

MIKLÓS MELÁNIA

# NÓRA ÖRÖK

Ibsen: *Babaház (Nóra)* – Stúdió K Színház

A *Nórát* mutatta be Jeles András a Stúdió K társulatával, pontosabban Ibsen színművének (második) kétharmadát, annak „ürügyn”, hogy tovább építse azt a sajátos, szuverén világot, amely több mint négy évtizedes alkotói pályájának munkáiból kirajzolódik. Aki látott már Jeles-rendezést, akár filmet, akár színházi előadást, nem lepődik meg sem a „szubverzív” attitűdön, sem az ismerős nyelven – az unásig ismételt eszközön és gesztusokon –, amely a színpadról visszaköszön. A Jeles által teremtett világot lehet szeretni vagy nem szeretni, karakterességével és közlési szándékával szemben közömbösnek maradni azonban lehetetlen. Interjúkból tudható, hogy így van ez a színészekkel is, akik pedig a produkciók kulcsát jelentik. Hiszen Jeles zsenialitásának mindig aktuális védjegyét az a „csoda” adja, amely a színészi munkában – az átalakulásban, az egyéni képességek kiteljesítésében és az alázatban – érhető tetten, és amelynek pszichológiája, technikája a kívülállók számára megfejthetetlen.

Számos fontos szakirodalom született már a Jeles-univerzumról, sokat tapasztalt kritikusok és nagy tudású kutatók foglalkoztak a produkciókkal és az életművel. Ez az írás az adott előadásra koncentrálna, és a befogadás hatásmechanizmusából kiindulva kívánja elemezni Jeles aktuális nyelvét és esztétikáját: a posztdramatikus színház elméleti felvetéseinek tükrében arra fókuszálva, miként használja Ibsen szövegét a rendező, hogy véleményt mondjon a lehetséges világok általunk ismert „legeslegjobbikáról”.

Bár úgy tűnik, Jeles az előadás *Babaház (Nóra)* címével a színészi játék stílusára utal, választása a kritikai szövegkiadások szokásrendjének megfelelően az eredeti címet emeli ki Hajdu Henrik hatvanas évekbeli fordításában, és zárójelben tünteti fel a német nyelvterületről elterjedt *Nóra* megjelölést. Szereplői most is bábuk, egy-egy gesztust vagy személyiségjegyet mozgásban, mimikában rögzítő „játék babák”, amelyek minden részletében kidolgozott koreográfia szerint bonyolítják le a cselekményt. A színészek bábokat játszó embermarionettek a *baba(szín)házban*, akik egyszerre jelenítik meg a külső mozdatonak való kiszolgáltatottságot és a figura *lelkét*. A jelmezekből, amelyek a női szereplőknél félig kész állapotot mutatnak, kilátszik a bőr és a hús elevenése (Nóra „bábállapota” például egyszerre idézi meg egy ruhátlan babatest és egy futurisztikus szexikon képét), a festett maszkokon átüt a tekintet ereje (a házastársak sorsára indikátor-ként ható férfiak, Krogstadt és Rank doktor esetében viszont a tekintet hiánya a meghatározó).

A játszók mozgása erősen „gúzsba kötött”: a férfiak például az első jelenetükig panoptikumszerű, mozdulatlan élőképet alkotnak, később a többi bábhoz hasonlóan marionetteket „imitálva” közlekednek, felhúzható babaként kerülnek be a térbe, elevenednek meg vagy járnak le, de rongybabát és

porcelánnippet is beléjük láthatunk. Gesztusaik egyetlen állapotot, arckifejezéseik egyetlen érzést mutatnak, mégis változnak a karakterek. Színészi bravúr, hogy a fizikai kötöttségek és a kiszámíthatóság ellenére is valódi szerepformálások tanúi lehetünk. Nóra riadt tekintetében a történet alakulása szerint nemcsak ezer színt fest meg Nyakó Júlia, hanem az öntudatra ébredő nő személyiségfejlődését is érzékenyen fel tudja építeni, az előadás kiemelkedő alakítását nyújtva. És miközben a szereplők emberbábszerű létezése a *lélek* láttatásával felülírja a Kleist-féle marionettszínház-értelmezést, a játék célja mégiscsak a klasszikus formák dekonstruálása és a nézői elvárások kibillentése.

Ezt szolgálja a többszörös keretelési technika is, amely a(z ön)reflexió, ugyanakkor a hiba, a kilépés, az ironia terepe. A Stúdió K szűkös játszóhelyére beépített fekete dobozszínházban néhány jelzésértékű tárgyat leszámítva nincs díszlet, a takarásokkal strukturált teret a bábok töltik meg élettel. Sírálvyijogás és tengerzúgás hangja indítja az előadást, utóbbit (Tóth Noémi fegyelmezett alakításában) az idő múlását, egyben állandóságát perpetuum mobileként megjelenítő szobalány szolgáltatja, aki végig homokot görget egy kézi dobban. A hangkulissza a (norvég) tengerpartot idézi, amit a világűr illúzióját keltő (dia)vetítés tágít kozmikus: csillagok és fények mozgóképe festi meg a színpadot, helyenként láttatva az árnyékolást és a mechanikai hibákat. Az első „élő” szereplő, aki ruháit igazgatva besétál a teremtett atmoszférába, a narrátor, Lukin Zsuzsanna (Jeles egyik „ős-színésze”, a nyolcvanas évekbeli Monteverdi Birkózókör narrátor-énekesnője) rutinos megformálásában. Ő az örök kívülálló, aki a pulpitusról véleményezi az eseményeket, felolvassa a szerzői utasításokat – többek között a díszletre, a szereplők érzelmi reakcióira, cselekvéseire vonatkozóan, amelyek csak az elhangzó szövegben „történnék meg” –, sűg a példányból, noszogatja a szereplőket, de kiszól a drámaszövegből, és a rendezést is kommentálja.

A mindentudó *elbeszélő*, felettes énként, uralni látszik a színpadi eseményeket, ám ennél összetettebb funkciója is van: reflexiói „roncsolják” a szöveget, ami egyrészt megkérdőjelezi a szerző omnipotens szerepét, másrészt egy még befolyásosabb (külső) irányító létezésére utal. Két segítőjét – noha alárendeltek a narrátor ellenőrzése alatt tartott cselekménynek – nem ő irányítja, ám mindketten ugyanúgy metatekintetet feltételeznek, és a „törés” megtestesítői, mint ő. Az egyik a bábukat mozgó sánta *masiniszta*, aki a színész/báb/ember kiszolgáltatottságát és anyaghoz, testhez kötöttségét jeleníti meg ironikusan, a másik az óriáscsecsemő, akinek alulretorizált beszólásai az elfojtások és az ösztönök jelentőségét nagyítják fel. A tabudöntőgető kommentárok a cselekmény szereplőinek (feltételezett) testi szükségleteit és szexuális motivációit hangosítják ki, amivel megtörik a játékritmust, szándékolt hibának hatnak, és a közönség felé irányuló provokációk.

A fennkölt és az obszcén regiszterének váltakozása, a lelassított tempó, a kifelé beszélések, a természetellenes hanghordozás, a dialógusok és a színpadi (nem) történések közötti feszültség végig aktivizálják a befogadást – és a drámaszövegre irányítják a figyelmet. Jeles ugyanis nem egyszerűen humorforrásként működteti a színházi fikciót leleplező metaeszközöket, hanem segítségükkel az ibseni dráma egy lehetséges „szoros olvasatát” is megmutatja. Az első felvonás elhagyása ebből a szempontból kiemelt jelentőséggel bír, és ellene megy a kánonnak: az előadás a *Nóra* hívószóval játékba hozza korábbi ismereteinket, irodalmi, színházi vagy filmes

emlékeinket, valamint a „hagyományos” *Babaház*-értelmezéseket, ám azáltal, hogy az analitikus drámának éppen azt a részét törli, amelyben a szereplők sorsát és a drámai alaphelyzetet meghatározó múltbéli eseményeket tudjuk meg, összezavarja és kisiklatja a nézői koncentrációt. Ráadásul a *suspense* feszültségében „visszatartott” információkkal kvázi tudásunkat és értelmezési kényszereinket is kifricskázza.

Amit „cserébe” kapunk, az a tömörre húzott, minimális dramaturgiai változtatásokkal élő, „tisztá” ibseni szövegre való rácsodálkozás élménye. Jeles nagyító alá vesz minden írói instrukciót, közlendőt és három pontot, ami elsősre a mű kifigurázásnak tűnhet, ám sokkal inkább a dráma működésére és pszichorealista kidolgozottságára, azaz a kanonikus szöveg „vitathatatlan” értékeire mutat rá. Ugyanakkor az elidegenítés gesztusa, a nem dramatikus formában, hanem a *hangzó tájkép* részeként működtetett nyelvi szövegre való állandó reflexió a posztdramatikus színház esztétikája felé mozdítja el az előadást. Ennek eszközei, a színpadi jelenlét eseményszerűsége, a középpontba kerülő fizikalitás, a test szemiotikája, a színpadi folyamatok saját(os) időbelisége, a metonimikus jelentésű „üres” tér, a zenei és ritmikus lebonyolítás, a színházi illúziókeltés leleplezése vagy az észlelés pluralitásának fenntartása ugyanannak a (poszt)modern színházi hagyománynak a részét képezik, mint amelyen Jeles (neo)avantgárdban gyökerező művészete pallérozódott. A *Babaházból* viszont hiányzik minden politikum. Jeles színházában a kettős beszéd, a performativitás és az aktiválás szerepét, úgy tűnik, mára ontológiai jelentőségű kérdések vették át.

Hiszen az előadás most is a szabadságot tematizálja, ám az egyén privát, illetve metafizikai létezésének szempontjából: a külső mozgató (bábos/narrátor/szerző/rendező) által irányí-

**Mi?** Ibsen: *Babaház* (Nóra)

**Hol?** Stúdió K Színház

**Kik?** Nyakó Júlia, Homonnai Katalin, Lukin

Zsuzsanna, Lovas Dániel, Nagypál Gábor, Pallagi

Melitta, Sipos György, Spilák Lajos, Tóth Noémi

/ Fordította: Kúnos László / Látvány: Perovics

Zoltán / Jelmez: Bánki Róza / Zene: Lukin

Zsuzsanna / Fény, hang: Eöry Zoltán / Rendező-

asszisztens: Tóth-Gábor Anna / Rendező: Jeles

András

tott színházi helyzet mint parabola az ember legeredendőbb egzisztencialista szorongását ábrázolja, a semmitől és a magánytól való félelem archetipikus érzéseit. Ebbe az állapotba vannak beleragadva a *Babaház* (Nóra) hősei, aminek valódi *katasztrófája* a kilépés lehetetlenségében érhető tetten. Hiszen *Isten halott* – létezése, ahogyan a csúcscsületben is elhangzik, észérvekkkel bizonyíthatatlan. Ha ő nevetséges, akkor a teremtett világ(ok) minden élőlényé is az: embermarionettek a világszínpadon. Az előadás záróképében, amikor már kiderült a titok, és Nóra „kibontotta magát” a bábállapotból, *a férfit* látjuk, aki eddig semmit nem vett észre *a nő* identitásdrámájából. Helmer ugyanazon a helyen ül magába roskadtan, a narrátor pulpitusán, ahonnan Nóra története indult. Bezárult a kör, és az egymásra találás *csodája* nem történhet meg: minden ember megfejthetetlen univerzum, kiszolgáltatva saját ösztöneinek és vágyainak. A megértés és a *másik* iránti vágyódásunk azonban örök.

Spilák Lajos, Tóth Noémi, Nagypál Gábor. Fotó: Schiller Kata

