

## A félrenézés lehetőségei:

Jeles András, Drámai események, 1985.

A félrenézés jelenségének elemzése<sup>1</sup> izgalmas távlatokat nyit a színháztörténet szöveges rögzítettségének anomáliákkal zsúfolt közegében. Az előadásom munkacíme (Drámai események. Dobozy Imre: Szélvihar, 1958.) jelzi ezt a metodikai szempontból lényeges mozzanatot. Egy, az 1958–59-es évadban szériában játszott kurzuselőadást egyetlen hatástörténetileg értékelhető mozzanat emel vissza a színházi emlékezetbe. S ez a mozzanat egy másik, huszonnyolc évvel későbbi előadás, mely teljesen más koncepcióval egy egészen másik színházi nyelven beszélve hozza elénk saját múltunkból ismert történetünket. Jeles András Dobozy Imre *Szélvihar* című drámájának rendezésekor nemcsak a szövegszinten érzékelhető beszédforma állításait kontextualizálja, de az ötvenes évek végi játéknyelvet is megidézve a népihői dialógustechnika hiányával is a színházi emlékezés összetett, keveset elemzett jelenségét állítja elénk.

A Philther-metodikában előadásokat rekonstruálunk. Ebben a tanulmányban Jeles András rendezésének elemzésekor azt egy Dobozy-dráma jelzett félrenézésének tételezem.

### Az előadás színházkulturális kontextusa:

Dobozy Imre darabját 1958. április 4-ére szánták, ekkor egyszerre, erre az ünnepi alkalomra mutatta be a budapesti Jókai Színház Simon Zsuzsa és a Szolnoki Szigligeti Színház Nógrádi Róbert rendezésében. 1967-től április negyediké a ta-

vaszi hármasszínház ünnepi, a Forradalmi Ifjúsági Napok záróeseménye, az a nap, amikor a szovjet hadsereg 1945-ben felszabadította Magyarországot a nácik uralma alól. Április negyediké Jeles András színházi rendezéseinek kezdete is, hiszen Kaposvárra éppen egy ilyen, Forradalmi Ifjúsági Napos rendezésre hívták, a *Szabadság első napja* című drámára 1975-ben.<sup>2</sup> Jeles a magyarországi ünnepi szériákban előszeretettel játszott Kruczkowski-darabban nem-ünnepi emlékezésre formálta az előadás szituációját: itt a németországi lágér felszabadulásának képei<sup>3</sup> Magyarország felszabadulásának képeivé másolódtak. Najmányi László díszletében Molnár Piroska, Pogány Judit, Reviczky Gábor, Vajda László a veszély állandó, minden mást eltávolító jelenidejűségét végig üvegszilánkokon járva éreztették. A folyamatosan összetörő üveg hangja és képe felülírta, felülzajongta mindazt, amit Kruczkowski és a tavaszi forradalmi napok a hetvenes években jelenthettek. Április negyediké az államszocialista színházi üzemben a nagybemutatók ideje, az ideológiai megbízhatóság emlékező tere.

Jeles András 1983-ban filmet forgat *Álombrigád* (*Mesteremberek*) címmel. Annak betiltása után, hogy mégis jelen legyenek a benne lévő formai, gondolati állítások, színházi előadást hoz létre, mely felhasználja az elhallgatásról, a ki-nem-mondásról, az értési folyamatokról szóló vizuális megoldásokat.<sup>4</sup>

Az 1958-as április negyediké ünnepségre alkalmasnak talált Dobozy, miként a többi kurzusíró darabja, egy-két évadot foglal el a színháztörténetünkben, s ha műalkotásként nem is, de a szocia-

lista realista színházi formanyelvet erősítő opuszként lett stabil eleme a színháztörténeti kánonnak.

### Dramatikus szöveg, dramaturgia:

Dobozy drámája rendben lévő kurzusmű, átlagos szalondramaturgiával működtetett osztálykötelezett munka. Az 1956 után, pontosabban az 1957-es május elsejei felvonulás után, melyre a közösségi tudat a magyar nép Kádárral kötött konzolidációs paktumként emlékezik,<sup>5</sup> ez az első színházkulturális próbálkozás, mely egyáltalán tematizálja 1956-ot. Dobozy a második háborúban a szovjetekhez átállt katona, újságíró, a Buda környéki járás MKP-titkára, ekkor már az Írószövetség elnöke. A jólmegcsinált színdarabok dramaturgiai manírjaival állítja a színpadon is ismerősnek a téveszek működését, a falusi idill és a megélhetési torzalkodás feszültségét, de a megszólalások nyelve követhetetlenül ideologikus. Dobozy a szocialista hős retorikáját keresve messzinek, fővárosi huncutságnak állítja az ötvenhatos októberi eseményeket, mindenestre a klasszicista dramaturgia hír-hozótechnikájával és fordulataival mozgatja a távoli és a jelenlévő világot. Az „ideológiai ködfüggöny”<sup>6</sup> a hír és az információ bizonytalanságától vastagodik, s éppen a klasszikus értékek hiányát mutatja az a súlyos dramaturgiai hiba, melynek következtében nem a hős hal meg a darab végén, hanem annak anyja. (A rettenetesen idekívánczó gender-értelmezéseket most nem indítjuk el).

Jeles András talált szövegeként kezeli a drámát. A Dobozy-mű feldolgozása után úgy nyilatkozott, hogy a szöveg véletlenül lelt rá, s „kulturálisan értelmezhetetlen” jellege ragadta meg. „Elkezdem gondolkodni rajta, hogyan lehetne ezt a szöveget, amely közben tele van velünk kapcsolatos történelmi elemekkel, fragmentumokkal, univerzális értelemben láthatóvá tenni.”<sup>7</sup> A Dobozy-mű teljes egésze elhangzik a Monteverdi Birkózókör előadásában, s a hallott mű szemantikai rétege (egy sosem létezett kommunista világ politikai giccs-mon-

datai) a látott mű vizualitásával (fals artikuláció, kicsavart testek, lelassult gesztusok) meglepő harmóniába lép.

### A rendezés:

1958-ban a tájoló és a vidéki előadásokról szóló kritikák az egyértelmű koreográfiával bíró rendezésekből egyértelmű következtetéseket vontak le. A *Megalkuvás nélkül*<sup>8</sup> vagy az *Igen, vagy nem?!*<sup>9</sup> vagy a *Viharos sikert hozott a Szélvihar*<sup>10</sup> ismertetőcikk határozott állásfoglalásnak ábrázolja a színházi alkotást, de saját kritikai nyelvük is bizonytalan annak kimondásában, hogy az 1956-os események elítélése az igen, esetleg az lenne a nem.

A ki-nem-mondás sokértelmű, alapjában bizonytalan és gyáva színházi karaktere hatástörténeti sajátossága a magyar színházi alkotások sorozatának. A kritikák jelentős része emlékeztet a nézőkre. A *Munkások a Szélvihar előadásán* című tudósításában Lajos Géza<sup>11</sup> pontosan az 1959-es kaposvári befogadói közeg összetételét elemzi, s világossá válik 2013-ból olvasva, hogy nem az előadás, hanem a munkáskáderek reagálása, az államszocialista ideológia szondázása, egyfajta viselkedésminta közvetítése a feladat. Bános Tibor *A szolnoki „Szélvihar” előadás fiataljai*<sup>12</sup> címmel írt kritikájában a vidéki fiatalok szerepvállalását, egyáltalán szerepfelfogását járta körbe, s a Magyar Ifjúság tavaszi számában a ruhadivatok mellett az ideológiai helyes öltözet is társult mintaként kínálta olvasásra magát.

Simon Zsuzsa és Nógrádi Róbert rendezése 1958. április 4-én megmutatja, hogy a színházi szövegből, mint kottából, egyetlen lehetséges színpadra állítási lehetőség olvasható ki. Az ortodox színházesztétika elképzelése szerint a rendezés feladata ezt, a drámába rejtett világot ideológiai pontossággal megjeleníteni, s a színházi konvenciók fölöttébb erős karakterét mutatja, hogy a Dobozy-gerjesztette idea képe Simon Zsuzsánál és Nógrádinál is egyező térszegenst, egyező jelmezkarak-

<sup>5</sup> György Péter: *Apám helyett*, Budapest, Magvető, 2010.

<sup>6</sup> Báron György: *A harag napja. Filmvilág* 1986/6. 12.

<sup>7</sup> Forgách i.m. 29.

<sup>8</sup> Markovits Ilona: *Megalkuvás nélkül*. Megjegyzések a *Szélvihar* előadása nyomán. *Vas népe*, 1959. 01. 15.

<sup>9</sup> Sass Ervin: *Igen, vagy nem?! Békés Megyei Népújás*, 1958. május 4.

<sup>10</sup> Gyurkó Géza: *Viharos sikert hozott a Szélvihar. Népújás*, Eger, 1958. 11.09.

<sup>11</sup> *Somogyi Néplap* 1959.02.15.

<sup>12</sup> *Magyar Ifjúság*, 1958. május 10.

<sup>1</sup> A tanulmány a Pécsi Tudományegyetem által szervezett „Tévedések (víg) játéka: tévutak, tévhittek, téveszmék, tévesztések a színházművészetben és a színháztörténetben” című konferencián 2013. március 21-én elhangzott előadás szerkesztett változata. Megírását a 81400 számú OTKA-projekt (*Színházi net-filológia*) tette lehetővé.

<sup>2</sup> „Az új szomorúság korszaka”. Jeles Andrásal Forgách András beszélget. *Színház* 1987/6. 26.

<sup>3</sup> Nánay István: *Lengyel drámák vendégrendezőikkel. Színház* 1976/6. 25.

<sup>4</sup> Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. H. n. 1990. Szerkesztői kiadás, 109.

terológiát, egyező testi kontaktusokat mutat. Görbe János és Gobbi Hilda a Jókai Színházban ugyanúgy bújik egymáshoz szerető káderpárként, mint Győri Ilona és Iványi János Szolnokon. Az összekapaszkodás az egyébként is szűkre feszített térben mindkét rendezés sajátja. 1958-ban így állítják emberi gesztusokkal emberinek az embertelen helyzeteket, az irreális mondatokat.

Jeles András 1985-ben a mondatok valóságát keresi, miközben a mondatokat mondók a hátukon csúsznak, magánhangzókkal beszélnek, torzítják hangjukat, ajakukat, hogy fájdalmas legyen a szó ejtve és hallva is. Jeles úgy véli, „ez a dolgok természete: ami a legfontosabb, az csak a háttérben, mint alig hallható kíséret van jelen. Hát ez összefügg a világképpemmel”<sup>13</sup> Ez a világkép nem az „emancipáció”,<sup>14</sup> nem azé az „értelmezési tartomány”, ahol a tények megfeleltethetők a valóságnak. A *Szélvihar* helyett *Drámai események* címen létrejött előadás már nem a szimbolizálás nyelvi aktusát alkalmazza, hanem egyformának/azonosnak állítja a színházban (a Petőfi Csarnok terében) ülők drámai eseményét (happenings) az ötvenhatos forradalomról szóló „sajnálatos események” (events) sorozatával.

#### Színészi játék:

1958-ban a budapesti előadáson Gobbi Hilda, Görbe János játszotta a Csendes családot, Szabó Gyula Szusza Kis Andrást, Csákányi László Müller Józsefet. A rendelkezésre álló fekete-fehér fényképek alapján ugyan sötét tónusban, de tiszta térben, tiszta ruhában, tiszta tekintettel áll a család a tisztaszobában, a státuszok a szociológiai rétegzettséget a (haj)viseletben, az egyes tartásban, nyílt tekintetben egyértelművé

teszik. Az 1958-as előadások szereplőin jellemzően kevés a megkülönböztető jel. A kötényes anya, kit védőn ölel át férje, majd tart karjában fia, akit a Néphadsereg ropogós egyenruhája fegyelmezett férfitá formál, a copfos kisvirágosruhás lány sematikus szendésége cserélhetővé, egyformává, sablonossá, tehát egyformán nézhetővé tette az előadásokat.

A Monteverdi Birkózókör játékosai sem a nemi, sem az életkori megfelelést nem hordozzák, a falusi lányt sudár és karcsú fiú játssza fekete kombinéban, de a bőre „olyan rózsaszín, mint a hajnalka virág”.<sup>15</sup> Jeles végig tartja a Dobozy instrukcióiban részletezett leírásokat,<sup>16</sup> a „csúcsos tetejű, fekete kun kalap” például magas kötött sapka lesz, így a realizmus materiális közegét a mélyszegénység ismerős városi nyomorára, a kosz és a mocsok valóságára helyezi.

Jeles színészei földön csúszva, porban fekve, szurtosan és fésületlenül a káosz testi jeleit mutatják, miközben összemaszatolják a szavakat is. A kiejtett mondatok szemantikai közegét a félrejtés, a félrehallás teremti meg. Dobozy szövegét kántálják, mozgalmi dalok csendülnek fel, a magán- és a mássalhangzókat felváltva ejtik, hogy csakis a nézőben álljon össze a „Már termelnek újra a gyárak” kezdetű kommunista mozgalmi dal. 1985-ben a kritika szerint ez a színházi „nyelv egyetlen adekvát megjelenési formája”.<sup>17</sup>

Flitteres ruhás narrátor kommentálja és vezeti be a színpadi események helyett álló képeket felülbeszélve, kuplós kihívó gesztikus stílusával egészen valószínűnek tételezve a mögötte kialakuló képet. S a képben a színész kicsavart testtel, több réteg ruhában, mely a turkálók kínálatától, s nem az osztályoktól való függést sejteti, koreográfiának inkább tűnő, irreálisan lassú mozgással énekel-kántál, de nem beszél. A realizmusfogalom kritikái megjelenítése az emberi test ilyen állapota.<sup>18</sup>

#### Színházi látvány és hangzás:

1958-ban középre rendezett szabadízlésben játszódnak az előadások Szolnokon és Pesten is. A népi demokráciát a szöttes jelzi, a társalgási színművek szabadízlésén szocializálódott tervezők szalonbútorok helyett lócát helyeztek a színpadra. Hangzó anyag híján a prózai bemutatók szokásrendjét vetíthetjük erre az előadásra is: a színészi élő beszéd a domináns.

Az 1985-ös előadás a Petőfi Csarnok<sup>19</sup> terében kétszer ment, a Balázs Béla Stúdió felvétele erősíti az előadást a színházi emlékezetben. A színházi esemény és a filmes rögzítés tere eltérő: az élő előadáson „Kopár színpadon ilyen papírdarabok lógtak, vagy mik”,<sup>20</sup> a rögzített a Balaton mellett, plein air-felvétel egy román-kori rom tövében.

Az irracionális értelmezhetetlen és érthetetlen síkjait a klasszikus zenei harmónia fogja össze. Melis László zenei betéteinek előadásmódja rámutat a jelentést már régen elvesztett indulók zenei megformáltságának egyszerűségére, a hangzás és a jelentés dekonstruálása pedig a zaj és a zörej, a szöveg és a dallam teátrális helyét keresi a megértés folyamatában. Az előadás elviselhetetlen hanggá mixeli a budapesti lövöldözésekről szóló rádióadást, mely így hírként sem kontextualitásában, sem auditív karakterében nem lesz érthető.

Az előadás hordalék-töredék zenéjét, fájdalmas artikulációját<sup>21</sup> és követhetetlen zörejét Mozart és Bach túlonthúl súlyos passiója, a szocialista kultúrában meglehetősen keveset hallható klasszikus harmóniája folyja át. Bach Máté passiójának *Erbarne dich* áriája szól a világot és az eseményeket nem is észlelő, porban vonagló antropomorfi lények fölött, s e szekvenciában a transzcendens létező hang jelenléte az előadás legfontosabb kér-

dését hordozza: hol a lét, a megértés, a hit a szocialista kultúrában.

Éppen ezért egyértelmű, hogy Mozart *Requiem*-éből elhangzó *Dies irae* tétel október 23-ára másolva mégsem politikai üzenet, hanem az emberi és a hősi tragikus lét megértése miatti trauma jelzése, melynek kimondása katartikus pillanattá formálja az előadás zárását.

#### Az előadás hatástörténete:

Jeles a drámát, a színházi múltat régészként<sup>22</sup> kezeli, megtisztítja és kiállítja, s minden elemét, az instrukciótól a teljes dialógusfolyamig újraolvasza. Ez a kontextusától fosztott olvasat félreolvasás, mely látszólag mozgatja a Susan Sontag-féle overinterpretation apparátusát, de színpadon erős hatásként állítja ir- és szürreálisnak saját múltunkhoz való elhallgatott viszonyunkat. Ez az a „néma hagyomány”,<sup>23</sup> mely Jeles András film és színházi nyelvében a megszólalni nem tudás jeleneteivel, a nehezített beszéd technikáival teátralizálódik. A négy évtizedes pártállami rendszer színházi formanyelve, a szocialista realizmus ideológiai bázisán nyugvó lélektani realizmus mutatta, hogy a Kádár-korszakban alapos jelentésváltozáson ment át a kulturális egyeduralmat bitorló fogalom. Jeles *Drámai események* című előadása annak a nemzedéknek döntő előadása, mely már ismerhette Grotowskit, láthatta Brookot, követhette a Balázs Béla stúdió kísérleti filmjeit, ahol mind a nemzeti identitás, mind a közösségi múlt ismert témaként, de nem nyilvános vitahelyzetként manifesztálódott.

Jeles András pátozzsal és helyzetkomikummal egyszerre dolgozó, kevés színházi művet létrehozó életművének hatása domináns. Feldolgozása előttünk még.

<sup>13</sup> Forgách i.m. 29.

<sup>14</sup> Balassa Péter: *Drámai események: Félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében*. In: *A másik színház*. Budapest, Szépirodalmi, 1989. 292.

<sup>15</sup> Dobozy Imre *Szélvihar* című drámája

<sup>16</sup> „Semmiel sem meghökkenőbb, abszurdabb ábrázolás ez, mint az eredeti drámáé, melyben a leányzó bőre „olyan rózsaszín, mint a hajnalka virág”, a szemé „akár a búzavirág, ha rásüt a nap... olyan fényes, olyan cirmos, olyan kacagó kék”, a dráma helyszínétől szolgáló „hosszúhátú föld” pedig „fekete, mint a bűn. És nő rajta fehér kenyér, kék búzavirág, selyemzöld rét, piros szerelem”. Jeles érvényteleníti e cifra álrealizmust: a dráma szövegéből egy másik, hasonlóan nem-realista, tragikus és szenvedő világot formál”. Báron i.m.

<sup>17</sup> „Látszólag elidegenítő jellegű a szövegek folyamatos kántálása-hebegése, többféle szöveg párhuzamos szavalása is, holott alighanem ez e nyelv egyetlen adekvát megjelenési formája: realista szituációkban, „szabályos” dikcióval e párbeszédnek —~~igenek~~ elidegenítőek, parodisztikusak volnának.” Báron i.m.

<sup>18</sup> „Iszonyodtam tőle, undorodtam, és valójában azt kell mondanom, hogy ha nem utáljuk mindannyian ezt a darabot, akkor ez nem lehet ilyen jó. Az egész társulat úgy, ahogy van, gyűlölte. És ettől lett jó, mert ez ott volt, gyűlölnünk kellett

a darabot, ettől lett hiteles ez a szöveg. Gyűlöljük azt a helyzetet, amiben voltunk..., hogy nekem úgy kell csinálnom, hogy ilyenek vagyunk” – emlékezett Kistamás László. In: Forgách András: *Talált színház. Beszélgetés Kistamás Lacival, Scherter Judittal és Czeizel Barbarával, Jeles András színészeivel Jeles Andrásról*. In: Várszegi Tibor i.m. 109.

<sup>19</sup> Várszegi i.m. 107.

<sup>20</sup> Várszegi i.m. 110.

<sup>21</sup> „Például hogy az emberi hang sokkal több mindent hordozhat, mint ahogy általában alkalmazzuk, több rejlik benne, ezerszeresen több, mindig is így éreztem.” Forgách i.m. 29.

<sup>22</sup> „... tekintünk úgy a drámát, mintha régészeti maradvány lenne egy olyan korból, amiről semmit sem tudunk, és próbáljuk megfejteni. És mivel semmi más támpont nem volt, csak maga a szöveg, ezért tényleg minden egyes félmondatot, vagy minden egyes szót komolyan kellett venni, próbáltuk kitalálni, mit gondolhatott az illető, és volt rá több variáció is.” In Várszegi Tibor i.m. 106.

<sup>23</sup> György Péter: *Néma hagyomány: kollektív felejtés és kései múltértelmezés*. Budapest, Magvető, 2000.