

Az újraolvasás megsokszorozódása.

Somogyi István: Magyar Electra, 1988.¹

Az előadás színházkulturális kontextusa:

Az Arvisura kiemelkedően sikeres, a hivatalos közsínházak jelhasználatától radikálisan eltérő szemléletű előadásaikkal (így pl. az 1984-ben bemutatott *A Mester és Margaritával* és az 1986-os *Szentivánéji álommal*) az 1980–90-es évek alternatív színházainak meghatározó társulatává vált.² Elis-

mertségüket nagyban segítette egyrészt Somogyi világ- és színházszemléletének – a korabeli kultúrpolitika szempontjából legfeljebb vitatható, de nem támadható – apolitikussága, az állandó fellépési lehetőségét biztosító műgyetemmi Szkéné Színház,³ a működésüket komoly összeggel támogató Soros Alapítvány,⁴ de főképpen az a törekvés, amelynek nyomán előadásaikkal izgalmasan tették megszo-

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

Bornemisza Péter: *Magyar Electra*, Bemutató dátuma: 1988.10.13., A bemutató helyszíne: Szkéné Színház Társulat: Tanulmány Színházi Csoport/Arvisura Színházi Társaság, Rendező: Somogyi István, Zenészek: Pelva Gábor, Kerényi Róbert, Horváth Gyula, Tóth Károly, Dramaturg: Mezősi Anna, Koreográfus: György Károly, Diszlet-, jelmeztervező: Horgas Péter, Fény: Víz Miklós, Tamás Gábor, Színészek: Agamemnon királ: Juhász István, Orestes: Horgas Ádám, Aegistus királ: Pintér Béla, Parasitus, királ szolgája: Tóth András, Clytemnestra királyné asszony: Szalontay Tünde, Mester, Orestesnek oktatója: Papp Ervin, Electra, Agamemnon királ lánya: Horváth Györgyi, Chryso-themis, Electrának húga: Zboray Antónia, Chorus, az játékot játszó személyek: Bittner Dóra, Deák Tamás, Kámán Gyöngyi, Sebestény Ferenc, Szabó Attila, Tóth András

A társulatvezető Somogyi István munkamódszeréből, másrészt a társulati tagság fluktuációjából következik, hogy a *Magyar Electra*-előadás is többször, újabb és újabb szereposztási variációkkal újrarendezte. Jelen előadás-rekonstrukció nem az 1984-es VIII. Tanulmány Csoport néven, szintén a Szkénében (is) bemutatott ósváltozatot, sem az MTV Stúdió '91 műsora által készített előadás-felvételt, hanem a Szkéné Színház dokumentációjában található, feltehetően 1988–89. körül készült, egykamerás felvételt elemzi, amelyet Regős János bocsátott rendelkezésemre. Külön köszönet illeti Sebestény Ferencet, aki személyes közléseivel sokat segített a roppant hiányosan dokumentált előadás rekonstrukciójának elkészítésében. (A bemutató időpontjáról ld. Statisztika a Szkéné Színház elmúlt tíz évéről, in Várszegi Tibor (szerk.), *Felütes. Írások a magyar alternatív színházról*, Szerkesztői kiadás, 1990. 91.)

² Az 1970–80-as évek „mássházairól” Nánay István tanulmányában olvasható részletes elemzés, ld. Nánay István, A nem hivatásos színházak két évtizede, in Várszegi Tibor, Sándor L. István (szerk.), *Fordulatok, Hungarian Theatres 1992, II.*, h.n., Szerkesztői kiadás, 447–466.

³ Somogyi István 1979-ben alapította a Tanulmány Csoportot, amely – több névváltoztatást követően – 1989-től Arvisura Színházi Társaság néven működött. 1979-től a kőbányai I. László Gimnáziumban dolgoztak (Somogyi az ELTE TTK elvégzését követően kémia-biológia szakos tanár volt itt, innen datálódik együttműködése pl. a *Magyar Electra* címszerepét elsőként játszó Horváth Gyöngyivel, az egyik előadás-változatban a Mestert alakító Papp Ervinnel és az Aegistust alakító Terhes Sándorral). Ezt követően hosszabb-rövidebb időt töltöttek a Kertészeti, majd a Közgazdasági Egyetemen (ekkor már VIII. Tanulmány Színházi Csoport megnevezéssel), illetve a Ráday utcai kollégiumban, ahol a *Magyar Electra* első, keleties indíttatású, maszkos változatát bemutatták. Regős János döntése következtében Somogyiék, akik 1985-től a Szkéné programjának gerincét biztosították, olyan társulatoktól vették át a vezető szerepet, mint a Wiegmann Alfréd vezette Szkéné Együttes vagy Regős Pál 1983-ban megszűnt BME Pantomimja. A Szkéné Színház történetéről részletesen ld. Regős János, A Szkéné Műgyetemi Színház tíz éve (Tapasztalatok, gondok, óhajok), in Várszegi Tibor (szerk.), *Felütes. Írások a magyar alternatív színházról*, Szerkesztői kiadás, 1990. 80–94., Regős Pál-Regős János, *Szkéné Színház 1968–2008, Színház ég és föld között*, Budapest, Műgyetemi Kiadó, 2008.

⁴ A Soros Alapítvány pályázati támogatásának létezéséről Hankiss Elemér tájékoztatta a csoportot. A Fővárosi Önkormányzat Kulturális Alapjától, a Kulturális Minisztérium Színházi Alapjától, illetve a Műgyetem támogatásából nemcsak a társulat

laltathatóvá az interkulturalitás nemzetközi színházi tendenciáit.

Dramatikusszöveg, dramaturgia:

Somogyi őstörténetek iránti vonzalmának, az írásbeliséget megelőző rituális-mágikus kulturális hagyományok újrafelfedezésének egyik leginkább kritikus pontja volt olyan szövegeket találni, amelyekben nemcsak felfedezhetőek az ősi „sors alapigazságok”, hanem dramatikusszöveggé alakítva alkalmasak a verbalitás uralma alatt álló színház és kisrealista színjátszás újraértelmezésére, a zene, a mozdulat, az előadás vizualitása hangzó szöveg mellé emelésére.⁵

Az Arvisura *Magyar Electra*-jának dramatikusszövege határozottan nem követi a Bornemisza-mű Mórincz Zsigmond-féle átalakítását, amely az 1930-as évek nemzeti színházi normájának elvárásrendje alapján kísérte meg átírni a szöveget. Somogyi és az előadás dramaturgia, Mezősi Anna ezzel szemben olyan, 20. század végi inter- és multikulturális játék hozontájából olvasták és írták újra a 16. századi, reformáció ideológiája által szintén újraírt és -olvasott Szophoklész-szöveget, amely egyfajta írásbeliség előtti beavatási szertartás archeszüzséjének tekintette a *Magyar*

Electra-t. A határátlépés és a küszöbön lét poétikai formációira koncentrálni képes volt a politeista görögség és a monoteista magyar kereszténység legkorábbi szövegeiben megtalálni a mágikus kultúrák közösségi, szakrális formáinak nyomait.

Az Arvisura előadásában a dramatikusszöveg terjedelme töredéke lett az eredeti műnek, a rövidítés azonban nem eredményezte sem a cselekmény linearitásának verbális széttöredezését, sem a nyelvezet archaikusságának megszűnését. Leginkább feltűnő változás a Bornemisza-nál szereplővé, „vén asszony”⁶ rezonorré alakított Chorus szövegének teljes megszüntetése.⁷ Vagyis Somogyi előadása is újraértelmezte Chorus szerepét, de nem a szophoklész „műkénéi nők” karának szerepköre irányába, hanem olyan alakváltó, mindenütt jelenlévő, hangulati-látványbeli közegként jelenítette meg őket, akik gyakran segítettek, mozgatták vagy (olykor énekszóval) kísérték a beszélő szereplőket.

A rendezés:

Somogyi a színházat olyan szolgáltatnak, világlátása közvetítésének tekintette, amelynek egy-szerre kellett (volna) képessé válnia az univerzalizálásban időtlen létkérdésekhez, illetve az eltűnt,

tájainak egy részét (10–15 főt) tudták ösztöndíjban részesíteni, hanem az alkotási folyamatuk alapjául szolgáló pszichofizikai tréningeket is bővíthették a korabeli színházi, zenész és táncos alkotók legkiválóbbjai által vezetett egyéb kurzusokkal, színészképzési módszerekkel. A Tanulmány Színházi Csoport/Arvisura Színházi Társaság történetéről kiváló leírás olvasható Somogyi Eszter diplomamunkájában. ld. Somogyi Eszter, *Világ-kép-színház, Az Arvisura Színházi Társaság története*, Szakdolgozat, Veszprémi Egyetem – Színház-történet szak. Témavezető: Jákfalvi Magdolna. 2000. (A szakdolgozat függelékében többek között három, Somogyi Istvánnal 2000-ben készült interjú is található.) in <http://arvisura-szinhaz.org/tortenete/index.shtml> (letöltés dátuma: 2012. december 10.)

⁵ „Igazából két nagy szerzővel találkoztam életemben, az egyik Shakespeare, a másik Bulgakov. Sajnos Magyarországon közel-távol nem találtam hasonló kaliberű írókat. Ők máshol járnak valahol, mással foglalkoznak, más a világnézetük. És a forma is más: egy olyan színházi formarendszerben gondolkodnak, ami számomra már teljesen lejárt; semmit nem tudok kezdeni vele. /.../ Én már jó pár éve nagyon erősen azt feszegetem, az foglalkoztat a legjobban – még a korábbinál is jobban –, hogy mi van az emberi élet előtt, az emberi élet után és az emberi élet mögött. Tehát hogy milyen erők vannak, honnan jövünk, hová lépünk át, amikor meghalunk, és milyen erőkkel vagyunk kapcsolatban az életünk során. Az európai szellemiség – főleg, ha a drámákat nézem – egyszerűen nem foglalkozik ezzel a kérdéskörrel. Ami pedig őket érdekli, az engem egyáltalán nem érdekel. Az életnek ez a felszíni jelensége, amit a polgári dráma meg a történelmi dráma képvisel, tehát ami pár száz év óta az európai drámaírást foglalkoztatja, az engem hidegen hagy.” Somogyi Eszter, i.m.

⁶ Bornemisza Péter, Tragédia magyar nyelven az Sophocles *Electra*-jából, in *Az örök Elektra (Három évezred drámái)*, Budapest, Magyar Helikon, 1966. 114.

⁷ Érdemes felidézni a magyar drámatörténet elhíresült bornemisza-i félreértésének tekintett Chorus alakjával kapcsolatban Latzkovits Miklós megállapítását: „Bornemisza /.../ a darab szereplőfelsorolásában a Chorust egyetlen személynek, egy vénasszonynak titulálja. Bizonyosnak látszik azonban, hogy a /.../«különös» megszólítások («szép leányok», «asszonyok», «jóasszonyok», «leányasszonyok»), melyekre valóban a Chorus válaszol, nem hozzá, hanem a kíséretében színpadon lévő (leányoknak, asszonyoknak elképzelt) némaszereplőkből álló csoporthoz szólnak. Bornemisza Chorusa így nem más, mint a görög eredeti karvezetőjéből kreált önálló szereplő, míg a görög eredeti tulajdonképpeni kórusát alakító «műkénéi nők» némaszereplőkké válnak.” Latzkovits Miklós, A 16. századi magyar dráma, (1550: Megjelenik az első magyar nyelvű dráma), in Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.), *A magyar irodalom története I.*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007., 25–265. <http://www.villanyspanot.hu/?p=szoveg&sn=12265> (letöltés dátuma: 2012. december 10.)

„ősi” (magyar) színházhoz való visszatalálásra.⁸ A Magyar Electra-előadás ezt az ünnepi, beavatási szertartásjátékot kísérte meg létrehozni, olyan példázatfelmutatást, amely elsődlegesen a színház és a narratíva vegetációjára (születésére és – átmene- ti – halálára) kérdezett rá.⁹

Ahogy a dramaturgiai átalakítás sem megszűn- tetni vagy érvényteleníteni akarta az Oreszteia-tör- ténetet, az alakok és viszonyaik elbeszélhetőségét, hanem alkalmassá tenni a szöveget a rítusok általá- nos felépítésének megmutatására, úgy az előadás formanyelvi elemei is ennek a metaforikus-szimboli- kus újraértésnek rendelődtek alá.¹⁰ A színházi jelek hangsúlyainak újrafogalmazásában egyenértékűvé vált a beszéddel a színpadi kép látványa, az atmosz- féra-teremtő világítás, a stilizált gesztusrendszer, a nem realista alakábrázolás, integrálódott a magyar népművészet dallam- és mozgásvilága, a kontakt tánc, az akrobatika, a magyarság ősi sámán hitrend- jének táltos-révüléses, a színpadi akció belső mély- ségét kereső technikája, a buddhizmus felébredés- és önmegismerés-szemlélete, a távol-keleti színház- és harcművészet szellemisége és kifejezőmódjai.¹¹

A Mester epikus keleti történetmesélést megidé- ző, az isteni igazságtételre és a bűnök újbóli elkö- vetésére figyelmeztető keretézése, motívumok (pl. mozdulatok, mondatok, rekvizitumok) ismétlődé- se, illetve a felfokozott alapritmus hirtelen tempó- váltásai (kisiklításai) biztosították a létrejött mul- tikulturális mise-en-scene egységességét.

A balladisztikus-látomásos színpadi képek lét- rehozásában a rendezés sokféle technikát alkalmaz- zott.¹² Hol a szereplők némajátékaiban mutatott meg elbeszélte vagy zenével, népdalokkal narrált eseményeket (pl. Agamemnon hazaérkezését és meggyilkolását, Aegistus és Parasitus gátlástalan, gőgös bevonuló táncát, Orestes álhalálát, majd bosszúálló hazaérkezését), hol szimultán játékok- kal, a kimondott szót is újraértelmező párhuzamos cselekvésekkel ábrázolta idősíkok egymásba játszá- sát vagy szétválását, vágyott cselekedetek és valós lehetőségek, lélekállapotok összetettségét. Így Ae- gistus nemcsak feleségül veszi, hanem szinte nyil- vánosan közösen Clytemnestrával az uralkodói stát- uszt elfogadó és a királynét dicsőítő beszéde alatt; Chryso-themis, aki szavaiban mindvégig tiltako-

zott az őt Aegistus megölésére buzdító Electra el- len, szinte révületben közeledik a színpad elején ülő mostohaapjához, s csak annak jelenbeli meg- nyilvánulása, felnevetése akadályozza meg, hogy meggyilkolja őt. Electra testvére, Orestes „hamvait” látva mintegy felfeszül a kórus keresztfát idéző bot- jaira, miközben Krisztus utolsó szavait idézi meg többször is ismételt szövegében („Orestes, Orestes, miért hagyál el engem! Csak por, hamu – semmit nem használhatsz énnekem”¹³). A tudat- és cselek- vés-kivetüléseknek, másképp fogalmazva a beszéd és cselekvés színpadi megkettőződésének egyik leg- szebb példája Electra és Clytemnestra szópárbaja: egymástól távoli mozdulataik és beszédük lelassul, mintegy eltorzuló vizuális-akusztikai formává vá- lik, miközben személyiségük és kimondott szavaik harcos-férfiú megtestesüléseként két maszkos-bo- tos alak (Orestes és Aegistus) pantomimszerű moz- dulatokkal, a háttérfüggönyre vetülő hatalmas ár- nyékaikkal csapnak össze közöttük.

Színészi játék:

Somogyi István által vezetett szellemi és fizikai tréningek a színész személyiségének legmélyé- ről fakadó, legbensőbb élményeinek előadásba építését tűzte ki célul, amely a jelenléte, az előadás- ról előadásra megszülető aktust a belső vezetettség és a fegyelmezett tudati kontroll összhangjának te- kintette.¹⁴ Somogyi különbséget tett a ’valódi én’ és az ’életszerep’ között, elgondolása szerint a sze- mélyiség intim szféráiba csak a hétköznapi maszk mögé jutva hatolhat be a színész, csak ennek meg- történte után kerülhet kapcsolatba a fiktív alakokkal, és lehet „abszolút részese” az alkotói folyamatnak.

A színészi önismeret, a „belső csend” megteremté- sének megújuló folyamata teszi alkalmassá, hogy ne gondolatai, hanem ösztönei vezetésével, átélése által irányított testével és hangjával legyen jelen a színpadon.¹⁵

A megváltozott tudatállapot eléréséhez és előhi- vásához elengedhetetlen megváltoztatott fizikai ál- lapot – előadásaikban is megjelenő – legnagyobb erénye és eredménye az együttes jelenlétre és együt- tes hatásra irányuló, a látvány, a zene, a szó, a gesz- tus, a mozgás és a színpadi tánc komplexitásában megnyilvánuló összjáték, a közös alapritmushoz való alkalmazkodás. A színészek éppen ezért (is) vannak mindvégig jelen az Electra-előadásban, a játéktér deszkadobogójának oldalai mellett ülnek akkor is, ha éppen nincs jelenetük, s egyfajta „szí- nési semlegesség állapotában”, ritmusra követik az eseményeket, hogy hirtelen akciókész állapotba kerüljenek, amint jelenetbe lépnek.

A játsszók visszafogott, kissé merev, bábszerű mozdulataikkal nem a kisrealista színjátszásra jellemző, lelki-érzelmi folyamatokat ábrázoló életszerű indi- viduumokat, hanem „létállapotok és magatartásmó- dok archetipusait, semmint emberi karaktereket vagy társadalmi szerepköröket jelenítenek meg. /.../ Így a kísérletező színház lényegében megteremti a lehetőséget, hogy a reális és irreális, a valóságos és szürrealis közti határok feloldódjanak”.¹⁶ A színé- szek az előadások – akár évtizedes – alakulása so- rán ezért is játszhattak több szerepet, ezért nem volt a próbafolyamat kezdetén rögzített szereposztás, ahogyan az álarok használatát is azt szolgálta (fő- képp a Magyar Electra első változatában), hogy a színészek ne arcukkal, hanem testükkel találják meg az alakokra jellemző kifejezési formákat.¹⁷

⁸ Színházeszménye a társulat névválasztásaiban is felfedezhető: a Tanulmány Színház elnevezés pontosan utalt arra, hogy minden egyes előadásuk egyfajta művészi, színházi gondolkodásmódnak a tanulmányozása, míg az Arvisura (a közép- ázsiai eredetű szó etimológiája szerint ’igaz szolás’-t jelent) e munka eredményeit, következtetéseit volt hivatott bemu- tatni. Kérchy Vera tanulmányában az Arvisura társulatának kiemelkedő előadásait vizsgálva azonban felveti az önmeg- nevezések ironikus olvashatóságának lehetőségét: „Az igazság»komoly»hirdetőjeként az Arvisura mint a nyelvi közvet- lenség, a tiszta kifejezés, a mögöttes igazság esszencialista eszméjének hordozója, mint a Jelenlétigénye a végtelenségig élő logocentrikus szemléletű avantgárd színház, eltemetődhetne egy letűnt korszak számos más képviselője között. /.../ Ha azonban /.../ a Magyar Electra bábszerű figuráira tekintünk – elbizonytalanodva mindabban, /.../ amit az élő és holt határainak éreztünk –, az Arvisurának a»tudom, hogy van igazság»avantgárd hitte helyett sokkal inkább a»tudom, hogy soha nem tudhatom biztosan, hogy van igazság vagy nincsen»dekonstruktív gondolatát tulajdoníthatjuk.” Kérchy Vera, „A művészet igaz, az igazság viszont megöli magát” (Arvisura Színházi Társaság), in Imre Zoltán (szerk.), *Alternatív szí- nház történetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 310.

⁹ „Az első táborozásainkhoz vetettünk fel olyan kérdéseket, melyek az élet egészére, az élet ritmusaira kérdeztek rá. A szí- nészek improvizációkat készítettek a napszakokhoz kapcsolódóan: 24 órát vettünk egy egész ciklusnak, a hajnalhoz a születést, a délhez a beteljesülést, az estéhez a hanyatlást, az éjszakához a lezáródást kapcsoltuk hozzá; ezekhez az em- beri élet, ill. a nagyobb ciklusok dolgait rendeltük. Az ide kapcsolódó improvizációk azokat az elemi élményeket adták nagyjából, amelyeket a természeti népek folyamatosan átéltek, hiszen ők együtt éltek a természet ritmusával.” Somogyi Eszter i.m.

¹⁰ „Nem az az elsődleges, hogy honnan hová jut el a történet, mivé fejlődnek a jellemeik, hanem az, hogy a térszervezéssel, mozgásformákkal, táncelemekkel, képkomponálási eljárásokkal, világítással, különböző zenei elemek váltakozásával, ze- ne és zörej, artikulálatlan hang és artikulált dallam arányaival milyen utalásos rendszer alakul ki, és ebben a közegben hogyan jelenik meg az eredeti történet.” Sz. Sándor [Sándor L.] István, Haláltánc és kálvária, *Színház*, 1990. március, 33.

¹¹ Az Arvisura szkenébeli társulatéptő színészképzésén és a több hetes balatonszepezi, majd cserhátszentiván-cserkúte- lepi elvonulási során a legkülönfélébb kulturális hagyományok színpadi kifejezési formáival találkoztak a résztvevők: (a teljesség igénye nélkül) Montágh Imre beszédtechnikát, Duró Győző drámatörténetet, Pap Gábor művészettörténetet tanított, mozgástanárunk Uray Péter volt, a kontakt táncot Nagy József, majd Goda Gábor, a pekingi operát Ye Jinsen és Sun Ping, a harcművészetet Gerth tanította.

¹² Dévényi Róbert például a középkori karneváli felvonulások entremet-jehez hasonlító, egyszerre látomásszerű és allego- rikus „test-tablók”-nak tekinti az első előadás-változatot is ritmizáló „élőképeket”, amelyek „mintegy sűrítetten jelenítik meg a szituációk drámai magját, erőterét”. Dévényi Róbert, Egy mimes Electra, *Színház*, 1984. július, 28.

¹³ Bornemisza Péter, i.m. 146.

¹⁴ „Az a lényeg, hogy a keleti nézetben van egy olyan szemlélet, hogy ami a színházban történik, annak az alapja egy belső elmélyülés. A színész nem külsődleges eszközöket tanul meg, és azokat használja a színpadon, hanem elsősorban meg- tanul önmagába mélyedni. Az önmagában talált tapasztalatokat mutatja meg úgy a lényében, hogy minden eszközt fel- használ, ami a testének rendelkezésére áll; tehát messze nem csak beszéddel, hanem mindenfajta megnyilvánulással; még- pedig magasan képzett módon. Ki van képezve a teste, ki van képezve a hangja, ki van képezve a szelleme. Ennek a szel- lemi képzésnek a lényege nem más, mint magának az elmélyülésnek a képessége.” Somogyi Eszter, i.m.

¹⁵ „A belső érzékelés koncentrációs erejének nagyobbak kell lennie, mint az érzékszervek által közvetített ingereknek. Ez alapvető. A cél az, hogy a koncentráció segítségével lemerüljön a színész a tudattalanba, és az onnan felhozott élménye- ket a legtechnikásabban kidolgozott testen hagyja érvényesülni. /.../ Amikor a színész képes arra, hogy ezekben a mély- ségekbe lemerüljön, akkor a kozmikus erőket és törvényeket találja meg, ha ezeket sikerül magából felhozni, akkor szo- katlanul erős és hiteles dolog történik vele.” Somogyi István, „A beavatás színháza felé” (Arvisura Színházi Társaság), in Várszegi Tibor, Sándor L. István (szerk.), *Fordulatok, Hungarian Theatres 1992, I.*, h.n., Szerkesztői kiadás, 101.

¹⁶ Sándor L. István, Várakozásteli csönd (Törekvések a kísérletező színházakban), *Színház*, 1994. február, 32–33.

¹⁷ „Ha maszk van a színészen, akkor kiesik az a lehetőség, hogy az arcával akarjon mindent eljátszani; tehát kényseríti a testet arra, hogy ábrázoljon. Másrészt pedig tudtam, hogy a görög drámákban használták a maszkokat, mint egy-egy arc- hetípusnak a megjelenítését. A maszk az mindig valamilyen archetipusra utal. Ez lehet érzelmi archetipus (pl. a haragvó

Az egyes figurákhoz archetipikus és a játékban rendre visszatérő gesztusok, testtartások, hanghordozás és az értelmezői metaforizációt különösképp előhívó attribútum értékű rekvizitumok kapcsolódtak. A Mester (Papp Ervin) méltóságos, lassú mozdulatai és monoton intonációja, Electra (Horváth Gyöngyi) összegörnyedő vagy egész testében és hangjában megfeszülő tehetetlen szenvedése, Chrysothemis (Zboray Antónia) gyermeki naivitását és egyben értetlen megalkuvását mutató folyamatos pörgése, Aegistus (Pintér Béla) kidüllesztett mellkasa és felszegett fejtartása, Parasitus (Tóth András) fetrengő mozgékonyága és csúszó-mászó görnyedtsége mind a nem realista karakterábrázolás nagyszerű teljesítményei. Orestes (Horgas Ádám) egyenes tartású, arisztokratikus méltósága az előadás bravúros mozgássorozatát eredményezte: így pl. a Mester által elbeszélte „halálos” kocsivereny képi megjelenítésekor rezzenetlenül állt a kórustagok által mozgott, magasra emelt botokon.

Az előadás legösszetettebb alakítása Szalontay Tünde Clytemnestrája, aki egyfajta lebegtetett, a tempóváltó lassítások következtében sajátosan feszült artikulációjú beszédmóddal és felnagyított, erőteljesen tagolt mozdulatokkal egyszerre primitív és fenséges, anyaságában sértett és sérült, kéj- és hatalomvágyó asszony. A férjgyilkosságára és szeretője iránti szerelmére büszke asszony bűne súlyától, gyermekei iránti gyűlöletétől és tőlük való rettegésétől egyre inkább önmagát pusztító lelke, önkínzó lelkiismeretének meghasonlott személyiségű foglya lesz. Ujjait meghosszabbító nádkörmei vészjósle kések, amelyekkel simogatni, vonzani is képes, de megközelíthetlenségét biztosító, önmarcangoló és közveszélyes gyilkos eszközök is (akár önmagát is megvágja, hogy áldozati véret küldje lányával megölt férje sírjához).

Színházi látvány és hangzás:

A Magyar Electra-előadás játékterének majdnem teljes szélességében fedő nyersfa dobogóját két oldalról ülték körül a szereplők és a zenészek. Az egyetlen zsákvászon háttértexittel tagolt színpadon kötelekből font, sámanhagyományra utaló

életfa, világfa volt látható, hálós gyökérrzellettel, jobb és bal oldalán a Nap és Hold stilizált képével. A csak természetes anyagokkal dolgozó díszletben a szereplők szintén természetes anyagokból készült, görögös-magyaros „népviseletet” idéző vászonruhákban jelentek meg (díszlet- és jelmeztervező: Horgas Péter) egy-egy karakterjellemző kiegészítővel (pl. a Mester köpenyével, Agamemnon maszkjával, Orestes férfiaságát hangsúlyozó övével, Chrysothemis szoknyájának lebegő-csörgő díszével). Csakhogy egyrészt a folyton változó vizuális tér – amelyet főképp a testek mozgásával és megvilágításával kialakított színpadi képek hoztak létre, pl. a többi szereplőtől elütő, fekete ruházatú kórus bizonyos térformák felvételével –, másrészt az élőzenét alkalmazó akusztikus környezet jelenetről jelenetre újraírták, újraértelmezték a szereplők verbális és metakommunikatív megnyilvánulásait.

A nézők számára ismeretlen, „arctalan” színes színpadi akcióval, a testi jelenlét felértékelődésével az előadás és a szöveg ritmikái szerveződése, zeneisége, a mozgások hang- és hangulatfestő jellege, megkoreografáltsága vált meghatározóvá. A magyar néptánc és a – feltételezett – sámantáncok elemeit felhasználó mozgássorok jelentek meg a karakterek jellemző tulajdonságjegyeit sűrítő bemutatkozó táncaikban (miközben a zenekar erőteljes ritmusú, doboló „sámánzenét” játszott), a párvialok ábrázolásában és a rendre visszatérő körforgásokban. A Pelva Gábor irányította zenekar monoton ritmusú, archaikus, meditatív, repetitív gyimesi csángó és moldvai népzeneje és az elhangzó gyönyörű népdalok kiválóan szerkesztett elhelyezése is a ritusok alapformáinak akusztikus megjelenítését szolgálták (így pl. az előadáskezdő „Induljunk, induljunk fehér virág szedni...”, a „Hazám, hazám, édes hazám / bárcsak határod láthatnám...” bujdosónótája, az Electra gyászát meghangosító „Engem anyám megátkozott, mikor a világra hozott...” vagy az előadás zárlatában felhangzó „Elmegyek a földbe lakni...”).¹⁸ A záró dal azért is különösen jelentős, mivel ennek során a bosszúállást voltaképpen végigvezénylő Mester, a mítosz múltidéző beavatottja egyedül marad a színen, miközben az összes többi szereplő, arcukon maszkokkal el-

tűnik a világfa gyökérrzetében, mintegy a történet teatralizált felmutatásának potencialitásában.¹⁹

Az előadás világítási rendszere részben a természetes fény (a fáklyák) és a színpadi világítás kontrasztjára épült, éles pontfényekkel hoztak létre kiemelt helyeket a színpadon (a játékteret kijelölő kilenc fénykúpból a monológok során 1–1 világította meg a beszélőt). Ezeket egészítették ki az utcafények a harci jelenetekben, illetve a színpadfalra vetülő, az alakokat (pl. a rémulten imádkozó Clytemnestrát) és rekvizitumokat sokszorosára növelő árnyjátékok effektjei.

A játék kevés tárgyiból építkező motívumszerkezetét botok, kötelek, fáklyák, agyagurnák, maszkok alakították. A botok hol fenyegető harci eszközökké váltak – a magyar néphagyomány botos táncai kifejezetten segítettek ezen jelenetek megvalósítását –, hol kötelekkel kombinálva védelmet vagy éppen elkerítést, bezártságot érzékeltettek (akár erdővé vagy Agamemnon vesztét okozó gyilkos eszközzé alakultak).

A tárgyak nemcsak a nézői fantáziában végbe menő átalakulási, hanem ismétlődő megjelenésükkel gyakran motivikus „vándorlási” képességgel is bírtak. Agamemnon uralkodói legitimitációját jelképező botja és fáklyája előbb Electrához, majd Oresteshez került. Az Agamemnon hamvait tartalmazó agyagurna tüzet oltotta el Aegistus boros korsójával, majd ezt a tüzet, mint a megtisztulást és igazságot hozó hatalmi attribútumot „élesztette újjá” a felnőtt (felegyenesedett) hazaérkező Orestes, amikor apja sírjánál fáklyáját behelyezte az urnába.

Clytemnestra fekete kendője (zsákmányként vagy az anyai bűn és lelkiismeret-furdalás folytatásaként) Electrát lett. A lélekállapot-változás tárgyi kivételének egyik legszebb példája ez, Clytemnestra kendője, amelyet rémálmakor dob rá két

alak, majd ettől kezdődően mintegy bűnhődése, sorsbeteljesülése jelképeként hordozza. Előbb kihívóan derekára köti, majd mint egy balladai megtört, megszegyenült boszorkány-vénasszony burkolózik be vele, míg végül meggyilkolásakor – a mintegy szülőpózban hanyatt fekvő királynét a kórus tagjai emelik botjaikon a magasba, hogy Orestes tényleges megjelenítése nélkül haljon meg fia által, miközben – saját maga fedi be testét fekete kendőjével.

Az előadás hatástörténete:

Somogyi István és az Arvisura kiválóan képzett, a közösségi létezés csúcspontján lévő társulata a Magyar Elektrával olyan előadást hozott létre, amely az európai színház történet neoavantgárd diskurzusának olvasási stratégiái, különösen a Pál Istvánon keresztül megismert Grotowski-féle munkamódszer, Peter Brook színházzsémélete, illetve a Szkénében is fellépő Barba Odin Színháza felől is értelmezhető.²⁰

Az Arvisura szellemisége (színészképzése, társulat- és ösztömvészet-szemlélete) az 1990–2000-es évek innen induló kiváló színészeivel (pl. Péterfy Borbálával, Scherer Péterrel, Szalontay Tündével, Terhes Sándorral) és színházi csoportosulásaiában folytatódott tovább, s vált a kortárs magyar rendezői színház öntelmezésének részévé. A Szkénében Pintér Béla alapított társulatot, Schilling Árpád (aki szintén az Arvisura stúdiósaként indult) 1995-ben létrehozta a Krétakör Színházat, s a megszünt Arvisura vezető tagjai alapították 1992-ben a Picaro Társulatot.²¹

Ugyanakkor – bár a Magyar Electrát több mint száz alkalommal játszották, kiemelkedő magyar és nemzetközi sikereket értek el vele,²² a Magyar Te-

¹⁹ Az ismétlődő zenei motívumok szép példája a harangjáték ismétlődése, amelyet „a cselekmény kezdetén a győztesen hazatérő Agamemnon ünnepelő harangzúgásnak halljuk, a gyilkosság drámai közegeként. A Clytemnestrán vett gyermeki bosszút a vészharangok izgatott csörömpölése kíséri, végül a befejezésben lélekharangként emlékeztet minden emberi törekvés végességére.” Dévényi, i. m. 28.

²⁰ Somogyi színházzsémélete magyar és nemzetközi párhuzamairól részletesen ld. Száz Pál, Szertartásszínház, *Irodalmi Szemle*, 2011. február, 85–88., in <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2011/2011-decemver/891> (letöltés dátuma: 2012. december 10.), illetve Somogyi Eszter, i. m.

²¹ A csoport tagjainak és vezetőjének világnézeti eltávolodása (a társaság nagy része a sámanizmusban való fokozottabb elmélyüléstől elzárkózott) 1998-ban vezetett az Arvisura megszűnéséhez. Somogyi még ugyanebben az évben – eleddig utóljára – a Várszínházban rendezte újra a Magyar Electrát a Nemzeti Színház színészeivel, profi néptáncosokkal, valamint Tímár Sándor együttesének tagjaival. Az Arvisura és várszínházi előadás összehasonlításáról ld. Perényi Balázs, *Rutinizálás, Ellenfény*, 1998/5., 42–45.

²² A előadással felléptek többek között Angliában, Olaszországban, Lengyelországban, Erdélyben, a monacói operaházban, 1994-ben a finnországi Nurmesben, a Finnugor Népek Színházi Fesztiválján, ahová minden ország nemzeti színházát

ember, a megfélemlített ember, a szeretet figurája stb.), de utalhat a személyiségre (akár életkorra is), mint pl. a nő-színházban vagy a buthóban vannak ilyenek alaptípusok (az öregember, a fiatalasszony, a katoná).” Somogyi Eszter, i. m.

¹⁸ Az előadás zenei és mozgásvilágát olyan kiváló alkotók hozták létre, mint a furulyás Kerényi Róbert és az énekes, hegedűs, kobzás Horváth Gyula a Tatros, Sipos Mihály a Muzsikás együttesből, György Károly koreográfus, a Molnár utcai táncszínház vezetője, illetve Zsuráfszky Zoltán táncművész, néptáncgyűjtő, a Kodály Kamara Táncegyüttes koreográfusa.

levízió felvételt készített róla,²³ és a Katona József Színház Kamrájának repertoárdarabja is lett – az Arvisura előadása a Bornemisza-drámának sem az

irodalmi, sem a színházi recepciótörténetére nem tudott hatást gyakorolni.

KISS GABRIELLA

Mi nem történ(hetet)t meg Mohácsi után?

Mohácsi János: 1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ, 19931

A magyar színháztörténet-írás egyik köztudott, mégis feltűnően későn kanonizálódott közhe-lye, hogy „a Csárdáskirálynő mint olyan nem létezik”.² Ennek ellenére a „Kálmán Imre, Jenő Jenbach, Leo Stein, Gábor Andor, Békeffy István, Keller Dezső, Innocent Vince Ernő, Mo-hácsi János, Eörsi István, Kerényi Miklós Gábor és még sokan mások” *copyright*-jával sikeres teátrális képződményt a színházi szakírás mindmáig a „(mű)hűség” finoman szólva anakronisztikus normája felől közelíti meg. Pedig a hazai színházi hagyomány „operett-országként” ismert minősítésének egyik emblémája, s annak előadástörténete izgalmasan példázza a kultúratudomány retorikai fordulatát diszkurzussá szervező olyan alapfogalmak termékeny voltát, mint a *félre-* illetve *újraolvasás* (de Man) vagy az *iterabilitás* (Derrida).

Az előadás színházkulturális kontextusa:

Ezért is érdemes komoly figyelmet szentelni a félreértés és félrejtés produktivitását hatástörténetileg is igazoló Mohácsi-rendezésnek. Az 1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ egyfelől az egyik

utolsó azoknak a Szőke István-féle *Diákszerelm*-mel (1975) és az Ascher Tamás-féle *Állami áruház*-zal (1977) kezdődő rendezéseknek a sorában, amelyek révén a hetvenes-nyolcvanas évek legjelentősebb kisrealista rendezői térképezték fel e zenés színházi műfaj szabályait és határait. Másfelől egy olyan színházcsináló nyolcadik kaposvári rendezéséről van szó, akinek rendezésről rendezésre felismerhető dramaturgiai és színésvezetési megoldásai már akkor önmagukra irányították a figyelmet. Az operett-hagyomány (át)értelmezésére irányuló kaposvári kísérlet tehát, amely köztudottan „abban állt, hogy az operett ugyanazt a világgépet és izlést fejezze ki, mint a színház többi előadása”,³ ez esetben egy stabil szintaxissal és szemantikával rendelkező színpadi műfaj segítségével tette transzparenssé a Mohácsi-féle formakánon működési mechanizmusát. Ugyanakkor és éppen azért, mert ez a fogalom automatikusan párbeszédbe lépteti vizsgálatunk tárgyát és a rendezői színház posztdramatikus diskurzusát,⁴ nem lehet figyelmen kívül hagyni egy harmadik filológiai tényt sem. Mohácsi Jánosnak a *Csárdáskirálynő*vel kezdődő operett-, bohózat- és népszínmű-rendezései ugyanakkor

hívták meg, kivéve Magyarországot, amit a válogatók döntése alapján – miután megnézték az összes futó darabot a Nemzeti Színházban – az Electra képviselt. 1988-ban a Magyar Mozgásszínházak I. Találkozóján, 1990-ben a Kazincbarcikai Nemzetközi Színházi Fesztiválon (itt a fődíjat és legjobb rendezés díját kapták meg), 1991-ben a VII. Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozón szerepeltek, illetve ugyanebben az évben elnyerték a Fővárosi Önkormányzat Nívó Díját a *Magyar Electra*, *A Mester és Margarita* és a *Szentivánéji álom* előadásaikért.

²³ A Magyar Televízió színházi és filmszerkesztősége, a Soros Alapítvány által támogatott Arvisura Színházi Társaság és a Szkéné Színház koprodukciója, Dramaturg: Sándor József, Albu László, Díszlet-jelmez: Horgas Péter, Zenei szerkesztő: Pelva Gábor, Koreográfus: György Károly, Fény: Víz Miklós, Tamás Gábor, Rendező: Somogyi István, Agamemnon királ: Sebestény Ferenc, Aegistus királ: Pintér Béla, Parasitus királ szolgája: Pintér Gábor, Clytemnestra királyné asszony: Szalontay Tünde, Electra, Agamemnon királ lánya: Ráckevei Anna m.v., Chryso-themis, Electrának húga: Zboray Antónia, Orestes, Agamemnon királ fia: Horgas Ádám, Mester, Orestesnek oktatója: Papp Ervin, Chorus, az játékot játszó személyek: Bittner Dóra, Kámán Gyöngyi, Deák Tamás, Szabó Attila, Tóth András, zenészek: Pelva Gábor, Kerényi Róbert, Horváth Gyula, Tóth Károly; az MTV munkatársai: dramaturg: Koltai Tamás, operatőr: Csörnyei Tamás, rendező: Márton István

¹ 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 netfilológia) tette lehetővé.

² „Még egy valamit tisztázni kell: A csárdáskirálynő mint olyan, nem létezik. Nincs belőle eredeti példány. Van egy 1916-os meg egy 1954-es változata, ezeket szokták orrba-szájba mixelni, kihagyni belőle, beleírni. Nem tudunk eredetihez nyúlni, mert nincs. Se jogilag, se semmiképp. Tehát ez egyfajta felhatalmazás arra, hogy az adott társulatban megvalósítható legjobb verziót állítsam színpadra.” <http://szinhaz.hu/videk/43365-a-csardaskiralyno-mint-olyan-nem-letezik-alkotok-a-mohacsi-rendezesrol> (2013.02.13.)

³ Koltai Tamás: Az én Kaposvárom. Harminc évad, és ami utána jött. *Színház*, 2003/11. 8.

⁴ Vö. Kiss Gabriella: *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*. Veszprém, PEK, 2006. 99–120.