába teszi (egyébként Brecht a mosott ruha hajtogatásánál gyakorlatként ajánlja színészi számára<sup>4</sup>). Tompánál a gyűrött csomagolópapírszerű anyagból való térképet mint hatalmas göngyöleg hozzák be, majd szőnyegként terítik el a földön, szélénél letérdel a három lány éppúgy, mint

<sup>3</sup> *A gránátalma színe*, 1969.

<sup>4</sup> Brecht: *Gyakorlatok zsinisiskolák számára*. In. B. B.: *Színházi tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1969. Ford. Eörsi István, Vajda György Mihály.



Brook híres szőnyege körül a játékba lépni készül színészek. Lear (mint játékos) belép a szőnyegre, mutogatja rajta az erdőket, mezőket és folyókat, és ez a játék Lear teste és az ország térkép-teste közt eltipphetetlen kapcsolatot teremt. A gesztus játékba hozza a térkép reprezentációbeli valóságát Lear játékos-létével, s megnövekedett anyagiságot kölcsönöz a térképszőnyegnek; aztán ezt az érzékletes anyagiságot más jelentésbe viszi át: Lear a szőnyeget háromba szaggatja, és a két szélső réteget ruhaként, palástként két engedelmes lányának válóra borítja. Cordelia kitagadása és távozása után a két lány nem saját „birtokát” hajtogatja (ahogy Strehlernél), hanem a megmaradt harmadikat, közösen, ezzel egymáshoz való viszonyulásukat teszik láthatóvá. A színpadi jelek testének ez a tapintható érzékletessége csak szórványosan figyelhető az előadás további részeiben, mind közül az előbbi emelkedik ki, mint színház-a-színházban megoldás.

Az utalások másik rétegét a beckettii helyzetek, tárgyak jelentik. A *Leart* először Jan Kott értelmezte Beckett abszurd világszemlélete felől, a létbizonytalanság, a modern ember magárahagyatottságának drámájaként, s hőseiben Beckett Godot-drámájának clownszerű csavargóit látta.<sup>5</sup> Ilyen groteszk-bohócosra fogja Tompa a főszereplőt is, és mint Brook a maga Lear-rendezésében, nem aggastyánra osztja a szerepet, hanem az ehhez képest fiatal Marian Rálea-ra. Rálea groteszk Leart alakít, aki szélsőes, gyerekes, öntörvényű, nincs benne semmi fenséges, nagyszerű groteszk mozdulatai, testjátéka, gesztusai hozzánk közel álló embert formáznak (ez a szerepfelfogás azonban nehezen tűri a nagy indulatokat, a színész a bolyongás terjedelmes és szenvedélyes monológjait nem tudja megoldani). Ennek a Learnek a hibái tehát nem öregségéből származnak, hanem egyszerűen emberi mivoltából.

Az intertextusok játékában hangsúlyos a brookii világ: azt az álomszerű és kegyetlen shakespeare-i világot látjuk itt, amelyről Jan Kott is beszél Brook kapcsán, a hihetetlenül egyszerű formáival, shakespeare-i elemeivel. Az intertextusok nemcsak a ren-

dezőnek a klasszikusokhoz való viszonyát teszik láthatóvá, hanem a Brook és Beckett utáni időszak színházi kultúráját is, valamint az önidézésben a lokális jelleget, hiszen a tájékozott néző viszonylag könnyen felismeri az előadásban azt a holdat, amelyet a Tompa rendezte sepsiszentgyörgyi Godot-előadásban bámultak a csavargók (és amelynek ihletője, Beckett életrajzából tudjuk, egy Caspar David Friedrich festmény<sup>6</sup>). Ebben a színházi szövegek közi térben az ismert erdélyi színészek alakítására való lokális utalás összekapcsolódik az emberi sors egyetemessé tágítható kérdéseivel. Nyilvánvaló, hogy ezeknek az utalásoknak legtöbbjét csak a szakmai szem ismeri fel színházi használati formaként, a tájékozatlanok számára pedig megmaradnak más típusú kulturális szövegnek, illetve mindennapi használati formának.<sup>7</sup>

### Hipertext és intermedialitás

Számítógép által lenyűgözött hétköznapjainkban mindennapos tapasztalat a hypertextekben való tájékozódás, illetve annak a tapasztalata, hogy különféle típusú, méretű és anyagú verbális és vizuális szövegek kapcsolatával találkozunk, és ebben a médiumban a szövegek kapcsolata sosem hierarchikus. Az internet világa a maga folyamatos jelenidejével, minden irányba való állandó nyitottságával és diszkontinuitásával különböző médiumok szerint megfogalmazott szövegeket kapcsol össze<sup>8</sup> (például video, kétdimenziós kép, szerkesztett szöveg, animáció stb.), amelyek megőrzik önállóságukat és mellérendelő viszonyban hoznak létre hálószerű alakzatokat. A hypermediális szöveg-alakzatok kultúránk egészére, így a posztmodern színházi szövegekre is jellemzőek. Habár a színház eleve több művészeti ág összekapcsolódásának a helye, a posztmodern előadás-szövegekben ezek más módon jelennek meg: nem alkotnak homogén művészi anyagot, hanem, amint Helga Finter felhívja a figyelmünket, a hanganyag és kép, illetve a hang és színpadi történesek filmes módon elválnak egymástól, illetve el-lenpontozva montírozódnak egymáshoz.<sup>9</sup> A külön-

<sup>5</sup> Jan Kott: *Kortársunk Shakespeare*. Budapest, Gondolat, 1970. Ford. Kerényi Grácia.

<sup>6</sup> John Haynes–James Knowlson: *Beckett képei*. Európa, Budapest, 2006. Ford. Dedinszky Zsófia.

<sup>7</sup> Felfogásomban a tágan értelmezett intertextualitás magába foglalja a nem-művészi szövegekhez való kapcsolódást is, például Hitler gesztusszövegét, mindennapi teátrális szcenáriókat. Ezzel a kérdéssel foglalkoztam *A látott lét dramaturgiája* című könyvem III. fejezetében (Marosvásárhely, Mentor, 2000).

<sup>8</sup> E gondolatmenethez lásd György Péter *Memex* című könyvének „Bibliotheca universalis”, valamint „Florilegium és summa” című fejezetét (Budapest, Magvető, 2002).

<sup>9</sup> Helga Finter: A posztmodern színház kamera-látása. *Ellenfény*, 1998 / 2. Melléklet. Ford. Kiss Gabriella.

böző médiumok képi vagy auditív párbeszédet folytatnak, egymást felülírják, ahogy az például a Robert Wilson-féle látványszínházban történik.

Tompa *Lear*-rendezésében az előadás bevezető képsora a film médiumában fogalmazódik. A Paradzsanov-filmrészletben a magukat vörösre mázoló három hófehérbe öltözött lány ambivalens képe jelenik meg: az evés rituális mozzanata a részecsülés mellett a vér, az agresszió és fájdalom konnotációját is magában hordozza; az alma keresztyény jelképként a bűnbeesésre is utal. Ebbe a vetített képbe sétál bele Lear, a lányok képe eltűnik, és kezdetét veszi az ország felosztásának jelene, ahol a három királylány fehér ruhában térdel a szőnyeg szélén. A szőnyeg kert-szimbólum, a paradicsomkertet is konnotálja, ahova Lear belép, s mint saját idilli játékát teremti meg az univerzumot, hogy majd felossza.

A szőnyeg rendre a 'játéktér', 'idilli kert', a 'paradicsom', majd az 'ország teste' jelentéseket tölti be, és a színpadi térben a filmképen látott állapot variációi testesednek meg, minduntalan visszaautalva a filmes képre. Két médium, a színház anyagi és a film szimulált képsorának a médiuma váltakozik a néző szeme előtt, és a váltakozás minduntalan dekonstruálja előzetes elvárásainkat, amennyiben filmes szemmel tekintünk a színházra, keresve a punctumot és stúdiumot,<sup>10</sup> illetve színházi, térbehatoló tekintettel nézzük a filmképet. (Ahogy Lear besétál a vetített képbe, arc és kép egymásra tevődik, és film-a-színházban megoldás szövegeit és képeit bontakoztatja ki.) Erre az intermedialis oldáskötés állapotra játszik rá később a viharban való bolyongás, amelyben az összefogózott szereplők a fény-effektusok miatt a strehleri bolyongás árnyaszerű és (zene és fény által) fragmentált képeit nyújtják; továbbá a befejezésben az a kép, amelyben a gonosz Edmundra rávetül a jó Edgárnak az irreálisan felnagyított árnyéka, megtévesztően, mintha a sajátja volna, ugyanakkor evidens módon elválva minden reális testtől. Szintén intermedialis játékot eredményez a csatajelenetben az írásként, táblaként felfüggesztett titokzatos jelkép, amely azonban nem olvasható lineárisan, meggyújtásával a látvány felemésztja a feliratot, képbe fordítva azt. A gyors lángra lobbanás érzékelteti az intermedია-

lis kapcsolat tűnékenységét is: a harcosok feje fölött titokzatos jel égése esemény, amely nem a kép vagy írás elsőbbségét mutatja – hiszen a hypertext-kapcsolódásban nincsen kezdet és vég – hanem egy lehetséges utat, a kultúra használatának módozatát. Tompa előadásában tehát filmszerű hatást nyer a háttérben a vetítövászon előtt időnként filmes vagy fotografikus jelleget öltő játék (mert, Finter megfogalmazásával élve, a filmes elveket transzponálják a játszó alakok mozgására<sup>11</sup>), és mint láttuk, az idézetek is ebben a médiumban fogalmazódnak.

Bocsárdi Lear királya más médiumokhoz fűződő elvárásokat működtet. Két jelenet elemzése világítja meg a rendező sajátos stílusára<sup>12</sup> jellemző médiumköziséget: a vihar-jelenet, illetve a halott-állítás zárójelene. A játék hosszú ideig megtartja a kezdetben leszögezett konvenciót, miszerint a proscéniumon történik a birodalom szétoztása, a kitagadás, a lányok mesterkedései Lear ellen, mindez minden díszlet és oldalfüggöny nélkül, a vasfüggöny előtt, a nézőkhöz közel. A bolyongás jeleneteiben kitér a vihar, majd felemelkedik a háttér (a vasfüggöny) és néma csendben egy szigorú, geometrikusan rendezett színházi háttér tárul a néző elé, amelyben nyolc üvegkalitka látható, ezekben meztelen fiatal fiúk kuporognak, testük az üveg mögött erőltetett lélegzetvételüket mutatja. A kiszolgáltatott élő test a felfordult világ sajátos értelmezését jelzi.

Amennyiben Lear története olyan történet, amelyet színházi módon felvállaltan játszanak el a nézők számára, akkor a hátsó tér olyan színházi tér, amellyel, mint minden örökség folytonos jelenlétével a játék közben kénytelenek vagyunk szembe-sülni. Ez a tér pontosan megszerkesztett, fehér-fekete kockákból álló perspektívaszínpad: teremtett környezet, szerkesztett látványvilág, ahol az üvegszekerényekben élő emberi anyag látható, működésében. A szereplők nem játszanak ebben a térben, csak Lear és a Bolond lép be, valamint Cordélia vonaglik keresztül a falak mentén. A vihart, amely a fordított világ szimbolikáját kiteljesíti, itt az az ellen-tét jelenti, amely a kultúra racionális rendje és az élő ember, a természet között feszül. A vihar a létezés rendezettség és rendetlensége, az ember és a rendezett kozmosz viszonyának kálváriája. Néma

<sup>10</sup> A *punctum* és *stúdium* kifejezések Barthes fotográfiát elemző tanulmányából származnak, Helga Finter (i. m.) használja őket a filmes montázs színházban való alkalmazhatósága kapcsán.

<sup>11</sup> Helga Finter: i. m.

<sup>12</sup> Illetve a diszlettervező Bartha Józseffel való együttműködésre.



csendben, múzeumi térben történik, az emlékezet helyeként számontartott gyűjtőhelyen – a gyűjtés logikája azonban ellentmond az élet spontaneitásának. A két tér nemcsak tartalmában, hanem médiumában is eltér egymástól. Mindkét tér performansz-szerű, azonban a proscénium tere igen gyakran a színházi performansz nyelvének jegyeit viseli magán, míg a hátsó tér – a perspektíva-színpadé – a képzőművészeti performanszot idézi, valamint a kiállítóterem világát. A két tér szövegei makroszekvenciákban kapcsolódnak össze. Hasonlóképpen performansz-szerű a megdöbbentő és torokszorító rituális játék, az utolsó jelenet, ahol Lear a labirintusbokrokkal beépített hátsó térből kihozza a halott Cordeliát, és testét próbálja felállítani, lépésre kényszeríteni, az élet nevében hatalmaskodva. Valójában a labirintusnak mint élet és halál helyének az elrendeléseit kell megélni az emberi élet szűk terében.

### *Tér, kép és test*

Azt mondhatjuk tehát, hogy a Bocsárdi-féle Learben a tér elmélyül egy másik térrel (pontosabban színházi hellyel). Az első tér szek-

venciái a valós egyedi történéseké, amelynek tere és ideje a reális térbe és időbe hajlik át, a néző térébe és idejébe (a játék folyamán sokszor használják a proscénium és a közönség közötti sávot). Ezen a tér-részen tehát a kezdetben *helyként* adott helyszín a mozgások és használat révén olyan *térre* változik, amely túlterjed a hely határain, és bevonja a játékba a közönség és a színpad közti sávot is. A hátsó tér-rész (hely) pedig a színház mint illúzió-teremtés, mint a kultúra labirintusának és labirintikus történeteinek gyűjtőhelye. Ugyanakkor kezdeti üvegszekrényes formájában mint múzeum, mint örökség terheli magát az elsőre, mint esszenciális, mérvadó dolgok időtlen helyszíne: az ember mint múzeumteremtő és maga is muzeális jelenlét. Az ellentétezés révén a háttérben érzékelhető a (magas)művészet műtszerűsége, míg az előtérben a színház eszközeit is használó, a jelenben problémákat felvető élet: a színház és élet határsávján foglal helyet, ahol eleven és a kísérleteknek nem engedelmessé váló érzelmek és testiség nyilvánul meg, a háttérben bemutatott logocentrikus-perspektivista térképződmény ellenében.

Cordelia holttestének bábként mozgatása az utolsó jelenetben azt tematizálja, amit az eleven





testek is: a test anyag, amelynek megsebzése, ütlegetése, vérrel való bekenése (Lear szolgálja arcára keneti a vaddisznó vért; Edmund, hogy apját megtevéssze, megvágja karját, majd lassan csorgatja rá a vért, és hosszan nézi), folyamatban mutatja a testet, azt, ahogy ezáltal a test megszővegezi a teret és a kultúra kódrendszerében alakított eseménnyé teszi a teret magát. Az előtérben megírt tér élettérként működő *történő tér*, illetve olyan *performansztér*, amely áthajlik a néző reális terébe és idejébe. A hátsó színpad, bár az előadás nagy részében csupán látványként szolgál, kezdeti jellegéből adódóan (kiállított eleven testek) szintén performansztér, művészi performansztér.<sup>13</sup>

Tompa kolozsvári előadásában másként születik a tér: itt *látvány-tereket* lát a néző, a közönség felé szerveződő képekkel, és ezek a képek a már említett médiumváltásból következően hatnak a néző-

re. A különleges érzékletesség, amely a korábban elemzett kezdőképben szinte tapinthatóvá teszi a néző számára a szőnyeg-göngyöleget, a palástokat, éppen abból származik, hogy a látvány megcsalja a nézői elvárásokat, váltogatva az egyszer már kialakult konvenciót; a sík felülettel és a térbeli anyaggal való játékok, illetve ezeknek a tér-minőségeknek a váltakoztatása szenzoriális többletjébe juttatja a nézőt. Hasonló hatást ér el a rendező és díszlettervező a közönség fele döntött elemekkel, például a záróképbeli szekér-installációval, amelyen koponyák között a két nővér, Cordelia és Lear holtteste hever, ezt az elevenekből-holtakból álló, közszemlére tett műalkotást Kent húzza el a hátsó kulisszák irányába. Ezek a szekvenciák tehát képekkel váltakoznak, a képek pedig Tompánál kulcsmozzanatokot rögzítenek, szimbolikus kellékekkel és díszletelemekkel, szimbolikus színű és jellegű jelmezekkel.

<sup>13</sup> Fischer-Lichte megkülönböztetése értelmében a *művészi performansz kulturális performanszokat* (például rituális cselekvések), illetve mindennapi cselekvéseket dolgoz fel. Szerinte a művészi performansz maga is átmeneti rítusként értelmezhető, a benne szereplő test pedig energetikus test. Az előadásban elemzett hátsó tér történései a művészi performanszéhoz hasonlóak, az előlő tér történései pedig olyan kulturális performanszokhoz, mint a rituális cselekedetek, a kortárs képzőművészet, a posztavantgárd művészet formái. (Erika Fischer-Lichte: Az átváltozás mint esztétikai kategória. *Theatron*, 1999/4. 57–66. Ford. Kiss Gabriella.)

Bocsárdinál a képek szegényesek, a történések fontos. A kép, amennyiben azt a mozgás megszűnté jellemzi, a halált magát jelenti (ezért is lehet és kell a színpad süllyesztőjébe (vissza)zárni az utolsó képen Cordelia és Lear testét). Cordelia a halálban képpé válik, últében előrehajló feje groteszkül (látszólag kíváncsian) félrefordul, kérdőjelre emlékeztető testpozíciója a halál provokatív képe, amely nem hagyja nyugodni az élőket. Ez a kép azonban, éppen a provokatív jelleg miatt, nem statikus, hanem feszült, energiával teli egység, amelyben a történetmondás minősége ragadható meg.

### Narratívák

A két előadásban képi, gesztus- és térnarratívákban történik az elbeszélés. Ezeket a narratívákat azért nehéz elkülöníteni egymástól, mert különleges módon találkozik bennük a folyamatosság és a szimultaneitás, azaz az elemek, alakok, gesztusok színek, stb. szimultán jelenléte. Éppen ezért mondhatja a vizuális nyelvekkel foglalkozó Mieke Bal, hogy mind a verbális, mind a vizuális nyelvekre alapvetően jellemző egyfajta sűrűség, amely az egyedi jelek alapvető elválaszthatatlanságát hordozza, szemben a diszkréttel.<sup>14</sup> A képi narráció nem mindig uralkodó, megtörténhet az, hogy szerepét olyan gesztusnarratíva veszi át, amelyben nem a szimbolikus jelek dominálnak, tehát kevésbé alkalmas a képiesítésre. Valójában ez történik a Bocsárdi-féle nyelvvel is.

Bocsárdi színházi nyelvében a történetmodást a bennük szereplő testek állapota tartározza meg: az indulat, a test megsértése vagy erőszakos kezelése robbantja a feszültséget vagy megakasztja az elbeszélést. A megsértés illetve megbélyegzés (például Edmund és a vér) ritualizálja és megszakítja a narratívát, elválasztja az okot az okozattól, és megakadályozza a nagy elbeszélés felépülését. Míg a háttérben a kukucsukálósínházban a kartézianus perspektíva metsző, anatomizáló érvényessége dominál, ez pedig a nagy elbeszélések világméretű kapcsolhatóságát, az előtérben ezzel szemben mikronarratívák láthatók, vagy azok töredékeiként funkcionáló események. Szép példája ennek az az indulatjelenség, ahol a haldokló Edmund mellett tehetetlenül álló Goneril leveszi magáról a köpenyt és azzal csapkodja dühödten a haldokló Edmundot,

közben mozdulatai felfedik, hogy állapotos. A köpeny az affektív tartalmaknál fogva ellentétes tárgy-scenárióban vesz részt (Bocsárdi színházában a tárgyakkal való bánásmód mindenhol erős érzelmi töltetű) Ugyanezt a deszemiotizáló funkciót tölti be a fotografikus technikára emlékeztető kimerevítés: Cordelia kérdőjellé vált figurája lebontja élet és halál addigi jelentéseit. Az ambivalencia pillanata ez, egy nem kanonizálódott forma használata miatt, amely a folyamatszerűség (illetve a történet) biztonságát dekonstruálja. A későbbiekben, a halottállítás perceiben is csak látszólagos a folyamatszerűség, ahogy Lear erőszakosan lépésre kényszeríti a halott testet: maga a halál, a mozdulatlanság az, amely lebontja a mozgást, ettől pedig a folyamat pillanatokra esik szét (ezért az erőszaktevő Lear „háborzongatóan otthontalan”, a *to deinotaton* heideggeri értelmezésében<sup>15</sup>). Az időbeliség dekonstrukciója ölt testet a Bolond gesztusában is, aki egy szál rózsát akar a sírra (ami tulajdonképpen a beszegzett süllyesztő) dobni, de a fellendült kar megáll, küszködik a mozdulattal, amelyről így nem derül ki, hogy áld-e vagy átkoz; a végleges jelentés hozzárendelése akkor sem történik meg, amikor a rózsát végül leteszi. Ezek az aktusok a történet(-töredékek) egyedi, egyszeri és megismételhetetlen voltát exponálják.

Tompánál sem érvényes a nagy elbeszélés kényszere, hiszen ebben az előadásban a történet mindig sokértelmű, metaforikus, minden elbeszélés egy másikba kapcsolódik. Habár az előadás világa középpontos, hiszen a filmbetét középpontot jelöl – a színház, a brooki játékszöveg megokszorozza a középpontot: egyszerre jelenti a paradicsomi létállapotot és ennek színházszertű, efemer voltát. Ilyen a darab zárása is: a *memento mori*ként megjelenő halálszekér egyszerre hullaszállító kocsis, a magasművészet konvenciói szerinti alkotás (installáció) és kultikus tárgy. Ezért fonódhat össze Tompánál a magasművészet és a hétköznapok könyörtelen-érzékletes világa. Az elbeszélésmód erőteljesen képi, ezt a tárgyak, jelmezek és komponált használati módjuk teszi lehetővé, ezt a folyamatosságot azonban megszakítja a montázs; a zárókép is (a hullaszállító kocsis képét) téri elbeszélésbe emeli át – így a halál a színház végtelen univerzumában oldódik fel, amerre a vándorszerzetes Kent a halálszekeret húzza.

<sup>14</sup>A gesztusnyelv sűrűségét „A gesztus-narratívák teatralitása” című tanulmányomban tárgyaltam (*Symbolon*, 2004/ 8.)

<sup>15</sup>Martin Heidegger: *Bevezetés a metafizikába*. Budapest, Ikon, 1995. Ford. Vajda Mihály.



A kérdés, hogy képből van-e a színház teste, és hogy ez miképpen befolyásolja a nézőt, két-féleképpen válaszolható meg, hiszen a két előadásnak sajátos képalkotási technikája, test- és gesztushasználata van, így a nézővel való kapcsolat konvenciója sem egyformán kötődik. Az energia áramlása nem azonos folyamatokban történik.

Mit értünk energián? Eugenio Barba szerint a színész számára az energia *hogyan* jelent: energiával rendelkezni annyit jelent, hogy a színész tudja, hogyan formálja meg ezt az energiát. Az energia a cselekvésre való készenlétet jelenti, tehát maga a mozgó mozdulatlanlás.<sup>16</sup> A „láthatatlan” energiát Barba szerint az konkretizálja, hogy a színész „elgondolja az energiát”, mely teste valamely közép-pontjából ered, azért, „hogy valamiféle anyagi természetű dologként tapasztalja meg”.<sup>17</sup> Mihail Csehov gyakorlataiban is azt tartja fontosnak, hogy azok megmutatják, hogyan kell az energiát irányítani, csatornába vezetni, tehát megtapasztalni. Barba munkatársa, Ferdinando Taviani hasonló értelemben az energia rejtett táncáról beszél, amely alatt a színész/performer nem gondol közvetlenül az energiára, hanem a csatornákra, amelyek azt kifejezik; ennek érdekében mikro-cselekvéseket kell összemontírozni, vagy belső képek szekvenciáit, amelyek mentális filmként jelennek meg benne.<sup>18</sup> Azt Barba is, Taviani is kijelenti, hogy ezek a csatornák kulturánként különböznek.

Ezért vehető fel a Fisher-Lichte által használt greenblatti gondolatot, mely szerint egy közösség tagjai között energia cirkulál, adott időszakban telített sűrűséggel.<sup>19</sup> Ezt az energiát azok a kulturális objektumok, gyakorlatok, formák határozzák meg, amelyek az adott korra, annak közvetlen és közvetett kifejezési/kommunikációs eszközeire jellemzőek. Erika Fischer-Lichte szerint a rítusokban található a társadalmi energia ilyen telített módon: de megvan a művészi performanszokban is. Greenblatt kiemeli, hogy az energiát csak közvetve, hatása alapján azonosíthatjuk – abban a képességben érhető tetten, amely bizonyos verbális, látás vagy hallás

útján közvetített nyomok számára lehetővé teszi, hogy azok kollektív fizikai és mentális tapasztalásokat hozzanak létre és formáljanak.<sup>20</sup> Ez azt jelenti, hogy az energia a kor reprezentációs technikáiban és mediális gyakorlatában is teremtődik, tehát azokban a csatornáknak, amelyeket a színész használ.

Feltételezhetünk tehát egy előadás-testet, amelyben az energia különféle utakon áramlik, éppolyan telített sűrűséggel, ahogy adott korban egy-egy gazdagon érzékelhető (drámai) helyzetben az emberek életében. A *test* szó itt csupán annyit jelent, hogy élő egészről van szó, amelyben adott paradigma szerint mutatkoznak meg a képek, szövegek, emberi praktikák, stb. Abban az előadásban, amelyben a történéseknek mindig van olyan vonatkozásuk, amelyek nyomokként más történés-szövegeket idéznek fel, és ez képalkotási módozatokban, ritmusban, illetve a képek összemontírozásának és ezáltal a vágásnak, valamint a szcenikai ritmusnak egy sajátos módját mutatja fel, nyilvánvaló, hogy ezek a mozzanatok egy paradigmának a saját energia-áramlási módozatait határozzák meg.

Tompa Gábor előadásában ez a test képekből áll; a jelenetek képszerű (filmes) elvek szerint transzponálódnak a színészi mozgásra, miközben a színek, fénymontázs, gesztusok meghatározzák a képek csomópontjait (ilyen érzelmileg-szenzoriálisan telített kép egy átlósan szerkesztett kis jelenet, amelyben hátulról pórázon vezetett vadászkutyák szaladnak be, szimatolva, majd eltűnnek a nézői bal oldalon). Ebben a nyelvben a testi energiák is képvivé szerveződnek, illetve a képek által elmeszelt folyamatok termelik az energiát. A képek pulzálása sajátos ritmust, másrészt pedig sajátos nézői részvételt teremt. Az energiának a néző számára való megnyilatkozása a képfelületek sűrű narratívájában történik, a képi felületet pedig a médiumváltás gyakorlata határozza meg. Itt az energia más felbontású, mint a színészi energiaterepítést exponáló Bocsárdi-féle előadásban.

Állandó metamorfózisban vannak a testek Bocsárdi előadásában: transzformációjuk maga alá gyűri a képi megfogalmazásmódot – talán azt mondhatnánk inkább: itt testből van a színházi kép.

<sup>16</sup> Eugenio Barba: *Papírkenu*. Budapest, Kijárat, 2001. 73. Ford. Andó Gabriella, Demcsák Katalin.

<sup>17</sup> I. m. 97.

<sup>18</sup> Ferdinando Taviani: *Energetic language*. In. Barba–Savarese: *The Secret Art of the Performer*. London, Routledge, 1991. 146.

<sup>19</sup> Erika Fischer-Lichte: i. m. 58.

<sup>20</sup> Stephen Greenblatt: *A társadalmi energia áramlása*. In. Kiss–Kovács–Odorics (szerk.): *Testes könyv I.* Szeged, ICTUS és JATE, 1996. 360.

Az ok és az okozat egymástól való eltávolítása tematizálja a test állapotait, történéseit. Az egyes mozzanatok nem lélektani logikával, hanem szemiotikus módon kapcsolódnak egymáshoz, a színházi illúzió teatralitásával vagy rituális jelleggel (például a kar megvágása és a fecskendőből kinyomott vérrrel való bekenése, a gonosz rituális csapkodása a kabáttal stb.). Ezek performansz-jellegű cselekvések, amelyek a deszemiotalizálás révén energetikus nyelvet hoznak létre. Az energia tehát nem a médiumok folytonos váltakoztatásából fakad, hanem, ebben a súlyosan megtestesülő nyelvben, a gyakran lassított mozgás révén teremtődő test-térből, valamint abból, hogy ennek a súlyos hypertextnek két tér-látványa átdereng egymáson: a hátsó, amely kevésbé mobilis, más mozgást is ír elő, uralkodik az első felett; az utóbbi viszont az emberi történések, a nyers (ösztön-)világ életszerű makroszekvenciáit tartalmazza (az első teret hosszú ideig leszögezi a középpontjában elhelyezkedő öt véres vaddisznófej). Ez az első tér a nézői érzékekre erősen ható mozzanatokat tartalmaz, ahogy Fischer-Lichte fogalmaz: az energetikus test cselekvéseivel erőt szabadít fel és hatást kelt, még akkor is, ha nem kínál új identitást, mint a régi rítusok,<sup>21</sup> hanem pusztán felteszi a kortárs identitás lényeges és problematikus kérdéseit, ezzel kapcsolatosan kiemelt szerepet szánva a színháznak.

### Két színházi nyelv

Tompa előadása a szöveget többé-kevésbé tiszteletben tartja (két fordítás, illetve újrafordítás árán), azonban teljes egészében alárendeli a képi-mozgásos jelentésteremtésnek, valamint a vizuális-tárgyi elemeknek, így nagyobb hangsúlyt kapnak az anyag, a tárgyak, jelmezek. A tárgyak szimbolikusak, transzformációjuk játékos (például a Bolond sétapálcája kis időre kalodává válik, majd leszűrja a színpadon, a csörgős kalap a Bolond eltűnte után Lear fejére kerül<sup>22</sup> stb.), de az új jelentések szinte azonnal megfeythetők, mivel a rendező képileg erőteljesen kijelöli a keretet. Az energia a képi részletek szimultaneitásában és addíciójában (intermediális váltások révén) teremtődik (jól figyelhető ez az eklektikus jelmezek színeinek

alakulásában, amely nem is engedi lélektani jellemmé alakulni a figurákat, például a nővérek ruhája kezdetben hófehér, majd bőrruha, később rókaprémés öltözet, piros köpeny, majd a záróképben piszkosfehér – ezek egyértelmű vizuális jelekké válnak az egyes képkompozíciókban). A színészi energia nem közvetlenül talál utat a nézőhöz, hiszen Tompa pontosan kidolgozott képei távolságtartást követelnek.

A hipertextként összekapcsolódó szövegeket az intertextuális utalások rendezik el, hogy a rendező kérdésfelvetései kialakítsák az értelmezés vezérfonalát: a képek, intertextek ritmusából olvasható ki az értelmezés. A szcenikai montázs pergő ritmusa meg az akusztikai sík mozgása (a zene emberivé tett jelenléte – a három folytonosan zenélő titokzatos keleti figura jelenléte – erősíti a zenei értelmezés fontosságát) értelmezi a filmes eszközökkel megjelenített témát, a gyarló ember és a „szörnyű elhamarkodás”<sup>23</sup> (hideous rashness I/1.) történetét, a keresztény türelem és a szenvedés vállalását. Habár a befejezésben megjelenő halottas szekér a keresztényi szenvedés monumentális képeként látzólag nagy elbeszéléssé kerekíti Lear történetét, ennek a végső bizonyosságát épp azáltal nem kapjuk meg, hogy a nagy mechanizmusra utaló totalizáló mozzanat nem képes egyetlen értelemadó szertertést felmutatni, csupán a szenvedés, az emberi gyarlóság és az elbizonytalanodás intertextuális képeit, valamint a színházat mint létmódot és útkevesést, hiszen a záróképben a színház kulisszái felé húzza Kent a halálszekeret.

Bocsárdi színházi nyelvben a drámaszöveg ki-sajátításának egy másik módját alkalmazza. Szintén két fordítást használ, de a szövegek nagy részét elhagyja, illetve mozgással, játékkal helyettesíti. Színpadi nyelvére az erős expresszivitás jellemző, a tárgyak használata is indulattal történik. A tárgyak, diszletelemek szorosán a szereplőkhöz kötődnek, a szintén eklektikus jelmezek változása itt nem lelkiállapotokat, hanem inkább szociális státust jelölnek, és lokális jelentésűek. Itt nincsenek csatajelenetek, sokkal inkább egyedi-egyszeri tragédiák, kegyetlenül gyors halálok és magányos rituálék, a transzcendenciához való kapcsolódás is egyénileg megélt, és elkerüli a nagy elbeszélés ívét.

<sup>21</sup> Fischer-Lichte: i. m.

<sup>22</sup> A Bolond szerepe egyébként összevonódik a Cordéliáéval, vagyis a két szerepet ugyanaz a színésznő játssza – Tompa ebben is Srehler rendezését idézi.

<sup>23</sup> Mészöly Dezső fordítása (Vörösmarty fordításában: „undok elhirtelenkedés”).

Az összetett performansz-tér az élet banalitására és artisztikumára egyaránt utal, mint ahogy a szereplők történetei illetve azok töredékei is a valóság és színház határsávján esnek meg. Itt nincsen távolságtartás, a képek és történések nem a felmutatás nyelvén íródnak, hanem testi jelenlétre és transzformációkra épülnek, éppen ezért részvételt követelnek a nézőtől, nem-kőszínházi módon. Lear története a színpad deszkapadlójába záródik vissza, a kegyetlen-nyers Bolond élet és halál szigorú szolgájaként mesteremberes mozdulatokkal szögezi be a nyílást: ez a mozdulat Artaud-t idézi meg, aki szerint a színház maga az élet, amennyiben az reprezentálhatatlan. Az előadás éppen ezért végsősoron lezáratlan marad, otthagyja a nézőt a (színházi) képzítmények látványával.

A két előadás a posztmodern színházi paradigmán belül olyan nyelveket jelöl, amelyek nyilvánvalóan nem folytatják már a szőszínházi örökséget. Összehasonlításuk azt demonstrálja, hogy a Shakes-

peare-dráma csupán közös kiindulópontot teremt a színházi folyamatokban, és a szöveg semmiben sem bizonyul meghatározónak az előadásra nézve. A két előadás színházi nyelvének, képeinek vizsgálata egymástól különböző tendenciákat mutat, a szertartásszínház és a látványszínház sajátos elegyét, kép, tér és test sajátos kapcsolódásait. Az előadás-tesztekben elsősorban az mutatkozik meg, hogy milyen színházi múltra épít a két rendező: Tompa sajátosan poétikus-játékos, avantgárd szerzőkön kimunkált, stilizált képi színháza erőteljes nyelv, amely biztonsággal nyúl a Shakespeare-anyaghoz; Bocsárdi nyersebb nyelvezetét itt jelentősen befolyásolja az utóbbi rendezéseiben nem annyira nyilvánvaló mozgásszínházi tapasztalata. A két erőteljes nyelvben azonban közös az, hogy a képzőművészetek és a film mint médium irányába megnyitott előadásszöveg dekonstruálja a realista színház tradícióit, a színház önreflexiójának is helyet adva ebben a nyelvben.