

TOMPA ANDREA

# Színházi archeológia

■ ARTUS SZÍNHÁZ: OSIRIS TUDÓSÍTÁSOK ■

*Az 1985-ben létrejött Artus Színház mára nemcsak kialakította saját formanyelvét és stílusát, de a színházról való gondolkodási módot is teremtett. A Sztregova utcai „Gyárban” nem szednek belépődíjat. Credójuk szerint ugyanis a művészet nem tehető pénzzé. A néző az előadás megtekintése után eldöntheti, hogy adományával támogatja-e a társulatot vagy sem. A műhely – a reneszánsz szabadságészme szellemében – a művészet támogatását mecenatúraként képzei el. A hivatalos színházi főcsapás perifériáján működő, rendszeres állami támogatásban nem részesülő csapat bizonyára inkább külföldön talál mecénásokra. Itthon, a Gyárban – bár sikerült egy jó mobil színházi teret létrehozni – a terem nem fűthető, ezért októbertől ápriliséig, a színházi szezon nagy részében nem használható. Ennyit a hazai támogatásról.*

Legújabb produkciójuk, az *Osiris tudósítások* ismét felveti az Artus esztétikájának, formanyelvének, műfaji összetettségének alapkérdéseit. Goda Gábor és társulata a magyar színház két fő, egymással szoros kapcsolatban álló típusának, az irodalmi, illetve a történetmesélő (vagy történetalapú) színháznak a meghaladására tesz kísérletet. Az előbbi a drámai szövegek színrevitelén nyugszik, az irodalmi művek szolgálatában áll, elsősorban nem az interpretációra, hanem a szövegfelmondásra és a történetmesélésre

épül, vagy ebben merül ki. Az Artus előadásai a szöveggel együtt a történetmesélést, az ok-okozati összefüggések hálózataként értelmezett darabkonstrukciót is leváltják. De ez szinte minden kortárs táncszínházi nyelvről elmondható. Az Artus előadásai azonban nem nevezhetők szigorú értelemben véve táncszínháznak, még csak lazán értelmezett táncszínháznak sem. Bizonyos látvány-, hang- és dramatikus elemek, szövegen túlmutató jelek használata inkább dominál produkcióikban, mint a mozgás, és ennek persze megvan a maga jelentősége. Ezért az Artus-előadásokat egyszerűen csak színháznak fogom nevezni. (Az értelmező birkózik a fogalmakkal, miközben pontos és tiszta megnevezésre törekszik. Bizony, könnyebb leírni, amit látunk, mint adekvát nyelven elemezni és értelmezni. Nem lesz könnyű dolga az utókornak sem, ha az írott szövegek, a kritikák alapján akar majd képet alkotni például az Artus előadásairól. Részint mert nem lesz miből, hiszen jóformán nem készültek róluk elemző írások, részint mert a fogalmi zavarok miatt az írott szövegek alapján nem lesz különbség a drámai

A kórus, valamint Dombi Kati (Ízisz) és Czétényi László (Ozirisz)





Zene és kép: Kiss Erzsi (bal hátul) és Goda Gábor–Sebestyén Ferenc látványkompozíciója

színrevitel, a kortárs táncszínházi előadás és az Artus-produkció között.)

Az utóbbi években készült előadásai – mint címük (*Káin kalapja*, *Noé-trilógia*, *Osiris tudósítások*) is mutatja – valamely bibliai, mitológiai alakot és a hozzá tapadó mitológémt tekintik kiindulópontnak vagy összegzésnek, nem tudom, de a végeredmény szempontjából mindegy is. A címeket úgy kell értelmeznünk, mint az előadás emblémáit: nemcsak azért, mert a megértéshez semmilyen más szöveges fogódzót nem kapunk, hanem mert a címbe sűrített szimbolikus történet és alak meghatározza a mű alkotóelemeit és világát – motívumait, alakjait, narratíváit.

A szöveg (lásd irodalmi színház) leváltása egyértelmű – egyedül a cím a megőrzött „szöveg” –, ám a történethez (történetmeséléshez) való viszony ennél bonyolultabb. Az Artus színházi nyelve a történet oksági viszonyai helyett a motívumalapú asszociációk hálózatából építkezik. A történetmesélés ok-okozati összefüggéseken és a szereplők azonosíthatóságán, a viszonyok dinamikáján, a cselekvések előre- és visszautaló rendszerén alapul (esetleg a tér-idő egységen, de ez távolról sem szükségszerű). E helyett a szerkesztési elv helyett az Artus előadásai a címben megjelölt – és abból kinövő, sőt azon gyakran túlnövő – motívumok hálózatát, egy szerteágazó és bonyolult labirintust kínálnak fel a nézőnek. Aztán hogy ebben a labirintusban a néző eltéved-e vagy sem, az részint rajta, részint pedig az előadáson múlik. „Az Artus előadásai biztos távolságot tartanak a narrativitástól” – írja Halász Tamás a *Káin kalapja* című produkcióról (Ellenfény, 2000/7.). Én úgy gondolom, elsősorban a történettől és a történetyszerkesztés elveitől határolódnak el, nem a narrativitástól. Hiszen mindaz, amiből egy-egy Artus-előadás építkezik – jelenetszekvenciák, motívumsorok –, narratív természetű.

A *Káin*, a *Noé* és az *Osiris* egy közös, talán elfelejtett tudás, egy közös történet és a hozzá kapcsolódó asszociációk előhívása. Goda előadásai nem az egyes történetek lineáris rekonstrukciói –

ez óhatatlanul történetmeséléshez vezetne –, hanem a közös múltból előhívott emberi alapfogalmak mentén egymás mellé rendezett kép-, hang-, mozdulat- stb. sorok motívumhálójává váló alakításai. Ez képezi előadásainak strukturális alapját. Ha Goda Gábor, mondjuk, archeológus lenne, két út állna előtte. Egyrészt előáshatná a múlt valamelyik kincsét, amit aztán meghatároz, leír, restaurál, és kommentárral ellátva kiállít egy múzeumban. Goda Gábort mint „archeológust” viszont nem a múltból előhozott, rekonstruált tárgy érdekli; ő a jelenben keresi, ássa ki a tárgyat és a hozzá tapadó képzeteket. Előadásában ezeket a képzeteket „állítja ki”. Hogy az alkotó régész, aki feltár, azt mi sem példázza jobban, mint az *Osiris*. A kiásás, előhívás, régészeti feltárás ennek az előadásnak a kulcsmotívuma, alapgondolata; ez fűzi össze a jeleneteket, etűdöket, szekvenciákat. Ezért hibáival együtt is jelentős produkciónak gondolom, hiszen az *Osiris* túlmutat önmagán, mintha az Artusra jellemző esztétikai útkeresést is reflektálná, kommentálná. A *Káin kalapja* is bizonyítja (mely Szondi Lipót *Káin, a törvényszegő* és *Mózes, a törvényalkotó* című munkáinak ihletésére született), hogy Goda poeta doctusként hozza létre előadásait, amelyeknek a tudós művek, filozófiai alkotások ugyanúgy segédeszközei, ihletforrásai, mint a rendezői-színészi improvizáció és intuíció. Ezért jelentenek a néző-értelmező számára egyszerre intellektuális és érzelmi kihívást.

Ehhez a módszerhez az is hozzátartozik, hogy az alkotó (rendező) a produkcióját soha nem tartja lezártnak és megváltoztathatatlanoknak, hanem folyamatosan átírja azt. Goda Gábor önátírási azt is jelzik, hogy nem zárt strukturákban, hanem nyitott asszociációs láncokban gondolkodik, amelyekhez/amelyekből egy-egy láncszem hozzátelhető vagy elvehető. Ez részben az esztétikai elvből következik: a történetmesélő (és/vagy irodalmi alapú) színházi előadás formája zártabb, hiszen egy domináns szerkezeti elv mentén halad; ez az elv a történet oksági viszonyaiban vagy az irodalmi műben keresendő. Ha az előadás strukturáját a mo-

tívumok ismétlődésének hálója képezi, sokkal szabadabb és nyitottabb a szerkezet, mint a hagyományos (irodalmi) előadások esetében; az egyes szekvenciák egymással dinamikusabb és lazább kapcsolatban vannak, sorrendiségük is esetlegesebb, a motívumsor újabb tagokkal bővíthető, más részek pedig elhagyhatóak. Ám az előadások (szerzői) átírása azt is mutatja, hogy a szerkezetben vannak főlegesen elemek, jelenetek, motívumok, túlburjánzó asszociációk. Mintha az alkotó folyamatosan a végsőnek mondható, feszes és telített formát keresné. A végső formának ez a keresése az *Osiris* általam látott két verziójára egyaránt érvényes.

Az emlékezetben bolyongó és a jelen asszociációit is „előhívó”, feltáró előadás szabadon mozog térben, időben és a kultúrák közt. Az előhívás fogalma többször tárgyi formában is megjelenik: film előhívása, fénykép készítése, csontváz kiásása. A zártabb formájú és szerkezetű *Káin kalapjához* képest az *Osiris* a nagyszabású *Noé-trilógia* műfaji és színháznyelvi összetettségét folytatja. Eszközeit, asszociációs mezejét tekintve az *Osiris* sem egységre, sem önkorlátozásra nem törekszik. Éppoly szabadon válogat a kultúrák közt térben és időben,

#### Árnyjáték

mint a színházi eszközökben: van itt gésa, egyiptomi szarkofág és keresztény mitológia, XIX. századi jelmez és kortárs műtőasztal, árnyjáték, tánc, mozgás és élő zene (világzene, ahogy e sokféleséghez illik; de erről később).

A tér két felén két, egymással az előadás folyamán szembehelyezett idősíki jelenik meg. A jobb oldalt a múlt tereként érzékelhetjük, itt megy végbe valamennyi múltbeli feltárás, „ásatás”. Itt tekint bele az orvos a kutya fejébe (a nagy, fehér kutyamaszk Anubiszt, az egyiptomi mitológia kutya formában ábrázolt istenét, a halottak oltalmazóját idézi), amelyből az előadás végén szó szerint előhívják a múltat: egy filmet húznak ki; itt ásnak ki a homokból egy csontvázat; ezen a térfélen burkolják fekete zacskóba a szerelmeseket, az Ízisz és Ozirisz párost megjelenítő lányt és fiút; majd az utóbbit ugyanitt helyezik egyiptomi szarkofágba, és borítják gipszszel. A bal térfélen elsősorban a japán pavilon-szerűen kialakított „stúdió” dominál, ahol egy éneklő, olykor beszélő gésa riporter ül az előadás teljes időtartama alatt; a tér ezen részét szinte kizárólag ő és stúdióba invitált interjúalanyai használják. Középen pedig a főszereplő férfi-nő páros és egy ötfős „kórus” játszik. A játék szimultán folyik a tér különböző pontjain, bizonyos jelenetek – mint a csontváz kiásása – lassan, gyakran egymással párhuzamosan bontakoznak ki.

Ízisz és Ozirisz közül az előadást – mint címe is jelzi – elsősorban Ozirisz érdeklí. A természet elhalását és újjáéledését szimbolizáló figura egyben a holtak istene is az egyiptomi mitológiában. A történet egyik változata szerint Oziriszt öccse öli meg cselével: megjelenik egy bátyja által rendezett lakomán, egy díszes ládát (szarkofágot) hoz magával, és kijelenti, hogy annak ajándékozza, akinek méretre megfelel. Amikor Ozirisz belefekszik a nyilvánvalóan rá szabott ládába, öccse cinkostársaival együtt rácsapja a fedelet, és beledobja a Nilusba. Egy másik változat szerint – Plutarkhosz mindkettőt leírja – öccse nem ládába zárja, hanem tizenégy darabra szabdalja Ozirisz testét. A mitológéból elsősorban a meghalás és feltámadás jelentéssora érvényesül az előadásban, bár a történetnek bizonyos töredékei is felfedezhetőek. A mitológéma (nézői) ismertsége nyilván bővíti az előadás ébresztette asszociációk körét, de e tudás nélkül is kibontakozhat az a koherens jelentéssor, amely az előadás értelmezéséhez, megértéséhez vezet.





Koncz Zsuzsa felvételei

## A múlt filmjének kioperálása

A fogódzót egyrészt a két központi szereplő jelenti, akik lehetnének akár Ízisz és Ozirisz megfelelői (Dombi Kati és Czétényi László). Összetartozásukat kezdettől fogva jelzik: csak együtt jelennek meg a színen, szétválasztásukat pedig elszakíttósággként, hiányként élik meg. Az előadás mintegy „velük történik”: letakarják, fekete fóliába csomagolják, lemeztelenítik, tévéstúdióban faggatják őket, a lányt lekötözik, hogy a fiút balettes tánclepésekkel elcsábíthassák, a szarkofágra fektessék, és lekötözve begipszeljék. A többiek erőfeszítése – különösen az ötösfogaté, azaz a kórusé – arra irányul, hogy feláldozzák, elpusztítsák őket. A másik fogódzó az a nagyon különböző jelenetekből kialakuló, kezdetben kevés összefüggést mutató motívumsor, amely a halál, a feltárás és az elfedés, az emlékezetben való alámerülés egymással rokon vagy éppen izomorf gondolatai köré rendeződik. Ezekből a motívumokból olyan összefüggő háló alakul ki, amely segít eligazodni a különállónak tűnő etűdök sorában. A kutya mitologikus alakja és az alámerülés az ő emlékezetében (= a film előhívása műteti úton a fejből), az egyes alakok le- és eltakarása, a megkötözések, a fiú begipszelése (amely egyébként szintén az eltakarás egyik formája és az előadás dramaturgiai kulcspillanata), a csontváz kiásása a homokból – mind e fogalom köré rendezhetők. Azok a jelenetek, amelyek – szorosabban vagy áttételesebben, de – a halál és a feltámadás jelentésköréhez kapcsolódnak, az előadás telített, feszes, hatásos pillanatai.

Az *Osiris* pontos előadás; színészileg és technikailag precízen van kivitelezve. Ugyanakkor számos részlete, jelenete nem rendezhető az alapmotívumok köré. Úgy vélem, ilyen a

kórus jelenléte (az ötfős csapatra gondolok, amelynek tagjai szerepük szerint nem egyénitettek, bár szólóik is vannak), mivel dramaturgiai funkciója számos jelenetben tisztázatlan és túlbujánzó. És ilyenek a háttérben, a pavilon mögött megjelenő árnyak, amelyek az előtérben játszott élő jelenetekhez is gyakran értelmezhetetlenül, lazán, esetlegesen kapcsolódnak (hozzá kell tennem, hogy ez az árnyékháttér az előadás ötletes, dekoratív látványeleme). Dramaturgiailag és rendezőileg – a kettő gyakorlatilag ugyanaz, hiszen az előadásnak nincs külön dramaturgia – az *Osiris* nem egyenes vonalvezetésű, olykor feleslegesen elkalandozik, kacskaringózik. Számos jelenet (főként az önálló sodó árnyjátékok) elsősorban stilisztikai különállása miatt válik le az előadás egészéről, a kórus jelenetei pedig dramaturgiailag nem szervülnek. A korábban már említett szerkezeti feszeség, gazdaságosság gyakran a részletek hipertrófiájához vezet, és egy több irányba tartó, diffúz előadás veszélyével fenyeget.

A *playbackre* énekelt élő zene az előadás egyik, ha nem „a” legfontosabb rétege Kiss Erzsi nagyszerű zenei produkciója és nem mellékes színészi teljesítménye folytán. A *Káin kalapjához* hasonló, azzal olykor azonos „világzenére” az énekes különböző technikákkal (légzésekkel) énekel sajátos, egységes hangzású repetitív dalokat, amelyek híven követik a másik térfelel zajló mozgások, jelenetek ritmusát. A stúdió gésája – maszkja, haja, ruhája és a pavilon-stúdió is japán – halandzsa nyelven köszönti nézőit, akik az *Osiris tudósítások* című tévéműsört nézik (a háttérben a műsor logója is megjelenik, szignálja is felhangzik). Kiss Erzsi a média nemzetközi metanyelvén – egyébként kiválóan – vezeti fel műsorát, melynek egyetlen értelmes, felismerhető szava: „Ozirisz”. Vendégei – a meztelen pár – egyenként kényszerülnek mikrofonja elé, ahol azonban nem képesek megszólalni, legfeljebb nyögnek, hörögnek. A végsőként „megcsinált” média és a teljesen meztelen emberpár kontrasztja a stúdióban magától értetődő; a jelenetből azonban hiányzik valamiféle, ezt a kontrasztot, azaz az emberi kiszolgáltatottságot megvilágító drámai erő (talán elsősorban a színészi jelenlet kevés). Az *Osiris*ben a zene jobban összeforrt a színpaddal, mint a *Káin*ban. Kiss Erzsi színpadi jelenléte itt is mindvégig telített, intenzív és figyelmet parancsoló; szerkezetileg és funkcionálisan azonban csupán nagyon áttételes és laza kapcsolatban van az előadás alap gondolatával. Mintha az *Osiris tudósítások* című tévéműsor a legkevésbé sem volna képes tudósítani a halál birodalmából.

Az előadás általam látott két változata (október, Trafó; november, MU) sok min-

denben különbözött. A homokban hosszan dolgozó kopasz, megszagott ruhájú mitikus lény – melynek Tolnai Lea szuggesztív színpadi jelenléte kölcsönöz erőt – különböző csontdarabokra bukkan, amelyek majd egy számunkra láthatatlan kéz varázslata folytán megmozdulnak, a részek elkezdnek egymáshoz közelíteni, végül csontvázra állnak össze. Az előadás második változatában ezek a darabok különállóak maradnak, nem állnak össze semmivé. Ezzel a jelenet elveszítette korábbi dramaturgiai hangsúlyait, és a kiadás oly fontos motivuma bagatellizálódott. Nem utolsósorban az előadás naiv humora is sérült, hiszen a megmozduló csontok, a varázslatos önműködés folytán kialakuló csontváz játékos, humoros volt. A második verzióban a különálló darabok talán a mitológiai Ozirisz tizennégy darabra szabdaltságra utalnak, azonban ez az asszociáció meglehetősen spekulatív, súlytalan, kidolgozatlan lenne. Avagy a két változatban élő mitikus történet eredményezett volna két változatot az előadásban is? Bármilyen szándék vezérelte az alkotót saját maga felülbírálásában, az előző verzió szervezésében igazodott a nagy egészhez, és színháziilag jól volt megkomponálva és megvalósítva.

Az előadást számos jelentésréteget magába sűrítő, hatásos és bölcs kép zárja. Tiszta, fémes csengő hangot hallunk, a színpad üres. A főszereplő páros jelenik meg meztelenül: elől a lány, mögötte a fiú. A csengő hangot is ők hozzák: a fiú kinyújtott karjára akasztott, összekötözött szögek csilingelnek. A pár lassú, egyenletes mozgása, a mozgásukból áradó nyugalom, a csengő hang és a szögek himbálózása, a ritmusok összhangja alkotja e képet. Ez a ritmus berekeszti és mintegy levezeti az előadás amúgy gyors ritmusú, repetitív hangzásvilágra építő tempóját. Ugyanakkor a csengő hang szépsége és a szögek nyugtalanító kontrasztot alkotnak egymással. A pár meztelensége is egyfajta lezárása az előadás egyik alapmotívumának: a testek betakarásának és lemeztelenítésének. A korábban ruhátlanul védtelennek tűnő, majd felöltözött-felverte emberek kontrasztjában látott pár most inkább a paradicsomi első emberpárhoz, Ádámhoz és Évához, más mitológiaiak szerint Íziszhez és Oziriszhez hasonlít. A pár ugyanebben a lassú, hömpölygő ritmusban megy végig a színen, a szögek még a kulisszák mögött is csilingelnek.

Az előadás első változatában a rendező ezt a képet továbbgondolta. A színpad közepére érve a pár megáll egy földre helyezett,

aranyozott képerkeret fölött; a keretben csupán egy fehér vászon van (ez a képerkeret már korábban is „játszott”, bár funkciója nem volt egészen tisztázva). A lány hosszú, feltűzött hajából ollót vesz elő, s a keret fölött állva elkezd levágni a fiú karjára akasztott szögeket. A jelenet kivitelezése pontos, a szögek kivétel nélkül beleállnak a képerkeret vásznába. Ez a jelentéssor tovább árnyalja a pár előadásbeli szerepét. A hosszú szőke haj és az olló fokozza azt a kontraszthatást, amelyet az éteri hang és a szögek hoztak létre. A szögek levágásával a pár mintegy megszabadul. A szög visszautal az előadás dramaturgiai kulcspillanatra, amikor a fiút begipszelték a szarkofágba: begipszelés előtt gondosan odakötözték a szarkofág peremébe vert hosszú szögekhez. A szögek levágása az éteri hang fokozatos elvesztéséhez vezet (azaz lassan csönd lesz); csak a szögek befürödése hallatszik. A lány mozdulatai pontosak, feszültséggel telítettek. A szuggesztív záróképben a szögekről – krisztusi konnotációiknál fogva – a terhek letétele, egyfajta földi mivolttól való megszabadulásra asszociálunk (ez a képzet társul a pár meztelenségéhez is). A képerkeret vásznába fűrődő szögek egy képet, egy műalkotást hoznak létre; a megszabadulás vagy szenvedés mozdulatsora gondolatébresztő és szimbolikus.

Az előadás lezárásának mindkét verziója, úgy gondolom, szervesen kötődik magához a műegészhez, bár más-más értelmezést kínál. A hosszabb, első verzió intellektuálisabb, összetettebb, az előadásra több szempontból is visszautaló jelenet; a második *érzéki módon* a hang és a tárgy kontrasztjára, a ritmus levezető erejére építkezik. Lehetnek nézői-befogadói preferenciáink, de mindkettő érvényes berekesztés. Úgy vélem, ennek az alkotói módszernek az esszenciája e két jelenet alternatív lehetőségében rejlik.

## OSIRIS TUDÓSÍTÁSOK (Artus a MU Színházban és a Trafóban)

**DÍSZLET:** Sebestyén Ferenc. **JELMEZ:** Berzsenyi Krisztina. **ZENE:** Kiss Erzsébet, Temesvári Balázs. **RENDEZŐ:** Goda Gábor.

**SZEREPLŐK:** Bakó Tamás, Czétényi László, Dombi Kati, Gold Bea, Kiss Erzsébet, Lipka Péter, Nagy Andrea, Oldal István, Sipos Orsolya, Tolnai Lea, Umniakov Nina, Tr. Szabó György.

# A NEMZETI SZÍNHÁZ DRÁMAPÁLYÁZATA

## 2003

A Nemzeti Színház az idén először hirdeti meg évi rendszeres drámapályázatát. Minden olyan magyar nyelvű színdarab pályázhat, amely még nem jelent meg nyomtatásban, nem mutatták be színpadon, nem nyert díjat korábbi pályázatokon, illetve előadási vagy közlési jogával más intézmény nem rendelkezik. Bármilyen témájú, műfajú és terjedelmű művel pályázni lehet, de egy szerző csak egy munkát nyújthat be. A darabokat két – írógéppel írt vagy számítógéppel nyomtatott – példányban kérjük.

- A pályázat jelgés: az író nevét és címét lezárt borítékban kell a pályaműhöz mellékelni. A pályamunkákat kizárólag „Drámapályázat” feliratú postai küldeményként lehet a Nemzeti Színház címére (1453 Budapest, Pf.: 6.) eljuttatni, legkésőbb 2003. szeptember 15-i postabélyegzővel.

- A beérkezett pályaműveket a Nemzeti Színház dramaturgiájának munkatársai előszűrik, a díjak odaítélését pedig a Nemzeti Színház vezetőiből és neves írókból, illetve színházi emberekből alakuló bírálóbizottság végzi, mely 2003. december 15-ig hozza meg döntését. E napon kerül sor – közjegyző jelenlétében – a jelgék feloldására és a hivatalos eredményhirdetésre. A pályadíjakat ünnepélyes keretek között a 2003. karácsonya előtti napokban adják át.

- I. díj: 2 millió,
- II. díj: 1 millió,
- III. díj (2 db): 500-500 ezer forint.

- A bírálóbizottságnak jogában áll egyes díjakat megosztani vagy nem kiadni.

- A díjazott művek kizárólagos előadási joga 2005. május 31-ig a Nemzeti Színházat illeti.

- Az arra érdemesnek talált darabokat a Nemzeti Színház bemutatja, továbbá gondoskodik angol nyelvre fordításokról, és törekszik nemzetközi megismertetésükre. Az elismerésben nem részesült pályamunkák kéziratát nem őrizzük meg, és nem küldjük vissza.

Budapest, 2003. január 7.

A Nemzeti Színház Igazgatósága