

JÁKFA LVI MAGDOLNA

Zsótér in és off

Zsótér Sándor mesterkurzust tartott a 2002–2003-as évadban Magyarországon, és ismét lehetőséget kínált arra, hogy a szakmai paradigmában lezárt műalkotásnak tekintett előadások mellett ráláthassunk színházépítő technikáira is. A Zsótér-recepció tizenéves története jól mutatja, hogy minden, más nyelvet, más játékot használó, más olvasatot kínál alkotónak ki kell alakítania (nevelnie) saját értő játszó és néző közösségét, s az utóbbi évtizedben – éppen a pszichológiai kisrealizmus vákuumába került gyakorlatból kilépve – Zsótérnak mintha sikerülne Magyarországon is elit kulturális eseménnyé emelni bemutatóit.

Az elmúlt évadban a Radnóti Színház, a MU, a Trafó, a Színház- és Filmművészeti Egyetem és az Operaház terében a színház még lehetséges izgalmairól készített mestermunkákat tapasztalt és kezdő játékosok és nézők számára. A köznyelv zsótérosnak nevezi előadásait, elismerve ezzel, hogy ő az egyetlen rendezőnk, aki erős formaképpel kialakításával radikálisan rákérdez újra meg újra a színházi paradigma értelmére. Az utóbbi évtized Zsótér-hatása leginkább (és legkevésbé elemzetten) éppen a színházértés és -élvezés helyzetén változtatott, s előadásai a legnehezebb viszonylatokban módosították a normát: az írott és az elhangzó szöveg hierarchikus kapcsolatában, a színészi test térbe vetett megjelenítésében és a befogadás szabadságában.

Az évad sztárrendezése a radnóti *Medea* Csomós Marival. Ez az az előadás, melyet a kritika az életmű nyugvópontjaként értékel, ahol mind a technikai, mind az értelmezésbeli fogások letisztulva, lehiggadva kerülnek elénk. A következőkben éppen azt a folyamatként elgondolt színházi tanítói-tanulói viszonyt elemezném, mely ezt a *Medea*-előadást valóban a pesti évad legvonzóbb opusává érleli, de a figyelmet egyrészt az elmúlt évek tanulási folyamataira, másrészt az elmúlt évad megnyitott előadásaira irányítanám. Munkahipotézisem szerint a *Medea* „in” előadás; lezárt, elismert, díjazott. Játsszói és olvasási sikerének megértéséhez azonban ismernünk kell az „off” *Lear* (az előadás „zsótéros” címe: *Lír király* – a Szerk.) és *Phaedra* és a Duffy-előadások zsótérosságát.

Zsótér Sándor *Medea*-előadása a *Stranger in the night* melódiájának zenekari feldolgozásával indulva legelőször is felismerhetővé teszi a Zsótér-kánont, vagyis hagyja nézni az új alkotás új terét. Követhetetlen és lényegtelen, hogy a konvenció ellenében, mindig más szemszögből és perspektívából dolgozó díszlettervező, Ambrus Mária színházképítői tudása vagy maga a rendező akarata hozza-e létre az előadások markáns értelmezői mátrixaként feszülő teret, mivel Ambrus Mária elementáris része a zsótérságnak. A Radnóti Színház dobozszínpada helyén élőképp világosodik meg lassan, majd erős, túlexponált fény vetül a falhoz állított vajszerű lócán ülő Medeára, Jasonra és két fiúgyermekükre. Egymás mellett ülnek, akár a metrón, talán nem is nagyon érnek egymáshoz. Jobbjukon

világoskék állólámpa, tőlük balra ugyanilyen színű ajtó. A fehér háttérrel és az előszínpad széle között félméternyi üres sáv – járni nem lehet rajta. Az alakokra vetülő fény túl erős, így nem látni azonnal a nézőtér első sorai helyén szabadon hagyott teret, ahol szabályozott, geometrikus rendben még négyen ülnek (Kreon, a követe, a Dajka és a nevelő). A négy lenti szék koordinátája által kirajzolt tengely érinti a színpadi képet, s szabályos perspektivikus szögbe helyezi mindkettőt. Így rajzolódik ki a trapéz alakú játéktér.

A játéktér kiemelt geometrikussága a MU-s Kane- és a főiskolás Shakespeare-előadás jelértékű adottsága: a szoba-tornaterem gyakorlóterepén Kane figurái a négy sarkot foglalják el négyszer hármas alakzatokban (Phaedra, Hippolitosz, Dajka), a főiskolás előadás a (bármilyen adott) tér középpontját használja a mozgásvektorok kiindulásaként. Ez a fajta hangsúlyos geometrikusság a térészlelés és -megélés alapgyakorlatait kínálja a színésznek, a néző viszont az észlelt, a mondott és az elvárt színházi illúziórenden túllépve az emberi kapcsolatok képezte erőviszonyokra nézhet. A főiskolás Gonerilek, Reganok a tér közepén egy Varia ágyon ülnek, Phaedra a tér négyzetes alaprajzának befogóin jár körbe. A Trafóban a nézőtér rögzített széksorai kényszerítik a mozgás irányát merev alakzatokba. Ugyanez a geometrikusság figyelhető meg az Operaházban megépített Párizsi udvar járásában is: a zenekari árok előtti párméteres sáv a vízszintes, a lift és mögötte a lépcsőház a függőleges koordinátákat jelöli ki. Emlékezetes persze, hogy Zsótér előző operarendezésében (Szegedi Nemzeti Színház, Britten: *Szentivánéji álm*) szintén ilyen invenciózusan alakította vonalakká az énekes-pötytyök tömegét, s ezzel a kar teremtette, egyébként

Csomós Mari mint Medea (Radnóti Színház)



mindig természetesen amorf, vagyis a hagyományos, illúzióépítő alakzatot látható vektorokká formázta. Vizuális olvasata Wilson és Marthaler operarendezéseihez fogható, akik műfajspecifikus stilizációt megerősítő koreográfiát alkalmaztak. Zsótér járáskoreográfiája lényeges eleme formarendszerének, *A vágóhidak Szent Johannájában* a traverzen futás, a főiskolás *Paravánokban* az aularelief-mintájú élőképbe állás vagy a *Harmadik Birodalomban* a szőnyegfalon való mászás legendás mozzanatai színháztörténetünknek; ezúttal a tudatos mozgásvektorizálás hűz újabb értelmezői réteget az előadások köré. Nem realista műalkotási modellről lévén szó, Zsótér járáselemei és azoknak irányultsága kevésbé az egyéni karakterrajzokat erősítik, sokkal inkább a közösségi hatalmi hierarchiamodell mutatják (ki mozoghat egyáltalán, merre, meddig, kivel...). A Shakespeare Bolondját játszó színész parkettaköteget egyensúlyoz derékszögbe hajlított hátán, léperei mint kötél-táncoséi egyensúlyoznak egy meg nem rajzolt négyzet oldalain. Nyilvánvalóan mást lát és él meg, mint a többiek. Edmund vastraverzre kapaszkodva lép fel apjára – túllép rajta, Edgarrá lesz, aki testét adja Gloster vak bolyongásához, s Szegény Tamásként a hátán gördíti át az új életbe apját.

A *Medea*-előadás a mozgáskísérletek esszenciáját nyújtja, nem azért, mert a színészek majdnem végig ülnek (akár a *Phaedrában*), hanem mert a mozgáshoz kapcsolódó látáskoordináták játékba emelésével Zsótér újabb színpadi elemre hívja fel figyelmünket. A *Medea*-ban a nézés és a látás (a ránézés és a meglátás) mozzanatának különválasztása a rendezés képi és textuális szintjén állandóan jelen van, s határozottan abba az irányba tereli az értelmezést, ahol a ráció technikáival nem lehetséges a látott és a nézett dolgok megfeleltetése. Hans Henny Jahn alakjai rendre nem arra néznek, akihez szólnak, tekintetük a nézőtéri messzeségbe fűródik, s ezzel a gesztikus elidegenítéssel Zsótér egyrészt elválasztja a beszélőt megszólítottjától, másrészt feleleveníti a klasszikus kukucskáló színpadi *félre* játékgyomóját. Ez a *félre* bizony befogadási automatizmusoktól terhelt: ilyenkor a néző érintettebb helyzetbe kerül, hiszen a játékos szövege hitelesebb, igazabb, informatívabb lesz, ha a nézői szemekbe nézve mondja el. Ráadásul Zsótér utóbbi rendezései úgy variálják ezt a nézőhöz való fordulást, hogy a megszólítás mozzanata egyáltalán nem verbalizált (brechtsen), következésképp folyamatos és teljes koncentrációt és állandó befogadói

Hámori Gabriella és Molnár Erika a *Medea*-ban (Radnóti Színház)



Koncz Zsuzsa felvételei

munkát követelnek. „Szavaidtól sírhatnék kom támad” – mondja a fiatalabb fiú az idősebbnek, de elnéz mellette, ki a nézőkre. „Vér tolul a számba, de nem mutatom” – folytatja, és becsukja a szemét.

Itt Medeát jellemzi leginkább, hogy hosszú jelenetekig nem néz senkire, pontosabban senki megnevezhetőre. Csomós Mari kifelé néz, el a beszélőtől, tartása rezzenéstelen, akár egy vaké, mégis ő az, aki lát. Ezt nemcsak az alakkal járó varázslós-boszorkányos mitologikus poggyász hordozza, hanem a család Medeáról szóló szövegelemei is lényegesnek tartják felemlgetni. A *Lír*-ben a vakság-metaforát hamarabb dekódoljuk, hiszen Shakespeare a tényleges látás és a lelki ráérzés összekötését beleírta Gloster alakjába, tehát a zsótéri szimbólumrend logikája szerint a főiskolás *Lír*-előadásban Gloster csukott szemmel jár, míg lát, s kinyitja szemét, mikor megvakítják. Természetesen Zsótér a ránézés-meglátás erős kommunikációs sémáját az operában másként használja, hiszen az operanéklés hagyománya az áriatagolású szerkezetben megőrizte a néző felé fordulást, tehát a stilizáció más karakterológiát mutat. Zemlinsky *A törpe* című művének előadásában a címszereplő nagysága és térbeli pozíciója szabályozta a formanyelv zsótéri kereteit: ez a törpe ugyanis átlagos méretű férfi, sokat emlegetett púpjának és egyéb romantikus ocsmányságainak nyomra sincs. Látványbeli másságát mozgásának lassúsága, a mozgáskoordináták beszűkültsége adja, s ennél is fontosabb, hogy ruhájának barokkos merevítése szertartásosan korlátozza mozgásszabadságát. A zsótéros formanyelv az operában főerősödik: szabadabban használhat ilyen színházköltői allegóriát a test és a társadalmi béklyók viszonyáról.

A mozdulatlanság Zsótérnél kényelmetlen, nála nem nem-mozgásról van szó, nem a Csehovot játszó Firsz naturalista foltelben felejtkezéséről, hanem egy karakteres tartás kimerevítéséről. Csomós Mari keresztbe tett, nejlonharisnyás lába a *Medea*-előadás első húsz percében mozdulatlan, miként egész teste is az. Az első, zenebetéttel jelzett gesztikus lazításnál cserél lábat, lassan, nőiesen. Vizuálisan igen gyorsan hat a fekete nadrágszárak között felbukkanó harisnyás női térd, még ha ezt a kihívástól akár a magányig ívelő, jól ismert vizuális helyzetet nem is lehet pontosan verbalizálni. Medea újabb fél óra múlva fel is áll, s ő az egyetlen, aki a világoskék ajtón át úgy hagyhatja el a színpad hátsó falára tapadó keskeny emelvény játéksávját, hogy azon (átöltözve) vissza is térhet. (A család tagjai közül Jason esik még ki ebből a térből az előadás végén, de vissza nem léphet többé.) A látás és a nézés nem köznapis viszonyát értelmezi az a jól ismert zsótérosság is, amikor a szereplők

az előadás szövegszintjén ugyan mozognak, elmennek, visszatérnek, de a rendezés a képi síkban ebből szinte semmit sem mutat meg. Medea lejátsszás helyett elmeséli a jelent – ahogyan a múltat is –, s a mesélés fázisait képpé formázva fotóalbumként rakja össze a történetet, így oldva egybe a mítosz és a történelem mindig kérdéses múlt-jelen problematikáját.

De térjünk vissza a *Medea* gesztusrendjéhez. A radnótis tablóban négyük közül Jason az, aki nemcsak gyakrabban, szinte rendszeresen beszéde alányához fordul, hanem az első nagyobb Medea-szemrehányás után hideg mechanikus csókkal tapasztja be asszonya száját. Sőt, nagyobbik fia tarkóját erotikus mozdulatokkal megmasszírozza, mikor az szerelméről beszélve elválna tőle. Jason nézhet és érinthet, s ezzel a rendezés gesztikus skálájának a családra vonatkozó másik szélsőségét mutatja fel. A két fiú Medea és Jason, az anya és az apa gesztusrendje között ingadozik, így jelenítve meg a szöveg hordozta családi hierarchiát. A kisebbik fiú Medeáé: Kocsó Gábor alig mozdul, de egész testével anyja felé fordul, alulról tekint fel rá, az alázat mozdulatait tartja ki végig; a nagyobbik fiú Jasoné: Moldvai Kiss Andrea ülve marad ugyan, de rendkívül finom test-súlyáthelyezései és felsőttestének mozgásai beszédeselek, határozottságot, öntudatosságot fejeznek ki.

Az értés és az érzékelés fázisainak ilyen eltolására a *Learben* a szereplősokszorozás, a *Phaedrában* ezenfelül még a jelenetismétlés ébreszti rá a nézőt. Több Goneril, több Regan utasítja el apja befogadását, több női test áll tömegként egyetlen férfi ellenében. Phaedra és Hippolütosz párbeszédei többször megismétlődnek más térszegletből, más Phaedralával és más Hippolütossal, más beszédhelyzetben. S Zsótér már számíthat arra, hogy feltűnik: az ilyen általános kommunikációs stratégia után óriási erejűvé válik, ha a beszéd és a nézés, az értés és az észlelés irányára megegyezik.

A legerősebb példa erre a Kreon-dialógus a radnótis előadásban. Kreon megjelenik Medea előtt, hogy számon kérje megvakított követe sorsát. Látjuk, hogy Kreon, Korinthosz királya eleve megbontja az előadás geometrikus vizuális rendjét azzal, hogy székét oldalról középre húzza, és a nézőknek háttal ül le, Medeával szemben. Lényeges, hogy a *Medeában* ez az egyetlen szemtől szemben lefolytatott dialógussor, hiszen a rendezés gesztusnyelvét tekintve Kreon az, aki Medeával – legalábbis a rekonstruált társadalmi hierarchiában – egyenrangú lehet. A szöveg is erre utal: „Kreon: Mit követtél el házam ellen? / Adj számot róla! Medea: Mit követtél / el házam ellen? Adj számot róla! / Én vagyok az, aki idehivatott.”



Molnár Kata felvétele

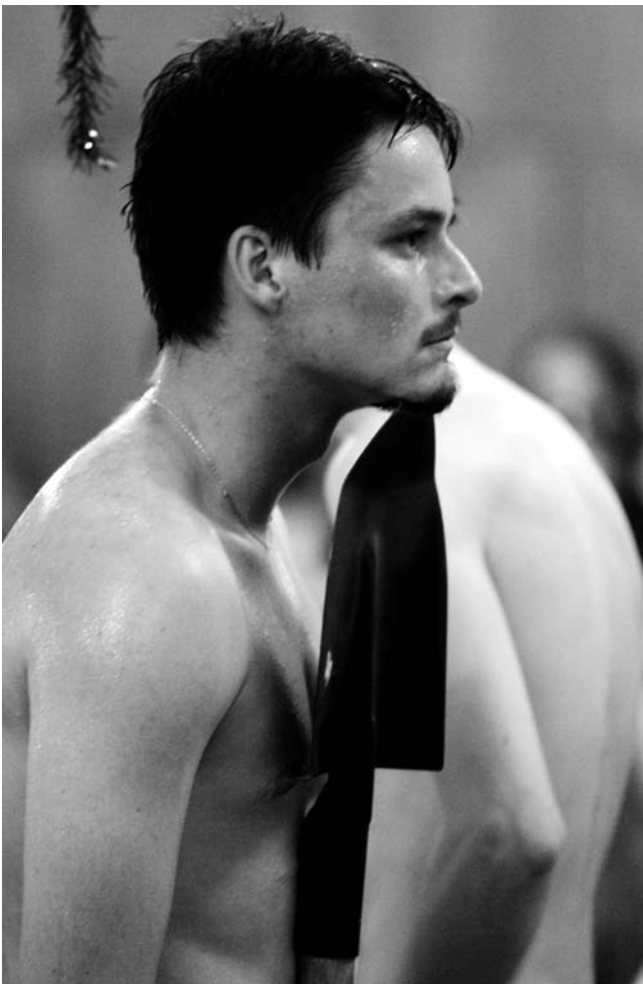
Baranyi Szilvia a *Phaedra* szerelmében (MU Színház)

Zsótér formanyelvéből következően ennek a pillanatnak kell jeleznie a rend megváltozásának mozzanatát. Medea itt válik meg régi státusától, s szenvedő, öreg, elhagyott, kövér fekete anyából – aki eddig Jasonnal együtt, és csak hozzá viszonyítva, csakis a családi koordinátákban fogalmazhatta meg helyét az élők között (tehát a fiatal férfi öreg feleségeként, fiai anyjaként) – a társadalmi hierarchiába belépő potens királynő lesz. A rendezés a családi síkról a közösségre nem a testi erőszak (a megvakítás) elkövetésének mozzanatával vált át, hanem a tett következményei által előhívott hatalmi diszkurzussal. Medea innentől kezdve az előadásnak nemcsak címszereplője, nemcsak főszereplője, vagyis nemcsak virtuális, hanem tényleges középpontja is. Tudjuk, hogy Kreon státusát tekintve király, a történeti régmúltban ő fogadta be a menekülő görög ifjút afrikai varázslónő szeretőjével, és most Medea ezzel a szemtől szemben folytatott párbeszéddel nem csak a kérdezős jogát ragadja magához; Zsótér a kimondott asszonyi szavaknak is tágabb, nyíltan közösségi-hatalmi diszkurzust kínál. „Medea: Mert (jogtipró) vagy. / Aki a törvényt kénye-kedvére használja. / Aki a saját becstelenségére / az én bőröm színét hozza fel mentségül, az én koromat, / az én hazámat.”

Medea ránéz Kreonra. Azután, hogy annak követét megvakította. A rendező eddig a nézés-látás vektorokkal erre a képre készítette fel a nézőt, hiszen a szövegben innentől manifesztálódó szem-motívum (kocsonyás anyag, véres golyók...) nem tekinthető a látás, csakis a nem látás jelölőjének, s Medea sem tekinthető többé hájas, fekete öregasszonynak (eddiggi reflektált énképe után), csakis a fabula és a hatalmi konstellációk irányítójának, leginkább azok mágikus fölöttes énjének. Medea bosszút áll azon, aki rajta kívül lát, pontosabban, aki azt látja, amit ő nem akart meglátni: férje hűtlenségét. A követ szemé pedig látott: „Láttam Jason / felindultságát, elragadtatott pillantását, és azt is, ahogy a királyi / gyermek ölelte és csókolta. Szerelmes lett a férjed.” Medea kiveteti ezeket a szemeket, melyek itt, a Kreon-dialógust megelőlegezve, kis, piros pöttyös labdaként pattognak elő az oldalkulisszák mögül. „Szemek, amelyek a hitves házasságtörését látták.”

A Zsótér-kanon jellegzetessége ez a metaforikus alakítvitel (a *Periklészben* a fürdőkád hajó, Britten *Szentivánéji álmójában* a füves cigaretta varázsvirág, a *Bakkhánsnőkben* egy vekni kenyér a leölt gyermek stb.), ráadásul a labdák különböző képi és szövegtérzet-

ben az Euripidész-, valamint Zemlinsky-rendezésben is megjelennek, leválasztva a tárgyat látható jelentéséről, és megszüntetve ezzel a színpadi kellékként funkcionáló miliórajzoló, csacsogó realista szerepkörüket. A piros-fehér labdaként pattogó-szétguruló szemek drasztikus vizuális cezúrák. Az előadás ritmikus egészét kialakító verbális és gesztikus szövegek vizuális megállításának ez a technikája, ez a talán csak alaki hasonlóságon alapuló jelentésátvitelt hordozó metaforikus tárgyhasználat a legerősebb Zsótérnyelvjárás. A *Lír*ben Gloster kiütött szemei csörgő hangot adó



Simara-fotó

Lajos András a *Lír* királyban (Színház- és Filmművészeti Egyetem)

acélgolyócskák, amelyek kigurulnak a játék központi teréből, hogy Edgar és Edmund párbajában térjenek vissza. A fivérek később apjuk kitolt szemeit jelölő golyókkal harcolnak: tekegolyóként gurítják az apró fémbogyót egymás felé, mígnem Edgar talpával megállítja azt, Edmund elesik benne, és meghal. A tárgyak ilyen használata (a cezúraszerepen túl) olyan értelmezési kört is megnyit, ahol elsődlegesen a nyelven túli megértési sémák működésére számíthatunk: az élő és az élettelen viszonya emberi dimenziókon, időn kívüli összeiléseket feltételez.

A Zsótér-iskola a látottakon kívüli, a nyelven túli mozzanatokot teatralizálja, jellegzetesen az off-produkciókban, ahol a puritán körülmények más, technikailag eszközigenyesebb megoldást nem kínálnak. A Radnótiban és az Operaházban működő fényrendszer viszont bővíti a reflektorokra építhető szókinccset. Jahnn előadásában, mondhatni, iskolásan emeli Medeát dramaturgiai és vizuális központként a többiek, az emberek fölé. Míg Jahnn szövege érzelmetli, szenvedélyes nyelvi eszközökkel ábrázolja Medea transformációját („Olyan országban élek, ahol / árulás, házasságtörés, gyilkosság és gáztett / szentesített és jó cselekedetek.”), addig Zsótér szikár színházi jelrendszerek (erős fény, zero gesztualitás)

megtöbbszörözésével jelzi, hogy Medea kilépett a nyelv szükség-szerű linearitásából, s az emlékezet és a képzelet, a már bekövetkezett és az eljövendő között ingázik a térben. A Kreon-dialógus után Medea Jasonhoz beszél. Emlékezteti esküjükre, házasságukra, majd visszaindul a múltba. Újabb fénykép: Zsótér fejképet irányít Medeára, aki ókori dalnokként mesél véres, kegyetlen tetteiről. A fénykör folyamatosan szűkül, lassan kizárja a térből előbb a nevelőt, a Dajkát, majd a fiúkat, s végül Jason is, elválasztva-elemelve az emberektől Medeát, aki elmondja, hogyan darabolta fel saját szeretett öccsét, csak hogy szerelmével megmenekülhessenek. A rendezés Csomós Marira, alakjára, arcára, végül szájára foku-szál, ő pedig a teljes múltmonológ alatt feszes pupillával farkasszemet néz a fényvel, mintha Héliossszal, saját nagyapjával állna szemben. A múlt idődimenzióit a rendezés transzcendens dimenziókkal kapcsolja össze, s ezzel a (megszokottnál erősebb) irányítással a recepciót Medea nem e világi karakterológiájára vezeti rá.

Sarah Kane *Phaedra*-előadásában a fény nem a sötétség-világosság ellentétét teremti meg (tanulási szempontból másodlagos, hogy a technikai lehetőségek miként hozzák létre a formákat), hanem tisztán kijelölő funkciója van. Teljes teremvilágításban vagy teljes terem-sötétben Ambrus Mária neoncsövei hol nyakláncként, hol képeretként, hol tükörként mutatják a tárgyat mint fényforrást.

El kell ismételnünk, hogy a tárgyezúrás fénydramaturgiának, mely a tekintet irányultságát is játékba hozza, szükségszerűen igen redukált a gesztikus skálája. A *Medeá*ban fényképalbumot nézegetünk egy családról. A színészi mozdulatlanság technikai bravúrja a nézőre is mozdulatlanságot kényszerít, egyrészt mert sehol egy nagyobb rohanás, sehol egy üvöltés, amely legalább köhögéssnyi megkönnyebbülést kínálna, másrészt mert minden lazító távolodás végleges történetvesztéssel járhat. Az „off” produkcióban a nézők a színjáték terében ülnek, nagyrészt teljes fényben – közös munka folyik közös figyelemmel. Zsótér azonban az „in” színházakban is eléri, hogy a játékos és a néző fizikailag is hasonló karakterű erőfeszítéssel dolgozzon (vagy hagyja ott a munkát). A történetvesztés Zsótérnél természetszerűleg nem szakítja meg a dramaturgiai események láncolatát, hiszen iskolájának jellegzetessége, hogy éppen a dramatikus olvasatok hagyományára épül. A zsótéros olvasás legkönnyebben a dramatikus és az előadásszöveg strukturális változtatásain követhető nyomon és várható el, hiszen a kérdéseket feltevő színpadi műnek a hagyományos, zárt drámaformát kell kinyitnia. Így a feladat nemcsak a történet ok-okozati megismerésében rejlik, hanem az állapotok, a karakterek, a figurák elemzésekor és elfogadásakor felismerhető helyzet meglátásában is. Mivel a Zsótér-világ hősei az előadás elején meghalnak (mint Cyrano vagy Marguerite Gautier), vagy próféciákkal tudatják a jövőt (Periklész), az már a formakánon része, hogy a *Lír*ben a történet a harmadik felvonással kezdődik, mert nem oksági a létrejötté és lefolyása, hanem éppen az adott helyzet az, ami színházilag érdekes: *Lír* elvesztve családi és társadalmi szerepét egyedül marad a természet közegeiben. Edmund természetmonológiát az előadás nyitásként, vagyis a felhúzó függöny előtti prolog szerepkörében halljuk, tehát nehéz nem észrevennünk azt az értelmezési filtert, mely (választott vagy kiosztott daraboktól függetlenül) rendre a természetes és a szociális közeg viszonyára kérdez rá. „Természet, istenem vagy. Hódolok törvényednek. Mért kéne magamat kifosztanom fattyúnak? Mért fattyú? Mért korcs? Mért bélyegeznék korcsnak, fattyúnak? Mért volnánk mi korcsok? Fattyú és korcs?” A shakespeare-izált szöveg Gonerilektől, Reganoktól, Kentektől, Edmundoktól és Edgaroktól egyaránt elhangzik angolul, magyarul, cigányul, románul; relatívva téve a tényleges történetet, viszonylagossá a kort, a múlt időt. A Zsótér és Ambrus formakánonját meghatározó elemek – mint a neonfény, a geometrikus térkijelölés, a műanyag és a műszínek tobzódása, a hatvanas évek formavilágát kibérlő design – megtörik a tér-idő koordináta hagyományos illúziótengelyét. S a Kane-sorozat után a képalkotás, a fényképezés technikájú jelenetelés működtetése is zsótérossá vált.

A radnótis „in” darabban használt fényképtér igen nagy mértékben az időérzékelést zavarja össze. A rendezés három idősíkot moztat: a történet idejét – mely Medea korinthoszi életének utolsó két napjáról szól –, a befogadás idejét – mely kétórányi kortárs reflexiót hordoz – és a mitológia idejét, mely határozott és statikus formát ad a világszélésnek. Olyan szöveg kerül elénk, mely épp a biztos világszélést, tehát magát a mítoszt formálja át, s euripidészi mértékben alakít az ismertnek vélt, egyébként is többváltozatú történeten.

Tudjuk, hogy a mitológiatörténészek nem haboznak a görög drámaírók (vagyis előadás-létrehozók) morális ingatagságát és pénzéhségét hangoztatni, amikor a tragédiák cselekménymenetének valóságmotívumait keresik. Medea gyerekeit a korinthosziak ölték meg, de Euripidészt olyan előadás létrehozásáért fizették meg, amelyben Medea maga gyilkolja le magzatait. Tragédiatörténetileg ez a mozzanat egyébként is autentikusabbnak tűnhet, hiszen a *decorum* (rendszer) és a *vraisemblance* (valószerűség) színházi elve így jobban érvényesül. Hans Henny Jahnn is újraolvassa a mítoszt: az ő Medea-sztorija öreg és ronda néger nőt mutat fiatal és szép görög ifjúval és két kamasz-felnőtt fiúval. Jahnn mitológiaértelmezésében a varázslatos nő örök fiatalságot bájol férje testének, vagyis a maga öröme, de a saját testéről megfeledkezik. Jahnn-nál Medea és Jason elidegenedése elsősorban a testek elidegenedéséből fakad.

Zsótér olvasatának ez a kiindulópontja, de a testekén kívül a kultúrák, a társadalmi nemek elidegenedését is megmutatja. A *Medeában* ennek is metódusa ez a fénykép-élőkép technika, mely az idővesztés szemantizálásával a várakozás motívumkörét tárja elénk. A várakozás az előadás képi és textuális szintjének egyaránt központi kategóriája: „*Medea*: Háromszor öt napja nem vágytál látásomra.” A színházi antropológia elemzőköre a várakozás ilyen mozzanatait az átmenet rítusával köti egybe. Medea érintetlenül, tehát szeretetlenül ül együtt családjával a nyitó képben, a néző felé fordulva. Az előadás végén a gyilkosság utáni záróképhez sötét túllvaszon ereszkedik alá, mögötte Medea fordul fiai felé (Jason már kizuhant a térből), megölelik egymást, láthatóan beszélgetnek. Fenségességében cezurális, ahogy a túllfüggönnyel antik hatásúvá válik a látvány, mely a játék idősíkjában ugyan utólagos mozzanatként áll, de a mitológiában és az előadás jelenében az időtlenség és a mítosz-mese penészes-foltos régiségeivel és békéjével telített. A két kép, tehát az élesfehér mozdulatlan új és a megkopott régi közti átmenet rituáléja, a változást bemutató eseménysor az album képeiből áll össze.

A *Lír*-darabban az átmenet túlinterpertált jelenségének bemutatásához használja Zsótér ezt az idősíkmegbontást, s ezzel olyan felismerhető mítoszkörbe lépteti az előadást, ahol a rítus az életből a halálba való átmenet fázisait ugyan lineáris rendben, de nem kezdettől a vég felé játssza újra. Lír így persze nem halhat meg, és Cordelia sem. Az előadás kétharmadánál elhangzik Lír siratója: „Mozdul a toll, még él! / Megöltem a szolgát, ki felkötött. / Gomboljatok ki, kérlek. – Köszönöm.”, de hamarosan indul a Shakespeare-sztori az osztozkodó öreg királlyal és Cordeliával: „Mit szólsz te, hogy szerezz egy harmadot, / Dúsabbat, mint testvéreid?” Az élet rendjéből kilépő király Hajdúk Károly, kigombolandó fehér ingben, jogarként tartott ásóval a parkettadarabokból húzott játékgé- és varázskör közepén. Lassúnak koreografált beszéd- és mozgáselemei (kivéve a fiktív bírósági jelenetet) a tömegben mezelelenül is a bölcsesség és a kor attribútumaiként működnek, tehát nem a „Melyiktek szeret leginkább”-bugyutaságot kérdező apafigura szociális és érzelmi vaksága az előadás tematikus vezénylője, hanem a természet rendjét észre nem vevő és ezért bűnhődő emberé. Így lesz a vakság és a látás, az értés és a megérzés közötti természetbeli eltérés gesztikus jelzése ennek az előadásnak is lényeges mozzanata.

Zsótér a két címszereplő színészt végigviszi a színházi expresszió formalista iskoláján: a magyar színházi közélet ritka kincse egy-



Fekete Ernő a *Bakkhánsnőkben* (Kamra)

szerre láthatni a pályája sokadik csúcására lépett Csomós Marit és az első felé induló, Lírt játszó Hajdúk Károlyt, amint egyazon formanyelv elemeivel birkóznak. A 2002–2003-as évad Zsótér-előadásain a színészi tréningek és kurzusok eredménye is lemérhető: Zsótér-színészként egész testük fegyelmével, hangjuk, izmaik és idegeik összpontosított működésével, a színészi rutinra már és még nem számítva az átélés megmutatására szakosodott színházi kommunikációs elvárások ellenében kell ébren tartaniuk a figyelmet.

A MU Színház jelenetsokszorozó *Phaedra*-előadásain oly erős volt a közös tért kitöltő közönség elvárásrendje, hogy nem is mindig sikerül Keszég csapatának nem stílusgyakorlatok sorozatának mutatni a csak szituációnáltságukban eltérő képeket. Sarah Kane egyszerűen (már amennyire egyszerű ez) *Phaedra* és *Hippolitosz* testi kommunikációjára redukálja a mítoszt, hogy a helyzet megnevezésével, a rámutatás verbális szintjének illetlenségével kikerülje a hagyományos játéktechnikákat. Zsótér triplázza a zoknijába onanizáló királyfi és vele orális aktust folytató mostohája jelenetét, de még a MU próbatermében is megesett, hogy az ironikus, vagyis az eltávolító idézés gesztusai kerülnek a játék fővonalaiba. Azokon az estéken könnyebb és feleslegesebb volt nézni.

A Zemlinsky-műben Zsótér megmutatta, mire képes az operarendezés; miként lehet a műfaji szabályaiba belemerevedett műformát szinte bármire, akár a testértelmezés kortárs paradigmaváltásának megmutatására használni. Zsótér a zenei hangsúlyokat követve a testi elkülönözés megismerésének fokozatain viszi végig nézőit: a törpe, aki átlagos méretű férfi, délceg lovagnak képzeletét magát, míg környezete rút törpének látja, és derül az énkép és a külső kép különbségén. A Velázquez-stílusú, állig begombolkozott infánsnők és törpék festett mozdulatlansága Zsótér útjának kiindulópontja; ebből emeli föl címszereplőjét egy lépcsősor térbeli magasába, hogy a lent lábai elé heverő, ruháját megbontó, mézítelen mellű szerelmében mint tükörben lássa meg ocsmány önmagát. E kép vizuálisan

Gubás Gabi, Görög László, Debreczeny Csaba és Csankó Zoltán a *Rettegés és inségben* (Radnóti Színház)

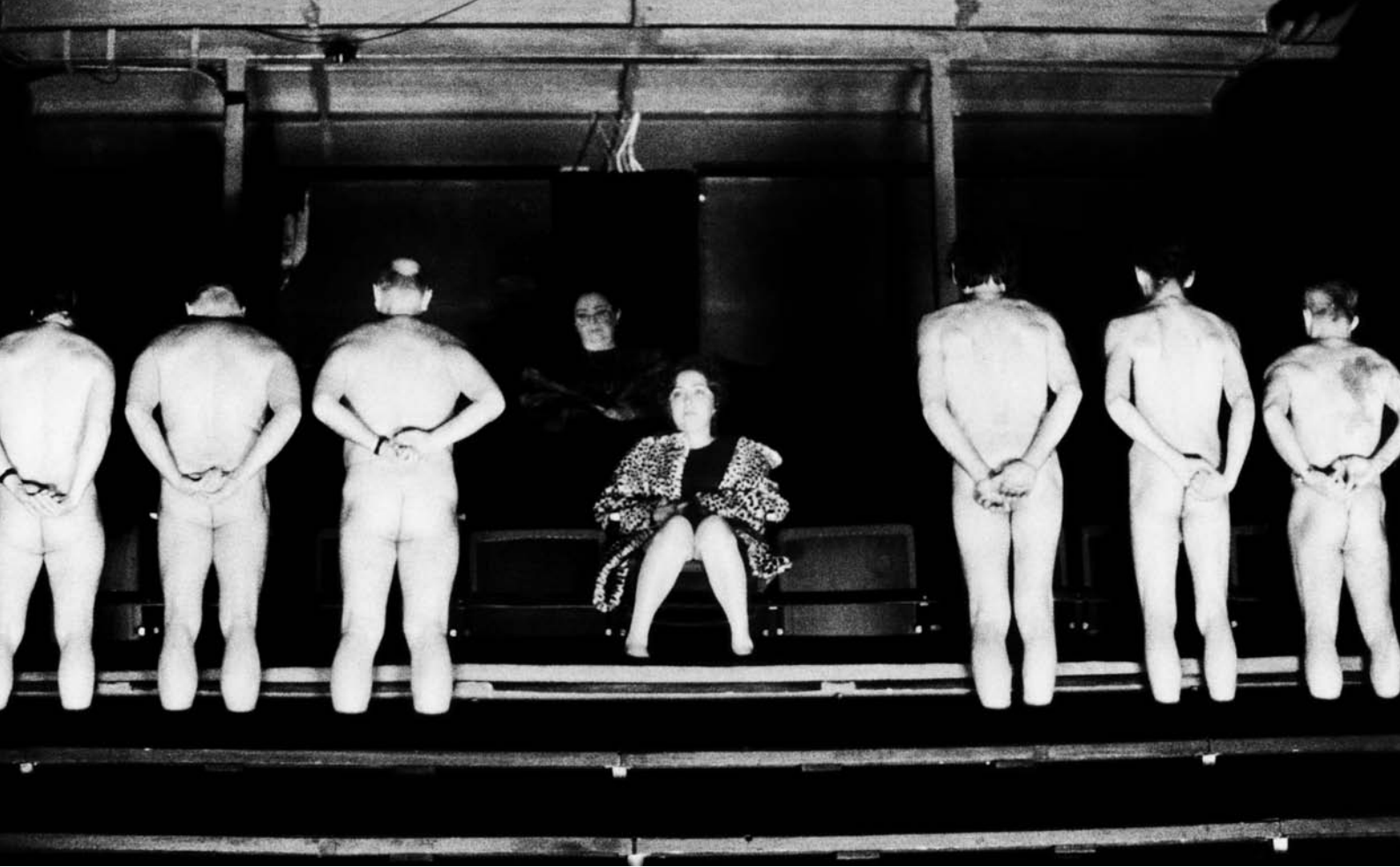


megbomló harmóniája, a fekete ruhából ki-fehérlő test ismét a látvány és a beszéd eltérő és változó rendjéről szól.

A mítoszörök pusztán testorígójú újra-értelmezése kora XX. századi jellegzetesség, Jahnn *Medeája* többször reflektál is rá. Ugyanakkor Zsótér nem az isteni-emberi testkommunikáció egyenrangúságáról beszél, hanem a változásról. Medea például az egyedüli, aki érzi az elmúlást, akinek teste öregszik. Sem Jason, sem fiai – főként a kisebbik – nem változnak. Az előadás szövegszintjén a test a domináns elem. A test öregszik, a test vágyakozik, a test nem működik. „Átkozta fekete testét” – mondja a Dajka. „Mért lett testem, mely valaha szép volt, öreg és / gyenge, kövér és idomtalan” – kérdezi Medea, majd később tárgyilagosan hozzáteszi: „Itt áll / a kövér, sötétszürke nő, / itt, mellem elhájásodott és lötytyedt. / A dongaláb jól illik a hájhoz.”

A többiek is reflektálnak szereptestükre: Jason büszke szépségére, miként rá hasonlító nagyobbik fia; a kisebbik viszont Medeára üto gyerekként nem érti, miért nem nő teste úgy, mint a többieké. A szöveg jelentős hányada testleírások briliáns halmaza; a combok, ágyékok, arcok, szemek, fürtök megannyi felsorolása, melyeket nem látunk, nem láthatunk, hiszen a rendezés vizuálisan a testet semmilyen nemspecifikus elemmel nem jeleníti meg. Ahogy nem is mozgítja. Zsótér ráadásul a testábrázolás legerősebb vonását, a nemkarakterológiát is megkeveri. A nagyobbik fiút Moldvai Kiss Andrea játssza, Kreont Martin Márta, a nevelőt Molnár Erika. A testek, a velük járó szerepek és az elvárt társadalmi nemek egymásba olvadnak. Vélhetően mindez Jahnn testorígójú kommunikációs rendjéből következik, aki a mitológia kódéba burkolózva összekötötte apák és fiúk, fivérek, anyák és gyermekeik egymásra vágyó testét. Túlságosan egyszerű lenne a „mindenki mindenkivel hál” modell felvázolásával s kizárólag Erósz nyilának összevissza röpködésével magyarázni a viszonyok bonyolultságát. Ha azonban elfogadjuk, hogy Jahnn szövege ebből a szűk értelmezési perspektívából is olvasható, akkor még fontosabb hangsúlyoznunk: a rendezés a nemi identitások minden alakra kiterjedő elemzésével is Medea és Jason viszonyát emeli ki. Nincs más nő, csak Medea, nincs más férfi, csak Jason a színpadon.

Az idősebbik fiút színésznő játssza tejeskávébarna öltönyben, fehér ingben nyakendővel, öltözéke olyan, mint az apjái és öccsége. Moldvai Kiss Andrea azonban nem a tipikus férfivonásokat mutatja fel, ahogy ezt a klasszikus nemcserés darabokban általában teszik. Nem is szexuális identitáscserével dolgozik, hanem ahogy Zsótérnél mindenki, egybemossa a biológiai és a szerepnemét. A fiatalabb fiú (Kocsó Gábor) éretlen gyermekségét (talán Benedek Mari



Börcsök Enikő és Béres Ilona *A világ feleségei* című előadásban (Trafó)

Koncz Zsuzsa felvételei

leleménye) a testvéreével egyező öltöny, fekete félcipő együtteséből kivilágító fehér zokni jelzi. A Dajka (Hámori Gabriella) nem nélküli, fehér butótáncos-arcfestéssel, földig érő ujjú és földet söprő aljú fehér ruhában mozdulatlan ül, csak a tapsrendnél sejlík fel a kelme átlátszó-áttört finom mintája alól a női test. Molnár Erika a baritonként zengő hangú nevelő, abszint-színű gyönyörűséges öltönyt visel, hosszú haja samurájkontyba fésülve a feje tetején. Kreon túsarkú cipőben, revüflitteres, combra feszülő nadrágban, vörös kontykolteményben, erős, éjszakai bulifestéssel lép királyként elé. A rendezés tehát nemi szerepük helyett társadalmi szerepükben mutatja ezeket a figurákat. Zsótér ismét és megint következetesen hívja fel figyelmünket a kettő eltérő voltára.

Medea az egyetlen, akinek ruhája, miként színpadi megnyilatkozásai is, szinkronban vannak a szöveg és a mítosz hordozta jelentéssel. Négerbarna ruhája rávezet bőre felemlegetett színére, de ezen a (kötésétszabását tekintve koktél-) ruhán világosabb kötéscsíkok övezik ékszerként nyakát és két alkarját. Benedek Mari jelmeze és a decens arc barnítás egyszerre teszi feldíszített barbár királynővé és polgári szalonok asszonyává. S így megint Medea-ban illeszkednek egymásba explicit módon a megnevezett és a látott történelmi korok és helyzetek.

Az itt használt fényképtechnika arra is rájátszik, hogy a néző, a múltfeldolgozás mne-

motechnikai sajátossága miatt, képszerkezetek szintjén rögzíti az eseményeket. Zsótér a fényképszerű kétdimenziós sík és az albumszerűen egymást követő képek érzetét azzal éri el, hogy a fehér lapként megjelenő háttérfallal szemben egyszerre csak egy fényforrást működtet, s minden jelenethez kicsit más szögéből-helyről exponál. Így az alakok árnyékosak, egyszeresmind kontrasztosak lesznek, de minden jelenetváltás kicsit más szögéből, kicsit más képben mutatja őket. Zsótér és Ambrus formanyelve elismerten épít a fény kreatív dramaturgiai erejére, használja a neon és a reflektor eltérő felvillanó és megvilágosító technikáit, a *Medea*-ban így ismert fény-árnyék rajzokat von be az értelmezői mezőbe. Csak egyetlen példát nézzünk: amikor a megvakított követ visszatér Medea-hoz elmesélni Kreon lányának borzalmas halálát, teste helyett csak árnyéka jelenik meg emberi méretben Medea „fényképsíkján”. Áll a követ árnyéka Medea és fiai valós teste mellett, a falon, a vak követ nem láthat, és csak testének képe érintheti Medea körét, hogy az így összemossott térészlelés a valós viszonyokat tegye érzékelhetetlenné.

A rituális színházi emlékezés parafrázisa ez az album, melyben a rendezés nemcsak a mitológiát játssza újra, a bosszúálló és kegyetlen elhagyott isteni származék Medeaét, nemcsak a mindenkit körbeölelő vágyat tematizálja, hanem mozzanataira törve felmutatja a halál előtti élet minden boldog és szomorú aspektusát. A tapasztalatok összessége e rendezésekben a látvány szintjén kínálja fel az olvasói szabadság végtelen, elemző ráismerésekre nyitott terét. És így válik a magyar színházi paradigmában rendkívülivé, hogy Zsótér Sándor rendezése lezárta *Medea*-olvasat helyett egy, a színházi olvasatok sokszínűségére ráformázott színházi nyelvet beszél. Íme egy formalista színház, amelyet Robert Wilsonéhoz hasonlítana a kritika, hiszen ez a pszichológiai reakciókkal és egyértelmű interpretációkkal bevehetetlen formanyelv kiemelkedik abból a színházi közegből, amelyben még a színészképzés sem lép túl a lélektan realizmus fogásain, a viták pedig az olvasói-nézői technikák taníthatósága helyett a befogadói érzékenység szükségességéről szólnak. Zsótér előadásai mégis rendre nyerik a lehetséges díjakat, megidézve a kortárs színház paradigmáját: a radikális olvasatváltó előadások elismerést váltanak ki a befogadó közösségből. Így vezet a 2003-ban játszott *Phaedra, Lir* és minden „off” produkció a 2002-es *Medea*-hoz. Ezek az előadások, de még az operák is (melyek még alapos elemzésre várnak) határozottan építenek azokra a színháztörténeti szelídült értelmezési keretekre, mint amilyen az *Arzén és levendula* vagy a *faust.doc*, vagy a *Csongor és Tünde* képregény, sci-fi-mesejáték vizuális sablonjai voltak, vagy használják a Zsótér romantikus ciklusában bevezetett egyszerű testszimbolikát (Cyrano orrát a háttér Picasso-rajz, Triboulet púpját hátizsákja jelezte). Az idejétől és terétől megfosztott állapot, s benne az emberi test mint kommunikációs egység megmutatása Zsótér nyitott színházi iskolájának lényege. Ez a zsótérosság, mely minket újra olvasni tanít.