

OLÁH TAMÁS

Az erőszak természete Urbán András három rendezésében¹

*Philther-elemzések*²

Turbo Paradiso (Kosztolányi Dezső Színház, 2008)³

Az előadás színházkulturális kontextusa

Urbán András rendezői indulása megelőzi főiskolai tanulmányait. 1989-ben középiskolásként, kortársaival együtt alapítja meg szülővárosában, Zentán az ALOWA nevű együttest, mely színházi akcióival szinte azonnal beírja magát a Vajdaság és a délszláv régió színháztörténetébe. Az együttes a színházat specifikus, ám mégis összművészeti és ideológiai akcióként fogja fel. Művészeti tevékenységük igen szerteágazó, hiszen a kísérleti jellegű előadások mellett performanszokat, happeningeket is bemutatnak. Számos előre be nem jelentett akciót visznek véghez köztereken, sőt a médiában is, és ezzel nagyon gyorsan felhívják magukra a figyelmet. A csoport – Urbán emlékei szerint – színházi értelemben nem kötődik semmilyen meghatározott hagyományhoz, de természetesen, hogy a 80-as évek végének bizonyos színházi jelenségei meghatározó élmények a számukra. Egy 2013-ban készült interjúban a rendező megjegyzi, hogy a Ljubša Ristić-féle szabadkai Népszínház egyes zentai vendégjátékai, Döbrei Dénes és Lality István munkái, illetve a szintén akkoriban induló Nagy József rendezései voltak rájuk a legnagyobb hatással (GYURKOVICS 2013). A csoport tevékenységének néhány hónap után a tagok kötelező sorkatonai szolgálata vet véget.

Urbán 1990-ben felvételt nyer az Újvidéki Művészeti Akadémia multimédia-rendezés szakára, ahol Vlatko Gilić osztályába kerül. 1992-ben, tanulmányaival párhuzamosan a ristići Népszínház együttesével (pontosabban a KPGT⁴ társulatával és néhány egykori AIOWA-taggal) két jelentős, performanszszerű előadást is létrehoz Szabadkán (*Wozzeck*, *Hamlet*). Ljubiša Ristić a Népszínház 1951 óta egy intézményen belül, de egymástól függetlenül működő szerb és magyar nyelvű társulatát 1985-ben egy multikulturális együttesé olvasztja össze, s ezt követően a helyi magyar nyelvű színjátszás több mint százharminc éves, szervesen alakuló esztétikai hagyományának helyét átveszi a testvériség-egység (bratstvo-jedinstvo) fennkölt ideája, s a neoavantgárd színház ristići formanyelve, melyet a rendező gyakorlatilag kizárólagossá tesz Szabadka konzervatívabb formakánonhoz szokott társulata és közönsége számára, hiszen ekkor még semmiféle alternatív együttes vagy játszóhely nem létezik a városban. Ennek megnyitására egészen 1994-ig kellett várni, amikor Kovács Frigyes (a társulat egykori színésze és igazgatója) önkormányzati forrásokból megalapítja a Kosztolányi Dezső Színházat, hogy a „hagyományos magyar színjátszás mentsvára” legyen (BRESTYÁNSZKI BOROS 2005: 12). Nem meglepő módon a fiatal Urbán együttműködését Ristić-tyel a magyar értelmiség jelentős része nézi rossz szemmel. Urbán e két előadást követően hirtelen megszakítja akadémiai tanulmányait és színházi munkáit, majd mintegy öt évre visszavonul a nyilvánosság elől. Ezután visszatér az akadémiára, és 2000-ben szerez rendezői diplomát Boro Drašković osztályában.

A kétezres évek elején kezdődik együttműködése a szegedi székhelyű MASZK Egyesülettel, melynek eredményeképpen létrehozhatja az Urbán András Társulata elnevezésű együttest. Ez nem egy formális társulat (jogi értelemben máig nem létezik), hanem évi egy projektre Urbán köré szerveződő alkotók csoportja, akik a MASZK támogatásával mutatnak be egy-egy sajátos esztétikájú, kísérleti jellegű előadást. A társulat munkássága lassan összefonódik az addig társulat nélkül, Ristić 1995-ös távozását követően a Népszínház épületében, gyakorlatilag az újraalakuló magyar együttes stúdiószínpadaként működő Kosztolányi Dezső Színházzal, melynek 2006-ban Urbánt választják az igazgatójává. A ren-

dező egyúttal lehetőséget kap rá, hogy összeállítsa az akkor már saját játszóhellyel rendelkező intézmény első állandó társulatát. Úgy dönt, hogy négy fiatal, frissen végzett színészt (Béres Márta, Erdély Andrea, Mészáros Árpád, Mikes Imre Elek) választ, s ez erősen meghatározza a színház lassan kialakuló arculatát.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Urbán szerzői előadásaihoz hasonlóan a *Turbo Paradiso* kiindulópontja is egy irodalmi alkotás, Danilo Kiš *A holtak enciklopédiája* című novelláskötete, s elsősorban annak címadó darabja. A próbafolyamat során azonban az alkotócsapat olyan messzire jut az inspirációként szolgáló anyagtól, hogy a színlap már nem is szerzőként jelöli a magyar–szlid származású szerb író; a cím alatt mindössze az „hommage à Danilo Kiš” felirat szerepel, s a színpadon Kiš rövidprózáinak egyetlen sora sem hangzik el. Urbán András Társulatának korábbi produkcióihoz hasonlóan ennek az előadásnak sincs dramaturgia. A dramatikus szöveg teljes egészében a színészek improvizációin alapszik. Az előadás etűdjei nem alkotnak összefüggő dramatikus egységet, nem rendeződnek történetté, ám erős gondolati, vizuális és akusztikus motívumháló szervezi rendszerré őket. Mindössze valamiféle dekonstruált dramatikus valóság fragmentumai jelennek meg a színpadon, s rendeződnek újra. A monológokat és párbeszédes részeket a köznyelv alulstilizáltsága jellemzi. Központi témájuk legtöbbször az emberi félelem, mely az előadás sajátos műfaji megjelölésében is megjelenik (*Gyengéd félelem szünet nélkül*). A szöveges egységeket élőben és felvételtől megszólaló szerb mondókák, mű- és népdalok kötik össze, továbbá több jugoszláv partizándal is elhangzik.

A rendezés

A *Turbo Paradiso* etűdjeinek szerkezeti egységét az ismétlődő motívumok és a valós idejű, sokszor hosszan tartó cselekvések biztosítják. Az előadás nyitányában Mikes Imre Elek egy összezsugorított gumitárggyal és egy

talppumpával jelenik meg a színen egy pontfényben. A pumpa csövének végét a felfúvógyűrűhöz csatlakoztatja, majd ütemesen pumpálni kezd. A művelet hosszú percekig tart. A pumpa sípolva fújtat, a gumitárgy pedig lassan egy groteszk női test alakját veszi fel. Bár egyértelműen egy szexuális segédeszköz, egy guminó alakja bontakozik ki előttünk, az amorf tagokkal bíró emberszerű test legkevésbé sem tűnik vágykeltőnek. A színpaddeszák feketéjén a bőrszínű gumifelület inkább tömegsírok holttesteit idézi. Urbán rendezői stratégiája dichotómiákra épít. A halál és a vágy kettőssége az első pillanattól kezdve szervezőelemmé válik, mely kettősség fokozatosan számolódik fel az előadás során. Úgy tűnik, Urbán számára a haláltudatnak mint az emberi létezés alapélményének a megragadása a legfontosabb Danilo Kiš műveiben, illetve annak „a külső és belső világnak az az egysége, az a ragaszkodás az anyagi világ tényeihez, amelyeket aztán logikus kapcsolatba hoz az emberrel, azzal, amit léleknek nevezünk” (KIŠ 1990: 61). Az értelmezés szempontjából ezért rendkívül fontos az előadás alcíme (*A mennyország nem baszkódik*), hiszen a menny a félelemhez, a szorongáshoz, a kiszolgáltatottsághoz hasonlóan fontos fogalommá válik a játék során. Urbán színháza tartózkodik a dramatikus szituációktól. Az egymással interakcióba lépő szereplőket nem tudjuk pontosan azonosítani, ahogyan azt a fiktív helyzetet sem, amely a megszólalásaik értelmezési keretét adhatná. A színészek legtöbbször a proscéniumon, a közönség felé fordulva nyilatkoznak meg, s – bár az előadás végét leszámítva nem szólítják meg közvetlenül őket – elsősorban a nézőkhöz szólnak, csak esetenként reagálnak egymás mondataira. Az egyik ilyen alkalommal három nő társalog a gyönyör természetéről, s egyikük a mennyországot a folyamatos, végtelen orgazmushoz hasonlítja. A halál ebben az értelemben kiegyenlítődik a szexuális kielégüléssel. Amikor a nők orgazmust játszanak egymásnak, feltörő sikolyaik félelemteli halálsikolyokká válnak. A katonai egyenruhába öltözött szereplők az előadás több pontján is felidézik a 90-es évek jugoszláv háborúinak emberiség elleni bűntetteit. A monológok elsősorban a nők ellen elkövetett csoportos nemi erőszakkal és a polgári lakosság megfélemlítésével kapcsolatos eseteket tematizálnak. Egyetlen jelenetet leszámítva, ahol az egyik szereplő a másik határozott utasítására annak „magyar anyját” szidja, mely során

sem személynevek, sem földrajzi nevek, sem pedig nemzetiségek nevei nem hangoznak el. Így – bár a szerbiai közönség egyértelműen a délszláv konfliktusra vonatkoztatja őket – a háborús bűncselekmények univerzálissá válnak.

Többször ismétlődnek azok a mazochisztikus jelenetek is, melyek során a férfiak arra utasítják partnerüket (egy másik katonai ruhát viselő férfit), hogy válogatott módon alázza meg őket, s ezzel teljesítsék be vágyaikat. Urbán rendezésében a férfiak játéka olykor egészen gyerekesnek tűnnek. Az akciók közben obszcén mondókák hangoznak el, sőt egy ponton a játszóknak szájukkal lövéshangokat imitálva támadnak egymásra, majd egy fegyverhangutánzó kórusművet is előadnak. A brutalitás, a szexualitás és a gyermeki naivitás egymással szorosan összefonódva létezik Urbán rendezői világában.

Jelhasználátát tekintve az előadás zárójelenete határozottan elkülönül a korábbiaktól. Ebben a játszóknak bejelentik a nézőknek, hogy egy átállást követően paradicsommal kell majd megdobálniuk őket. A színpadot ezután áttetsző műanyag fóliával borítják be, a fekete alsóneműjüket fehérre cserélik, majd több tucat paradicsomot osztanak ki a közönség tagjainak, és arcvédő plexisakokat húznak a fejükre. Az instrukció értelmében a nézők a hamarosan megszólaló 80-as évekbeli bugyuta jugoszláv popsláger (Zana: *Dodirni mi kolena*, 1983) zenei váltásakor hajlíthatják el paradicsomaikat a színészek irányába. Az előadásban tematizált kiszolgáltatottság ezzel a gesztussal teljessé válik. Az előadók ténylegesen alávetik magukat a nézők akaratának. A *Turbo Paradiso* e furcsa Paradicsoma így szokatlan, kétes feloldozást biztosít mindenki számára. A színpadon a fehér alsóneműs fiatalok látszólag boldogan táncolnak és mulatnak a felgyülemelő paradicsompürében, a nézők pedig egyre felszabadultabban veszik célba őket. A nagy sebességgel repülő gyümölcsök szétloccsannak a színészek gyakorlatilag védtelen testén, akik ezt látszólag örömmel fogadják. A nézők morális értelemben feddhetetlenek érezhetik magukat, hiszen csak parancsot teljesítenek, így mindennemű felelősségérzet nélkül okozhatnak fájdalmat embertársaiknak. Urbán előadásának utolsó percei ijesztően pontos láttelepet mutatnak fel a felsőbb hatalom akaratának alávetett ember természetéről.

Színészi játék

Az előadásban három férfit és három nőt látunk a színpadon. Közülük négyen (Béres Márta, Erdély Andrea, Mészáros Árpád és Mikes Imre Elek) a színház állandó társulatát alkotják, ketten (Kokrehel Júlia és Mészáros Gábor) pedig végzős színművészhallgatók. Játékukat a szenvtelenség és az erőteljes fizikai jelenlét jellemzi. Spontánnak ható megszólalásai során a hétköznapi beszéd természetes, dísztelen hanghordozásával élnek. A többszereplős párbeszédok az értelmetlen csevegéstől szinte kivétel nélkül indulatos vitáig jutnak el.

Az előadásban nincsenek dramatikus szerepek, így ezek felépítése, átélése nem lehetséges. Az egyetlen állandó elem az előadók fiatal, egészséges teste, mely a játékidő során aláveti, kiszolgáltatja magát az egyes cselekvésaktusoknak és traumáknak. Lineáris, elbeszélhető történetek nyomaira csak a három színésznő egyes monológjaiban bukkanhatunk. Ám nem jelenthetjük ki teljes bizonyossággal, hogy az előadók a megszólaló nőket, az áldozatokat testesítenék meg, még akkor sem, ha egyes szám első személyben fogalmazznak. Szövegeik olyan névtelen elbeszélőknek adnak hangot, akiket kizárólag háborús élményeik határoznak meg. Semmi más nem definiálja identitásukat, csak saját traumáik és félelmeik. Ám épp e traumák tematizálására van szükség ahhoz, hogy az összetett motívumháló kapcsolódási pontokat találhasson. Az előadók e célból használják fel – önmaguktól eltartva – e dramatikus történetmagokat, majd engedik el őket. A *Turbo Paradisoban* – Urbán András számos más rendezéséhez hasonlóan – a színészeknek performerekké kell válniuk, hogy elemző módon foglalkozhassanak egy számukra fontos problémával. E zavarba ejtő színházi nyelvben sohasem az a fontos, hogy épp ki szólal meg és ki cselekszik a színen, hanem maga a megszólalás vagy cselekvés.

Színházi látvány és hangzás

Az előadásnak néhány műanyag széklet leszámítva egyáltalán nincs díszlete. A színészek az etűdök túlnyomó többségében szűk fénypontokban

és fényutcákban jelennek meg. Néhány beállításban a hátsó megvilágítás éles sziluetteké rajzolja a proscéniumon felsorakozó színészeket. Az üres teret betöltő sötétség szinte tapinthatóvá válik, és nagyban hozzájárul az előadás kényelmetlen és szorongató hangulatának megteremtéséhez.

A játsszók az előadás elején terepszínű katonai nadrágot, fekete bőrbakancsot, szürke pólót, bőrovet és nadrágtartót viselnek, de a jelenetek többségében részben vagy teljesen ruhátlanul jelennek meg. Feltűnő, hogy alsóneműik a játék utolsó, interaktív aktusáig fekete színűek, a paradicsomdobálás előtt azonban nyílt színben fehérre cserélik azokat. A tér ekkor már teljesen meg van világítva, az előadók fehér alsóneműje és a kifeszített műanyag fóliákról visszaverődő fény vizuálisan is feloldja a korábbi etűdök sötétségét.

Egyes nonverbális jelenetekben egészen groteszk jelmezek is megjelennek. Egy Walt Disney-féle Hófehérke-jelmezben Mészáros Gábor mérget permetez, valamivel később pedig hatszárnyú angyalként jelenik meg. A fehér baromfitollakból álló, repülésre egyébként is alkalmatlan szárnyacskákat Mikes Imre Elek kötényszerű kertészruhában, egy hosszú nyelű lombvágóval csípi le. Az előadás színlapja nem jelöl kosztümtervezőt. A jelmez szó után mindössze annyi áll: „Ébren nem válogatunk.”

Az előadók csak nagyon kevés kelléket használnak a játék során. A szexuális segédeszközként szolgáló guminő és gumibárány mellett szinte kizárólag praktikus kellékek jelennek meg, például a színészek arcát a becsapódó gyümölcsöktől védő plexisisakok vagy a paradicsompürét az utolsó percben lemosó, hátra szerelhető vízágyú. A játék akusztikus dramaturgiáját a katonai bakancsok ritmikus dobogása, továbbá szerb mondókák, népdalok és partizándalok váltakozása biztosítja.

Az előadás hatástörténete

A *Turbo Paradiso* a társulat korai munkásságának egyik legemblematicusabb produkciója, mely először tematizálja vajdasági magyar színpadon diakrón módon a 90-es évek traumáit. Számos alkalommal vendégszerrepel a régióban, látható Németországban, és 2009-ben elnyeri az újvidéki INFANT fesztivál fődíját. Mind szerb, mind magyar nyelven több

kritika jelenik meg róla. Hatását jól mutatja, hogy tíz évvel bemutatását követően legendássá vált utolsó jelenetének parafrázisát a szabadkai Kosztolányi Dezső Gimnázium diákszínjátszói is belefoglalják *Perspektíva* című öndefiníciós előadásukba.

Marat the Sade (Újvidéki Színház, 2012)⁴

Az előadás színházkulturális kontextusa

Peter Weiss *Jean-Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmeógyógyintézet színjátszói előadják De Sade úr betanításában* című szövegét Jugoszláviában először 1966-ban tűzi műsorra a legendás belgrádi alternatív színház, az Atelje 212, s bár több feldolgozása is létrejön a század második felében, a szerbhorvát és a vajdasági magyar sajtó is Ács János színháztörténeti jelentőségű kaposvári verzióját sorolja az országban látható legfontosabb előadások közé, mely 1982-ben szerepel a BITEF programjában, ahol a fesztivál mindhárom kiosztható díját elnyeri. A vajdasági magyar művészek közül többen is – Ladik Katalin, Bicskei István, Franyó Zsuzsanna és ifj. Szabó István – meghatározó élményként hivatkoztak rá (sz. n. 1983: 13).

A Vajdaságban a darabot magyar nyelven elsőként a szabadkai Népszínház társulata adja elő 1995-ben, a balkáni polgárháború idején, a színház dohos, átázott pincéjében, Péter Ferenc rendezésében (LOVAS 1995: 11). Ez Ljubiša Ristić igazgatásának utolsó éve, aki még a kilencvenes évek elején kéri fel az akkor még főiskolás Urbán Andrást, hogy rendezzen előadásokat multikulturális társulata számára. A *Wozzeck* (1992) című produkció próbafolyamatáról Urbán később azt nyilatkozta, hogy próbái valójában „Marat-Sade-os próbák” voltak, és „[b]olondházias mesékből, klinikákról, a pszichiátriából” merítette a gyakorlatait. „Igazából azt az előadást csináltam, bár konkrétan sohasem kezdtem el, még csak próbálni sem” – állította (BALOG 2004: 45).

Weiss drámája 1808-ban, a francia forradalom kirobbanása után tizenkilenc évvel játszódik. Szereplői mindannyian a „forradalom gyermekei”

(EÖRSI 2010: 4), akik – a charentoni elmeógyógyintézet ápoltságaitól kezdve az intézmény igazgatójáig – átérték a korábbi rendszert megbuktató eseményeket. Az Újvidéki Színházban első alkalommal rendező Urbán András, a teátrum társulata és a 2012-ben bemutatott *Marat the Sade* közönsége szintén saját bőrükön tapasztalhatták meg a forradalmat. Tizenkét évvel korábban, 2000. október 5-én Szerbia polgárai megdöntötték Slobodan Milošević uralmát, s e megkésett rendszerváltással új fejezet kezdődött a posztoszocialista ország történetében.

Dramatikusszöveg, dramaturgia

Urbán András és dramaturgja, Góli Kornélia alig rövidítenek Weiss szövegén, és nem módosítanak Görgy Gábor klasszikus fordításán. Az egyetlen jelentősebb változtatás – mely a lényegesen mit sem változtat –, hogy az igazgató (Giricz Attila) köszöntőbeszédének főpróbájában során az őt figyelő ápoló (Pongó Gábor) és apáca (Crnkovity Gabriella) instruálják őt. Arra kérik, hogy legyen lazább, szelídebb, megnyerőbb, ne tegye zsebre a kezeit, és helyesen ejtse ki Charlotte Corday vezetéknevét.

A német szerző drámájának középpontjában az 1793-ban meggyilkolt Jean-Paul Marat és a Charentonba internált Sade márkai politikai és társadalomfilozófiai nézetei közötti ellentét áll. Az újvidéki előadás dramaturgiáját is a kettejük érvrendszereinek összeütköztetése mentén kirajzolódó törésvonalak szervezik. Feltűnő azonban, hogy jól kivehető konfliktusok helyett képlékennyé válnak a dialógusvita egyes állításainak igazságai, s mind a nézők, mind a produkcióban hangsúlyosan exponált tömeg számára értelmezhetetlenné válik, hogy milyen tényleges társadalmi változások következhetnek a különböző nézetek gyakorlati alkalmazásából, s hogy ki is birtokolja a darabban a morális igazságot. Erre utal az előadás rendhagyó címe, a *Marat the Sade* is, mely egyszerre játszik a szavak hangalakjával, és mossa össze a két központi figurát egymással, szadistának címkézve a terror és diktatúra szükségességét hirdető Marat-t.

Ennek ellenére Urbán előadása nem foglal állást és nem sorvaszt el semmilyen álláspontot vagy érvet, még saját nézője számára is megnehezíti

az állásfoglalást a lehetséges alternatívák bonyolult rendszerének felmutatásával, s bár rendezőjétől nem volna idegen, nem vállalkozik arra sem, hogy – az értelmezést megkönnyítve – direkt módon reflektáljon aktuálpolitikai eseményekre.

A rendezés

Urbán színpadán – mint oly sokszor – szétszalazhatatlanul összefonódnak a szenvedés és a szenvedély kategóriái. („Mit ér az egész forradalom, ha nincs benne általános bujálkodalom?” – teszi fel a kérdést a darabban Sade.) Előadásában az ember elsősorban testének és biológiai szükségleteinek alárendelt lény. A Kikiáltót alakító Krizsán Szilvia például a közönség érkezése közben egyedül ül a színpadon, s egy állvány nélküli mikrofonba nyög, szexuális aktus hangjait utánozza, ágyékát dörzsölgeti vele, s ezzel azonnal groteszk, kellemetlen alaphangulatot teremt. A nézőnek – akinek az ülőhelyek elhelyezkedéséből adódóan szinte a játéktéren kell keresztülsétálnia – olyan érzése támad, mintha egy olyan helyre érkezne, ahol nem illene tartózkodnia.

A rendezőt az örültség szimptomái, a meghasadt tudat gesztikus kivetülései hasonlóképpen izgatják. Míg Ács János, a paradigmaticus kaposvári *Marat/Sade* rendezője „lemondott arról a trouvaille-ról, amit egyrészt az örültség ábrázolása mint játéklehetőség kínál a színésznek, másrészt arról a sokkhatásról, amit az érzékileg fölkorbácsolt örültek brutalizálása vált ki” (KOLTAI 1982: 36), Urbán rendezői stratégiájának része az örültség, a kontrolvesztettség állapotainak vizsgálata és megjelenítése, s ezzel kiváló szerepformálási lehetőségeket kínál színészei számára.

Ugyan több bravúros alakítás is akad az előadásban, Urbán elsősorban mégsem az individuális teljesítményekre, hanem a kollektíva erejére épít. Az egyes szereplők bemutatása után, mely gesztus a színház a színházban alaphelyzetből logikusan következik, az individuumok – a játékban önmagát alakító Sade kivételével – szinte felszámolódnak, s csak a történelmi múlt eseményeit bemutató metateátrális jelenetekben tűnnek fel egy-egy jelentékeny szekvencia erejéig. A színpadon így gyakorlatilag végig az ügyesen mozgatott tömeg dominál, mely azonnal reagál

a szinte kiáltványként elhangzó forradalmi gondolatokra. A Marat-hoz és Sade-hoz köthető politikai-filozófiai érvek egymásba roszakadását azzal is jelzi a rendező, hogy az előadás elején két jól elkülönülő csoportba szervezett előadók a játék során teljesen összekeverednek egymással kollektív kórusokat alkotva. Ahogy Magó Attila kritikája fogalmaz: „A vélemények ütköztetése megszűnik, és egy kollektív vélemény, vagy éppen ennek a hiánya, illetve a magánvélemény elnyomása kerül előtérbe” (MAGÓ 2012: 124).

Jelentékeny rendezői döntés, hogy bár a színpadi fikcióban megjelenő előadást Sade márki tanította be a charentoni tébolyda lakóinak, az előadás során nem ő, hanem a Kikiáltó válik egyfajta porondmesterré. Ezzel a gesztussal csökken a márki szerepének súlya a történetben, s alakja nem válik dominánssá a színen Marat-val szemben, ami hozzájárul, hogy argumentumait a közönség ne érezze erősebbnek eszmei vitapartnerének érveinél.

Urbán későbbi munkáira jellemző, hogy az előadók élőbeszédszerűen, spontánnak ható megszólalásokban parafrázálják az adott irodalmi alapszöveg bizonyos állításait, reagálnak rájuk, s olykor a jelenre vonatkoztatva hangsúlyozzák aktualitásukat. A *Marat the Sade*-ban azonban a rendező nem él ilyen megoldásokkal, kommentárjai inkább képi természetűek, néha szimbolikus-metaforikus jelentéssel bírnak, asszociatív módon működnek, sokszor pedig jelentésképzés helyett csak erős érzeteket keltenek a nézőkben. Az előadás egy pontján például egy félmeztelen, átlátszó műanyag fóliába csavart női test jelenik meg a színen egy tál aranyékszerrel, később az előadás szereplői szexuális segédeszközökkel (gumifalloszokkal, -vaginákkal és -ánuszokkal) bábelőadásként adják elő a forradalom egy népgyűlését. A szodomazo-bőrmaszkot viselő Kikiáltó piétává válik, amikor Sade az ölébe kuporodik, majd a Charlotte Corday-t alakító színésznő a kalodába zárt márki fejére vizes. A vizuális etűdök sora és a szövegkezelés egyaránt azt a rendezői állítást támasztja alá, mely szerint annak, hogy nem reménykedhetünk egy változást hozó korban, egyetlen oka maga az ember, aki – Gerold László szavaival élve – természete szerint „behődöl a korlátoltak hatalmi agressziójának” (GEROLD 2012: 12).

Indirekt módon ugyan, de Urbán mégis megidézi előadásában a régió közelmúltjának történetét. A Marat meggyilkolását bemutató jelenet elé beékelte, a történelem jövőbeni alakulását bemutató közjátékban megjelenő katonák a kilencvenes évek balkáni háborúinak uniformisaira emlékeztető egyenruhákat és barettsapkákat viselnek, és nem szabad elfelejtenünk, hogy a francia trikolor színei – melyek a kosztyűmök és a világítás színvilágát is meghatározzák –, megegyeznek a szerb nemzeti lobogó színeivel. Gerold László szerint a közelmúltra – minden bizonnyal az 1999-es NATO-bombázásokra és áramszünetekre – utal az előadás tragikomikus zárójelenete is (GEROLD 2012: 12), amikor kialszanak a fények, és az ápoltak rágyújtanak az előadásért jutalmul kapott cigarettákra. Toporognak a sötétségben és szívnak. Semmi sem látszik, csak a felizzó parázs fénypontjai.

Színészi játék

Urbán első újvidéki rendezésében néhány fő kivételével az Újvidéki Színház gyakorlatilag teljes aktív társulata színre lép. Ugyan a rendezés a csoportos jelenetekre és kórusdarabokra épít, fontos hangsúlyozni, hogy szinte kivétel nélkül meggyőző egyéni alakítások kísérik végig az előadást. Ugyan a fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint a charrentoni elmeegógyintézet internáltjai a forradalom után sokszor nem elmeállapotuk, hanem politikai nézeteik miatt kerültek az intézménybe (KOLTAI 1982: 36), a *Marat the Sade* ápolottjai szinte mind valamilyen mentális betegség látható tüneteit mutatják. Bár játéku a mechanikus, monoton szövegmondástól az átélt örületig széles skálán mozog, igazán súlyosnak tűnő szimptomákkal csak két alakításnál – Charlotte Corday és Jean-Paul Marat esetében – találkozunk. A társulat színészeinek megformálásában az örültek parancskövető, értelmetlen figurák, akiket csak szokatlan járásuk, időről időre kiüresedő tekintetük vagy egy-egy kényszeres mozdulatuk különböztet meg egy átlagpolgártól, s az előadás során e jelek néha teljesen észrevétlenné is válnak. Kivételt képez Magyar Attila Sade-ja, aki végig tudatosan közlekedik az általa színre vitt darab előadói között. A színész kiábrándult, hideg és racionális figurának

mutatja be a márkit, akit csak akkor ragadnak el az érzelmei, amikor kéjes elégedettséggel tekint a játék során újra és újra zaklatottá váló ápoltak kontrollálhatatlan őrjöngésére.

Az újvidéki előadásban megjelenő előadást mégsem ő, hanem Krizsán Szilvia meghökkentően sokrétű Kikiáltója vezényli le, aki „tökéletesen tud behízsgó tévéceleb, de elesett, magányos nő, ironikus kommentátor, játékmester is lenni” (GEROLD 2012: 13). Hajdú Tamás Marat-alkítása szintén nagyívú. A fiatal színészt magzatpózban, hullatálcán hozzák be a színre. A játék első részében szinte teljesen mozdulatlan marad, de a közönség felé fordul arca leírhatatlan belső feszültségekről, fájdalomról, kétségekről árulkodik szavak nélkül is. Ahogy a cselekmény során szöveges jeleneteihez érkezünk, a vizesen, fehér ágyékkötőben és köpenyben az emelvényen prédikáló fiú szinte krisztusi figurává, prófétává válik. Elor Emina narkolepsziás Charlotte Corday-ja szintén saját tudatának börtönébe zárt figura. Színpadi feladatának – azaz Marat megölésének – valóságos megszállottja (GEROLD 2012: 13). Mozgása szaggatott, tekintete vizenyős, beszéde zavart. Az újrarájtszott gyilkosság aktusa megrendítő színházi pillanat, egy hibátlan, végletekig kimunkált alakítás betetőzése. A színésznő sikolyával felfoghatatlan belső tartalmak szakadnak fel.

Színházi látvány és hangzás

A *Marat the Sade* kamaraszínpadon játszódik, pontosabban a nézők az Újvidéki Színház színpadán felépített, amfiteátrumszerűen emelkedő nézőtérről követhetik az eseményeket. A térben nincsenek takarások és függönyök, a színház csupasz, fekete falai keretezik a játékot, melyen drótok, zsinórok, fémszerkezetek futnak. Az előadás kellékei a nézők számára láthatóan kétoldalt sorakoznak. A játéktér elülső részén vörös gumiszőnyeg terül el, hátul pedig csípőmagasságban, a tér teljes szélességében húzódik egy pástyszerű emelvény, melyet a lentivel megegyező anyagú és színű szőnyeg borít. Ezt a darabban számos alkalommal viszatérő fegyelmzés egy jelenetében átlátszó zuhanyfüggöny választja le az előtértől, s a mögé terelt ápoltak közé fehér fertőtlenítőfüstöt fújnak. Az emelvény előtt négy fapadra emlékeztető, ládaszerű díszletlem

helyezkedik el, melyek a játék során kalodaként, bábszínpadként és – felfordítva – fakoporsóként is funkcionálnak.

Az előadásban alig jelennek meg kellékek, de ezek egytől egyig hangsúlyosakká válnak. Az ápoltak olykor pálcákkal fenekelik el egymást, máskor francia papírzászlócskákat lengetnek vagy egy teljes szexuálissegédeszköz-arsenállal mutatják be a forradalom mechanizmusait. Egy jelenetben a szereplők fehér vásznat feszítenek ki, melyre Marat az „öljtek” szót írja fel fekete spray-vel, melyet Sade a „dögöljtek” alakra egészít ki. Fontos tárggyá válik még az a bádogból készült hullatálca, melyben a bőrbetegségtől szenvedő Marat-t alakító színész a játékidő nagy részében fekszik, hiszen szinte előrevetíti a közelgő, beharangozott gyilkosságot.

Marina Sremac jelmezei a szabásukat tekintve a mai ruházkodás gyakorlatát követik. Az előadók viselete semmilyen formában nem utal rá, hogy egy elmegyógyintézet ápolottjai lennének. Egyesek divatos öltönyt vagy koktéluhát, mások melegítőt vagy otthonkát hordanak. A kosztümök tehát arra is szolgálnak, hogy a társadalom különféle rétegeit reprezentálják. Többségük utcai vagy munkaruhát (ápoló, nővér) hord, Charlotte Corday azonban selyem hálóruhát, Marat pedig mindössze egy vászon ágyékkötőhöz hasonló alsónadrágot visel. A piros-kék-fehér trikolor színnei mellett elvétele a szürke egyes árnyalati is megjelennek.

A világítást szintén a nemzeti színek határozzák meg. A teljes színpadot betérítő fények, a sziluettket rajzoló kontrák és a szereplők köré záruló pontfények váltakozása követi az előadás ritmusát és a kollektívizmuss–individualizmus tengelyen mozgó filozófiai párbeszéd pillanatnyi állapotát. A tempót és a hangulati váltásokat erősen meghatározzák továbbá Mezei Szilárd songjai, a recitatív, hangos és pregnáns szövegmondás, az elsősorban fúvósokra és dobokra épülő dalok ritmusa.

Az előadás hatástörténete

Az Újvidéki Színház előadása Urbán András első magyar nyelvű rendezése a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház produkcióján kívül Szerbiában. A posztjugoszláv térség legfontosabb színházi fesztiválján, az újvidéki

Sterija Játékokon Krizsán Szilvia színészdíjat kap a Kikiáltó szerepéért, a társulatot pedig az összjátékért jutalmazzák különdíjjal. A Vajdasági Hivatásos Színházak fesztiváljáról Urbán a legjobb rendezőnek, Mezei Szilárd pedig a legjobb zeneszerzőnek járó elismerést viheti haza. A *Marat the Sade* mindemellett a 2012-es Joakimfest legjobb előadása lesz. Bemutatójával gyümölcsöző együttműködés kezdődik Urbán András és az Újvidéki Színház társulata között, mely az elkövetkező években számos fontos előadást (*Neoplanta*, *Bánk bán*, *Hasszán aga felesége*) eredményez.

Neoplanta (Újvidéki Színház, 2014)⁵

Az előadás színházkulturális kontextusa

Urbán András számára a 2014-es és 2015-ös év különösen termékenynek bizonyul: előadásokat hoz létre Szabadkán, Újvidéken és Belgrádban (Szerbia), Mariborban (Szlovénia), Rijekában (Horvátország), Szarajevóban (Bosznia), Cetinjëben (Montenegró) és Bitolán (Macedónia). Ezzel lehetőséget kap rá, hogy a valamikori Jugoszlávia összes tagállamára kiterjessze azon színházi kísérleteit, melyek keretein belül a társulatok színészeinek aktív közreműködésével a térségben hangsúlyosan megjelenő társadalmi-politikai jelenségekről gondolkodik a színház nyelvén. Ez a poétikai magatartás bár Urbán teljes rendezői életművén végigvonul, az előadások beszédmódját igazán hangsúlyosan csak az említett évadtól kezdve határozza meg. Gerold László egy 2016-ban megjelent kritikájában „előadássorként” hivatkozik az említett évek Urbán-rendezéseire, ezzel összekapcsolva azokat „mind tartalmi, mind pedig visszaköszönő formajegyei[k] alapján.” Gerold hangsúlyozza, hogy az „Urbán-színház” előadásaiban „a kivétel nélkül hangsúlyos politikumot felismerhető színpadi megoldások közvetítik” (GEROLD 2016). A rendező 2010-ben azt nyilatkozta, hogy olyan színházat szeretne létrehozni, ami ahhoz a környezethez kapcsolódik, amelyben létrejön, s az épp aktuális publikummal kommunikál a maga módján, jelen időben (DELIC 2015). Szinte pontosan két évvel a 2012-ben bemutatott *Marat the Sade* után

a *Neoplanta* Urbán András második rendezése az Újvidéki Színházban. Míg a Weiss-adaptáció egy közösség viszonyát vizsgálja saját forradalmuk beteljesült vagy beteljesületlen ígéreteihez, a Végel László városregénye alapján létrejövő előadás Újvidék és az újvidékiek identitásaival foglalkozik.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az előadás sajtóanyagából tudjuk, hogy a színpadon elhangzó szöveg nyolcvan százalékban Végel László „tollából került ki”. A *Neoplanta, avagy az Ígéret Földje* című regény 2013-ban, azaz kevesebb mint egy évvel az előadás bemutatója előtt jelenik meg. Urbán megjegyzi, hogy a Gyarmati Kata dramaturggal közösen végzett adaptáció esetében „nem csupán a regény újrakomponálásáról van szó, hanem egy másfajta szerkesztésről is, ami lehetővé teszi, hogy új színpadi történések szülessenek, ez pedig teret nyit a közönséggel való értekezésre” (URBÁN 2014). Pressburger Csaba azzal kezdi az előadásról írott kritikáját, hogy Urbán „teljesen áthangszerelte Végel *Neoplant*áját, de úgy tette ezt, hogy [...] hű maradt a regény szövegéhez, szelleméhez” (PRESSBURGER 2014: 103).

Az előadás szerkezetét tekintve egymáshoz lazán vagy szorosabban kapcsolódó etűdökből épül fel, de ami az egyes jelenetek történelmi időrendiségét illeti, lineáris marad. „[N]em sorsokat mutat be, mint a regény, hanem helyzeteket sorakoztat fel” – írja Pressburger (PRESSBURGER 2014: 103). Az előadás első szöveges jelenetében az egymás mellett, a közönséggel szemben helyet foglaló színészek a Balkán régió népeiről, „barbárokról”, „ősi ösztönökről” beszélnek. Kijelentik, hogy „mindannyian jöttmentek vagyunk”, akiket „mindig megvált valaki”, s akiből „hiányzik a mersz”. E prólógusban felidéződik még Újvidék alapítása – a mai város helyén álló település többnemzetiségű lakói 1748-ban Mária Teréziától vásárolták meg a szabad királyi város címet –, de utalnak az 1942-es „hideg napokra” és a 44–45-ös partizán megtorlásokra is. Az adaptáció a játékidő első negyedének végén exponálja a Végel-regény három központi figuráját, a német, a magyar és a szerb nemzetiségű egykori fiákereseket, akik a második világháború végének káoszában igyekeznek

hazajutni a frontról szülővárosukba, Újvidékre. Egyébként a regény kerettörténete szerint egyikük, Lazo Pavletić meséli el történetét egy fiatal magyar írónak újvidéki kocsikázásaik közben, azonban megbízhatatlan narrátornak bizonyul, mivel elhallgatja, hogy a partizánok utasítására ő maga lőtte le egy kihallgatás közben korábbi kollégáit, Oswald Ottót és Novák Jánost. Hármuk története az előadás legnagyobb tartalmi egysége lesz, s rajta keresztül bontakozik ki a város nemzetiségeinek huszadik századi története is.

Urbánt és Gyarmatit elsősorban a traumák elbeszélése, kimondása foglalkoztatja, s az, hogy milyen szeszélyes dinamikák határozzák meg, hogy egy többnemzetiségű közösségben épp mely nációból lesz gyilkos, s melyből áldozat. Lényeges, hogy az előadás elején a színészek megszólalásaiban – melyeket közvetlenül a közönséghez címeznek – hangsúlyos szerepet kapnak a *mi* és *ők* személyes névmások, de nem fejthető fel teljesen egyértelműen, hogy mely csoportokat jelölik, s az is kérdés, hogy a *ti* névmással megszólított nézők hol helyezkednek el a *mi-ők* tengelyhez képest. Az alkotók által létrehozott Neoplanta település valójában a teljes Balkán régió modellje. Urbán előadásában etüdöt kap a nyolcvanas évek végének joghurtforradalma, a kilencvenes évek etnikai alapú polgárháborúja, sőt a multikulturális szellemiségéről ismert, 2000-ben induló, Exit nevű zenei fesztivál is, melyre minden évben több tízezer külföldi látogat el, s hagyományosan az elfogadás, a nemzetekfelettség ünnepe.

Az előadás utolsó szegmensében az előadók egymással vitáznak az előadásban felvetett témákról. Ebben a jelenetben nem vesznek fel dramatikus szerepeket, mindenekelőtt Újvidék polgáraiként nyilatkoznak meg. Az efféle hosszú, az élőbeszéd alulstilizáltságával élő, spontánnak tűnő kollektív párbeszédet Urbán számos előadásában megjelennek. A színészek érveit saját társadalmi pozíciójuk, egy (vagy akár több) kisebbségi közösséghez való tartozásukból adódó tapasztalataik legitimálják, s ezáltal elmosódik a határ a mindennapi valóság és a fikció között.

E vitajelenet az előadás prologusának párja. Mindkét egység végén megjelenik a Mária Teréziát megjelenítő színésznő (Krizsán Szilvia), s mindket-

tőben kétszáz eurós bankjegy takarja el a szemét, de az utóbbiban már bankjegyekből készült estélyi ruhát is visel, s emelkedett hangon ismételteti a *Nominentur Neoplanta* címen ismert adománylevelének szövegét. Beszéde fokozatosan mechanikussá, végletesen töredezetté válik. A multikulturalitásról szóló szöveg szavai – „éljetekek békében, szeressétek egymást, legyen ez a többnemzetiségű város a példája a különböző nemzetek békés egymás mellett élésének” – elveszítik jelentésüket.

A különféle beszélt nyelvek és az azokon való megszólalás módozatai különösen jelentékenyek a produkcióban. A nyitány talán legerősebb, és az előadás szempontjából legfontosabb aktusa, amikor az egyik színész huszonnégy nyelven mondja el a *bátorság* szót – utolsóként szerbül és magyarul –, majd hozzáteszi: „Az újvidéki nemzetiségek nyelvein beszélnek. Értik, hogy mit mondok?”

Míg az előadók túlnyomó többségben a magyar nyelvet használják, a kontextusból gyakran kiderül, hogy épp szerbül beszélnek. (A magyar nyelvű közönség jellemzően érti a szerb környezetnyelvet, ám a szerb anyanyelvű nézők esetében ez nem magától értetődő.) Amikor a dramatisztikus jelenetek úgy kívánják, német és orosz mondatok ékelődnek a megszólalásokba, egy hosszabb szekvenciában pedig angolul beszélnek. Az előadást – az Újvidéki Színház megszokott gyakorlatának megfelelően – végig feliratozás kíséri, a magyar mondatok szerbül, a nem magyar nyelvűek magyarul jelennek meg. Azonban az egyik dialógus – a fiákeresek utolsó párbeszéde, mielőtt Pavletić lelövi egykori bajtársait – szóban nem hangzik el; a színészek némán, mozdulatlanul nézik egymást, miközben szavaik a kivetítőn szerb és magyar nyelven is megjelennek.

A rendezés

Urbán András számára az erőszak színpadi megjelenítése poétikai szempontból fontos: „Mindig azt hittem, hogy a [...] durvaság a művészetekben őszinte, igaz. Hogy eszközként szolgál, egy kés, amit az ember maga felé irányít, és ebből az összetűzésből valamilyen igazság, igazságosság jön létre. [...] A színház egy igaz valóság, ami az igazságról szól” (DELIĆ 2015).

Hasonlóan fontos Urbán számára a színház „élő” mivolta, melyet az állandó interakció garantál néző és alkotó, illetve alkotó és alkotó között. Ez az interakció – Urbán terminusával élve – egy olyan „színházi valóságot” hoz létre, melynek keretein belül a játszó és a rendező közösen jutnak közelebb egy meghatározott szöveghez vagy történéshez, hogy az alkotófolyamat egy bizonyos pontján véglegesítsék azt az előadás rendszerében. Urbán színházfelfogásának értelmében ebből az következik, hogy a kész előadás a hétköznapi és a „színházi valóság” határmezsgyéjén mozog, hiszen így képes kommunikálni nézőjével. „Valós, de játék is egyben” (DELIĆ 2015).

Az interakció velejárója, hogy Urbán már a próbafolyamat során is színészeire alapoz, legtöbbször irányított improvizációikból építi fel, komponálja meg előadásait. Állítása szerint a színen végbemenő akció jelen idejű, valós, kollektív tett. Nagyon fontos azonban, hogy ezt a tettet nem identitások nélküli tömeg hajtja végre, hanem önálló gondolkodással rendelkező egyének csoportja. Bertolt Brecht epikus/dialektikus színházának alapkonceptiója szerint a „modern néző [...] nem kívánja, hogy valamilyen szuggesztiónak legyen akarat nélküli áldozata”, ezért a német rendező a kritikai magatartás szükségességét hangsúlyozza (BRECHT 1969: 113). Szerinte ennek legfőbb akadálya az, hogy a publikum ítéletek formálása helyett érzelmileg azonosul a történettel és a szereplők sorával. Hogy ennek elejét vegye, Brecht különféle elidegenítő effektusok (*Verfremdungseffekt*) használatát javasolja. E megoldások a nézők számára megszokott dolgokat szokatlan fényben tüntetik fel, így ideologikus és esztétikai konstrukcióik kisiklását célozzák meg, újragondolásra készítetnek (KÉKESI KUN 2007a). Urbán szerint „a lényeg, hogy a színház újra, vagy végre, ráleljen a valósággal vagy az emberrel összekötő valódi kapcsolatra” (DELIĆ 2015). Tehát a rendező Brecht színházesztétikájának nyomdokain haladva tesz javaslatot egy folyamatos interakciót kikénesítő, provokatív, akcionista attitűddel bíráló, totális színházi nyelv létrehozására, mely a gyakorlatban hozza működésbe a rendező erőszak-poétikáját.

Az erőszak motívumainak vizsgálatokor szembetűnővé válik, hogy az előadásban milyen hangsúlyosan jelenik meg a nőknél elkövetett fizi-

kai, verbális vagy szexuális abúzus mint a hatalom demonstrálásának technikája, sőt megfélemlítő eszköz, háborús fegyver. A produkció egyik jelenetében egy magyar és egy szerb nyelven beszélő férfi feláltva kommentálja a színpadon piros kendővel, piros csokrokkal repetitív tánclépésben előre-hátra lépegető nőket. Egyikük így szól: „fennhordják az orrukat, de mi majd átneveljük őket.” Valamivel később a másik hozzászól: „rác kurvával magyar hazafi nem kefél.” Jelentésteli az az etűd is, melyben ünneplő szovjet katonák italoznak a rekvirált Dornstädter kávéházban. Először a szerb pincérnőket próbálják magukévá tenni, de mivel azok menekvésképpen kommunistának vallják magukat, egy helyi tiszt sváb és magyar nőket hozat. Indoklása szerint „azok megérdemlik a sorukat, mert kollaboráltak a fasiszta tisztekkel meg a megszálló magyar hatósággal”. Az érkező nők élénk színű alsóruhában, magukat szemérmesen takarva sorakoznak fel. A tiszt csak annyit mond nekik: „Éreztétek megtiszteltetésnek!” A zene felerősödik, keményné, erőszakossá válik. Bár nem zajlanak a színen valós szexuális aktusok, a következő jelent mégis kaotikus és kegyetlen. Urbán színpadán a szexualitás rendszeresen összefonódik a hatalomgyakorlás technikáival.

Ezek az erőszakjelenetek elsősorban a fizikalitás erejével hatnak, s ez igaz azokra a nonverbális etűdökre is, melyek képi-metaforikus formában idézik fel a közösségi emlékezet és önértelmezés számára meghatározó történelmi eseményeket. Az egyikben például tizenkét nemzeti színű zászlót hoznak a színre, melyek Jugoszlávia nemzetiségeit jelképezik. Eléjük félmeztelen férfiak ülnek le, akiknek mellkasára a szerb trikolór van felfestve, s miközben az egyre gyorsabb ütemű, militáns hangulatú zene ritmusára egyik kezükben joghurtos poharaikat rázzák, nacionalista, sovíniszta, sőt fasiszta jelszavakat skandálnak. A mögöttük lobogó zászlókat a többi színész lassan feketékre cseréli, melyeken csak a NEOPLANTA és az 1748 feliratok olvashatóak (az előbbi többnyire cirill betűkkel). A férfiak egy földön heverő fekete vászonra joghurttal írják fel a REPUBLIKA szó betűit, majd fellógatják azt. Elhagyják a színt, és élő transzparensként térnek vissza. Törzsük előtt és hátukon hatalmas fekete táblák lógnak, rajtuk szerb nyelvű sovíniszta, kirekesztő, gyűlöletszító feliratok, melyek a kilencvenes években valóban megjelentek a város utcáin. („Magyarok,

gyerünk, gyerünk, mély gödörbe betemetünk!"; „Öld a horvátot, hogy a siptárnak ne legyen testvére!"; „Kék a szerb ég és rajta az isten is szerb."; „Ez nem a buzik földje!"; „Tudjuk, hol laktok, és mikor alszotok."; „Szerbek, kifelé Vajdaságból!") E feliratok hirdetéyszerűen felerősítik, rögzítik a korábban elhangzottakat. Később a fekete ruhás férfiak három narancsszínű birkózóbábut hoznak be a térbe, majd egy lincselést idéző jelenetben husángokkal ütlegelik azokat. A dinamikus jelenet közben a zene vált, immár elektronikus slágerek ütemeit idézi. A táncoló-vonagló színészek összemosódó angol közhelyeket kiáltanak megafonjaikba egzotikus multikulturalizmusról és történelmi együttéléstről. Míg Végel regénye a kronológiai rendet felborítva, szabadon közlekedik a múlt egyes eseményei között, Urbán mába tartó, a jelent meghatározó folyamatként láttatja a történelmet. Az 1988-as joghurtforradalomtól, a kilencvenes évek háborúin át vezeti a nézőt a mai kapitalista Újvidékre. (Az Exit fesztivál az ország egyik legértékesebb márkaneve.)

Erős, számos lehetséges jelentéssel bíró vizuális jel a rendre visszatérő jegesmedve is. A jégmotívum először az 1942-es hideg napok kapcsán jelenik meg az előadásban, rendkívül szubtilis módon. Amikor az egyik narrátor arról beszél, hogy a város népei 250 éve, folyamatosan gyilkolják egymást", férfiak jégtömböket vernek szét a színpad előterében, majd később egyikük a törmelékre fekszik, s a többiek jégkockákat szórnak rá. A később megjelenő jegesmedvék talán a jég hátán is megélő neoplan-taiakat jelképezik.

Színészi játék

Urbán színészfeldfogásának alapja az a sajátos, tényleges fizikai bevonódáson alapuló intenzív jelenlét, melyet bár minden színésztől megkövetel, rendkívül nehéz pontosan megragadni. Kulcsa a test, mint anyagi létező energiáinak magas fokú koncentrációja, illetve kisugárzás általi felélése. Patrice Pavis szerint a játész testének színházi felhasználása két merőben eltérő felfogás között ingadozik. A dramatikus színház paradigmáján belül a test áttetsző médium, közvetítő elem a színházi előadás során, melynek alapja az ábrázolt fikció, azaz a szöveg. Ezzel szemben

az előadók testét autoreferenciális tényezőként is elgondolhatjuk, mely semmi másra nem utal önmagán kívül, nem valamiféle lélektani helyzet vagy eszme megjelenítője, ehelyett a színész testének uralásával és irányításával kelt emóciókat (PAVIS 2006: 444). Urbán színháza ez utóbbi elképzeléshez áll közelebb, előadásaiban a játszó színészként, performerként és akcióművészként egyszerre jelenik meg: „nem a szerep által, hanem testileg-lelkileg van jelen a színpadon, sohasem a színész személyisége, hanem valami természetesebb van jelen. [...] Csak ezután az autentikusság után beszélhetünk színházról” – állítja Urbán (DELIĆ 2015). E színészkoncepció nagyon közel áll a lengyel Jerzy Grotowski elképzeléseihez, aki szerint a színésznek le kell bontania azokat a gátakat, melyeket szervezete saját lelki folyamatainak feltárása útjába állít. A színésznek „meg kell szabadulnia mindenféle ellenállástól, és pedig oly módon, hogy valójában semmiféle különbség se legyen belső impulzus és külső reakció között, hogy az impulzus önmagában már reakció legyen; egyszerűen hogy a test mintegy elégjen, megsemmisüljön, s a néző csak a lelki impulzusok látható folyamatával találkozzék” (GROTOWSKI 2009: 11). Urbán egy ugyanilyen önfeltáró és önmegismerő folyamatra kívánja sarkallni színészeit, akik a próbafolyamat során azon dolgoznak, hogy a felszínre hozott tartalmakat az előadások során kanalizálni tudják. A *Neoplanta* színpadán tehát – ahogy Urbán színpadán oly sokszor – nem válik el egymástól színész és szerep. Ugyan az előadás számos szegmensében lehetünk tanúi szerepfelvételnek, a színészek eltartják maguktól figuráikat. Eszközként használják őket és mondataikat arra, hogy történelmi és interperszonális helyzeteket elemezzenek és játszói könnyedséggel lépnek ki szerepükből, hogy szükség szerint átmenetileg belépjenek egy másikba.

Színházi látvány és hangzás

Ahogy számos előadása esetében, a produkció látványtervezője maga Urbán András volt, aki egyébként nem csak rendezőként, de díszlettervezőként is Sterija-díjas alkotó. A produkció látványvilága rendkívül letisztult, a térben egyáltalán nincsenek a történelmi realizmus jegyeit

mutató, esztétizáló épített díszletek. Ez valójában azt a brechti gondolatot radikalizálja, miszerint a színpadon csak a valós funkciót betöltő tárgyakra, kellékekre van szükség (KÉKESI KUN 2007b: 170). Tehát nem az a cél, hogy egy összefüggő, a mindennapi életet mimetikusán ábrázoló világ képződjön meg a színen, kizárólag az akciók során felhasznált tárgyak által megképzett jelentések lényegesek. A *Neoplanta* színpadképét a vörös és a fekete dominálja, így kifejezetten erős hatást kelt, amikor más színek jelennek meg a játék során, például a nemzeti lobogók színei, a jegesmedvekosztümök fehérje vagy Mária Terézia kétszáz eurós bakjegyekből álló nagystélyi ruhájának zöldes árnyalatai.

A kapunyitás után a közönség előbb az Újvidéki Színház nézőterére érkezik, majd onnan sétálnak fel a színpadra, hogy végül a megvilágított széksorokkal szemben foglaljanak helyet. A térszervezés e gesztusának jelentékenységet nem lehet eléggé hangsúlyozni, hiszen világosan megfogalmazza, hogy a következőkben elmosódnak a határok nézők és előadók között, a rendezés átvitt és konkrét értelemben is magát a közösséget viszi színre. Mindazonáltal az üres nézőtér – mely az előadás elején és végén a látvány legmeghatározóbb eleme lesz – jelentésteli színekdochévá válik. Azáltal, hogy megidézi azokat az újvidékieket, akik valaha a széksoraiban ültek, a teljes újvidéki közösségre utal, de egyúttal ennek a közösségnek a hiányára is.

Érkezésük során a nézőknek a játék terén keresztül, a díszlet elemei között kell az ideiglenes, amfiteátrumszerűen felépített ülésorokhoz menniük: felborított székek hevernek a földön, asztalok állnak rendezetlenül a térben, néhányon felgyűrődött, vörös vászonerítő, egy állványon fekete mikrofon, mintha csak ott felejtették volna. Torzított gitár- és orgona-alapú, hosszú, repetitív hangokból épülő, borús ambientzene szól.

Miután a nézők elfoglalták helyüket, a zene dinamikusabbra vált, s a fekete ruházatot és katonai bakancsot viselő színészek megérkeznek a térbe, elsőként a díszletelemeket rendezik el. A kisebb asztalokat egymás mellé helyezve a színpad teljes szélességében, a nézőtérrel párhuzamosan húzódó, konferenciatermeket idéző hosszú asztal jön létre, melyet vörös, az asztallábak felezővonaláig érő terítővel fednek le, s mögé tizenegy széket helyeznek el egyenlő térközökkel. Két színész a színpad

deszkáinak szintjéről egy nagy méretű, fekete táblát emel fel, s akaszt két zsineggel az asztal mögé, melyen hamarosan megjelenik a fehérrel vetített NEOPLANTA felirat. Az előadás szövegének fordítását megjelenítő eszköz – mely az Újvidéki Színház előadásaiban egyébként pusztán a megértést segíti – Urbán színpadán központi pozíciót kap. Mögötte lassan záródik össze a színpad vörös függönye, s ezzel az addig mély, tágasnak tűnő tér szűkké, zárttá válik, klausztrófób érzetet kelt. Ez a hangulat az előadás végéig megmarad, s a függöny újbóli szétnyílása sem hoz megnyugvást.

A hatást csak fokozza Antal Attila olykor melodikus, de sohasem felemelő instrumentális zenéje, mely az előadás néhány jelenetében dob- és gitármintákat is használ, de alapvetően elnyújtott gitártémákra és melankolikus hangulatokra épít.

Az előadás hatástörténete

A *Neoplanta* 2014-ben elnyeri a Vajdasági Hivatásos Színházak 64. Fesztiváljának fődíját, Urbán András a legjobb rendezőnek, Antal Attila a legjobb zeneszerzőnek járó elismerést viheti haza, a színészek pedig a kollektív munkájukért kapnak díjat. Ugyanebben az évben a produkció az 59. Sterija Játékok legjobb előadása lesz, a BITEF Fesztiválon pedig közönségdíjat kap. A szerbiai játékkalkakon túl vendégszerepel Montenegróban, Horvátországban, Szlovéniában, Magyarországon, Romániában és Macedóniában. Számos szerb és magyar nyelvű kritika és elemzés jelenik meg róla. Az Újvidéki Színház történetének egyik legsikeresebb előadásaként tarthatjuk számon. Rövidebb kihagyásokkal bemutatója óta műsoron van, több mint nyolcvan alkalommal játszották. Formai és dramaturgiai megoldásai számos későbbi Urbán-rendezésben is megjelennek.

ELŐADÁSFELVÉTELEK

URBÁN András 2008. *Turbo Paradiso*. Kosztolányi Dezső Színház Archívuma, Szabadka
URBÁN András 2012. *Marat the Sade*. Újvidéki Színház Archívuma, Újvidék
URBÁN András 2014. *Neoplanta*. Újvidéki Színház Archívuma, Újvidék

IRODALOM

- BALOG József 2004. Urbán András mondja. *Színház*, 3., 45–46.
- BRECHT, Bertolt 1969. *Színházi tanulmányok*. Szerk. MAJOR Tamás. Magvető, Budapest.
- BRESTYÁNSZKI BOROS Rozália 2005. *Decennium. A szabadkai Népszínház Magyar Társulata 1995/1996–2004/2005*. Forum, Újvidék.
- DELIĆ, Tijana 2015. A színház a valóság költészete (Interjú Urbán Andrással). Ford. LENKES László. *Tiszatáj*, 7. <http://tiszatajonline.hu/?p=93913> (2023. 03. 28.)
- EÖRSI László 2010. A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika. *Színház*, 9., 2–14.
- GEROLD László 2012. „Lesz új kor? Nem lesz.”. *Színház*, 4., 11–13.
- GEROLD László 2016. Nincsen remény! Nincsen remény! *Vajdaság Ma*, 2016. 05. 03. <http://www.vajma.info/cikk/porteka/244/Nincsen-remeny-Nincsen-remeny.html> (2023. 03. 28.)
- GROTOWSKI, Jerzy 2009. A szegény színház felé. In *Színház és rituálé*. Ford. PÁLYI András. Kalligram, Pozsony, 9–22.
- GYURKOVICS Virág 2013. „Az előadásaim a valóságról szólnak” (Interjú Urbán Andrással). *Hét Nap*, 2013. 07. 12. <https://hetnap.rs/cikk/Az-eloadasaim-a-valosagrol-szolnak-14369.html> (2023. 03. 28.)
- JÁKFAI Magdolna 2019. A Philther-módszer mint színháztörténet-írás. *Hungarológiai Közlemények*, 20 (2), 1–16.
- KÉKESI KUN Árpád 2007a. A határosság tapasztalatáról. *Eső*, 2. <http://esolap.hu/archive/entryView/865> (2023. 03. 28.)
- KÉKESI KUN Árpád 2007b. Bertolt Brecht és az epikus/dialektikus színház. In *A rendezés színháza*. Osiris, Budapest, 168–200.
- KIŠ, Danilo 1990. *Aholtak enciklopédiája*. Ford. BORBÉLY János. Európa Kiadó, Budapest.
- KOLTAI Tamás 1982. Peter Weiss: Marat/Sade. *Kritika*, 4., 36.
- LOVAS Ildikó 1995. „Az agykéreg a lélek székhelye”. *Magyar Szó*, 1995. 07. 18., 11.
- MAGÓ Attila 2012. Urbánizmus. *Híd*, 3., 122–128.
- PAPP Tímea 2008. Túlélési gyakorlatok. *Revizor*, 2008. 11. 25. <https://revizoronline.com/hu/cikk/673/turbo-paradiso-kosztolanyi-dezso-szinhaz-szabadka-7-nemzetkozi-kortars-dramafesztival/> (2023. 03. 28.)
- PAVIS, Patrice 2006. Test. In *Színházi szótár*. Ford. GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, SEPSI Enikő, RIDEG Zsófia. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 443–444.
- PRESSBURGER Csaba 2014. Neoplanta, avagy a kutyaszorító. *Híd*, 2., 103–104.
- sz. n. 1983. Az elmúlt év legjelentősebb színházi eseményei. *Magyar Szó*, 1983. 01. 08., 13.
- URBÁN András 2014. A rendező szavai. [uvszinhaz.com](http://www.uvszinhaz.com). <http://www.uvszinhaz.com/hu/content/neoplanta-0> (2023. 03. 28.)

JEGYZETEK

¹ Az előadáselemzések a *Vajdasági magyar színháztörténet* elnevezésű projektum keretében készültek a Domus szülőföldi ösztöndíjprogram támogatásával. A kutatás a Philther nevű nemzetközi projektum része. A projektgazda a Theatron Műhely Alapítvány (Budapest).

² A Philther (a philology és a theatre szavakból képzett mozaikszó) a Theatron Műhely Alapítvány projektje, mely Jákfalvi Magdolna, Kékési Kun Árpád és Kiss Gabriella kutatásvezetőkkel indult, és a magyar színháztörténet 1949-től számított eseménytörténetének szaktudományos feldolgozására irányul. A Philther-metodika elemei körébe

vonja a nyilvánosság sokféle formáját, s a források közötti hierarchia nem kizárólag a történelmi fontosság, méret, dominancia tengelyén jelenik meg, hanem a dokumentum létrehozásának és fellelésének folyamatában is. A színháztudomány az irodalom- és a történet-tudomány nyelvét és rendjét használja, felismerései azonban a színházművészet jelenben léteének és valóságkonstrukcióinak múltó és esetleges mozzanataitól függenek. A színházi jelenségeket az őket körbevevő feltételrendszerek, a hagyomány közege, az alkotói és befogadói akarat teremti meg. A Philther ezt az összetett szempontrendszert jeleníti meg. Kutatásunk mikrotörténeti szemléletű, fókuszában az egyes előadások állnak. Ugyan a színészi munka leírását a rekonstrukció hat szempontja közé soroltuk, történésszéként látjuk: ez az a határ, ahol a spekuláció észrevétlenül foglalja el a terepet a deskripció elől (lásd JÁK-FALVI 2019).

³ Cím: *Turbo Paradiso*; a bemutató dátuma: 2008. november 9.; a bemutató helyszíne: Kosztolányi Dezső Színház; rendező: Urbán András; jelmez: Ébren nem válogatunk; táncoktató, koreográfus: Marin Jaramazović; korepetitor: Irina Kovačev; fény: Uri Attila; kellék: Lassú Zoltán; korszám-kivitelezés: Uri Szűcs Szilvia; a társulat: a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház társulata – Urbán András Társulata; színészek: Béres Márta, Erdély Andrea, Kokrehel Júlia / Mezei Kinga, Mikes Imre Elek, Mészáros Árpád, Mészáros Gábor

⁴ A *KPGT* (Kazalište-Pozorište-Gledališče-Teatar): Ljubiša Ristić 1977-ben, Zágrábban alapított baloldali színházi és politikai mozgalma. Neve a jugoszláv államalkotó nemzetek 'színház' jelentésű szavaiból alkotott mozaikszó. Többnemzetiségű társulatának játszóhelye ma Belgrádban van.

⁵ Cím: *Marat the Sade*; a bemutató dátuma: 2012. február 9.; a bemutató helyszíne: Újvidéki Színház; rendező: Urbán András; szerző: Peter Weiss; fordító: Görgey Gábor; dramaturg: Góli Kornélia; díszlettervező: Urbán András; jelmeztervező: Marina Sremac; zeneszerző: Mezei Szilárd; fény: Majoros Róbert, Ignjatov Radovan; hang: Bíró Tibor; smink: Pászti Ágnes; a rendező asszisztense: Ferenc Judit; sűgő, ügyelő: Lovas Csilla; társulat: az Újvidéki Színház társulata; felvételen játszó zenészek: Bogdan Ranković (klarinét, nagybőgő), Mezei Szilárd (hegedű), Ervin Malina (nagybőgő), Ištvan Čik (dobok); színészek: Magyar Attila (De Sade márki), Hajdú Tamás (Jean-Paul Marat), Simon Melinda (Simonne Evrard), Elor Emina (Charlotte Corday), Sirmér Zoltán (Dupperet), Huszta Dániel (Jacques Roux), Balázs Áron (Kokó), Szilágyi Ágota (Popó), Kőrösi István (Kukuriku), Figura Terézia (Rozi), Német Attila, Nagyabonyi Emese / Faragó Edit (Ápoltak) Pongó Gábor (Ápoló), Krizsán Szilvia (Kikiáltó), Crnkovity Gabriella (Nővér), Giricz Attila (Coulmier)

⁶ Cím: *Neoplanta*; bemutató dátuma: 2014. február 16.; a bemutató helyszíne: Újvidéki Színház; rendező: Urbán András; koncepció: Urbán András; szerző: Végel László; dramaturg: Gyarmati Kata; díszlettervező: Urbán András; jelmeztervező: Marina Sremac; zeneszerző: Antal Attila; fény: Majoros Róbert; hang: Bíró Tibor, Lukács Attila; smink: Pászti Ágnes; a rendező munkatársa: Lénárd Róbert; rendezőasszisztens: Ferenc Judit; ügyelő: Bíró Alekszandra; társulat: az Újvidéki Színház társulata; színészek: Crnkovity Gabriella, Kőrösi István, Elor Emina, Huszta Dániel, Ferenc Ágota, Német Attila, Krizsán Szilvia, Mészáros Árpád, László Judit, Sirmér Zoltán, Pongó Gábor