

KÉRCHY VERA

# A babák nevében

■ JELES VÁNYA BÁCSIJÁRÓL ■

Csehov a magyar színházi kontextusban különösen jó példa arra, hogyan tud látványosan elkülönöződni az előadásszöveg, a mise en scène az írott drámától. A név hallatán nemcsak a hinta és a szamovár képe ugrik be, de a hozzájuk kapcsolódó mélabús hangoltság is. A hinta már rég nem hinta a magyar színpadokon, hanem embléma, a „megrekedtség”, a „tehetetlenség”, az „álló élet” állandóvá vált jelölősorának egyik láncszeme. Szerepekhez ragadt színészarcok, lassú vidéki látkép lebegnek előttünk, mélyen zúgó érzelmek néha kitörő, de leginkább elfojtott orkánja. A Csehov tulajdonnév ebben a közegben nem írott szövegekhez társul, hanem az uralkodóvá vált értelmezéshez tapadt pszichológizáló realista színjátszás (jellemek, zárt világ...) ikonjaként működik. Ez az állapot – hogy van egy Csehov-játszási hagyományunk – egyrészt megkönnyíthetné a felismerést: a hűség az előadás és a dráma viszonyában lehetetlen (hiszen színpadképek és nem szövegrészek jutnak eszünkbe a drámák hallatán), ezért felesleges számon kérni bármiféle ideálértelmezést egy-egy rendezésen; másrészt viszont a szerző-isten helyébe egy láthatatlan rendező-istent léptet, aki mégiscsak számon kér egyfajta hűséget. Egy önmagában hasadt (mert a mise en scène és a dráma különbségét magában hordozó) Apa kísértete lebegi be a magyar Csehov-előadásokat, amelyek két dolgot tehetnek: vagy interiorizálva annak hatalmát helyet foglalnak a Csehov-isméltések hosszú sorában, vagy pedig kemény Don Quijote-harcot vállalva reflexió alá vonják ezt a Csehovhoz kötődő, de a magyar színházon túlnyomórészt uralkodó játékmódot.

Jeles András Ványa bácsija a kritikák<sup>1</sup> első sorai alapján egyértelműen az utóbbi előadástípusba sorolható.<sup>2</sup> Az elemzések azonban cáfolni látszanak a nyitó mondatokat, és azt bizonyítják, hogy a realista színházfelfogás oppozicionális gondolkodását (fikció-színház, valóság-élet...) nem lehet levetkőzni annyira, hogy a befogadás során létrejövő esetleges szubverzió a róla szóló írásokig is elhasson. A realista színház szemszögéből a posztmodern színház csupán saját másíkja, beleélés helyett elidegenítésből,<sup>3</sup> pszichológiai jellemek helyett stilizált figurákból áll, és egész metaszínházi nyelvezete csak unalmas effektek tárháza. Az oppozíció egyszerű megfordítása azonban semmit nem változtat a struktúráján: a proscéniumon elterülő tócsa a nézőtér-színpad elválasztását megerősítő határvonallá, Perényi olvasatában „vizesárokká”, a „narrátor” (Tóth Molnár Ildikó) érzelmekben gazdag játéka pedig monoton kísérőtónussá válik (megerősíti kívülálló szerepében, s ezzel helyreállítja a kint-bent biztonságot adó szerkezetét). A realista preconcepció olyan értelmezéseket projektál az előadásba, amelyek következtében súlyos torzítások jönnek létre a leírásokban.<sup>4</sup> Perényi szerint a szereplők mindig végrehajjták a narrátor (mint jelen lévő szerző-rendező-isten) utasításait, egyszerűen nem vesz tudomást azokról a jelenetekről, amikor ez nem következik be. Sándor L. úgy látja, hogy a nézők feje fölött átrepülő, majd a



Révész Róbert felvétele

Tóth Géza (Asztrov) és Lázár Katalin (Marina)

színpad mögött elsuhanó (és így csak saját árnyékaként jelen lévő), végül a színpadra fizikai valóságában begördülő szamovár „pontosan kijelöli a játék koordinátáit” – a határok áthágásában (színpad-nézőtér) azok megerősítését, nem pedig megsértését látva. A kollektív tudattalanunkba bevésődött jó öreg értelmezés hatása alatt a bábszerű mozgás, az egész baba-dizájn pedig a „csehovi”

1 „A kritikák” száma, melyekkel írásom vitába bocsátkozok, konkrétan kettő (Perényi Balázs: Szalmababok lázadása, SZÍNHÁZ, 2004. július és Sándor L. István: Számvetés az élettről, Ellenfény, 2004/6.), de leginkább egy (Perényi). Egyrészt mert a színházi élet legközpontibb fórumain megjelent, hosszabb elemzéseknek, „a” kritikai visszhangnak ezek tekinthetők Jeles Ványa bácsiját illetően (és itt kérek elnézést, ha tévedtem, és valami elkerülte a figyelmemet), másrészt mert ezek az írások (és különösen az utóbbi) vetik fel azokat a kérdéseket, amelyeket alább vizsgálni szeretnék.

2 „Jeles András kaposvári rendezésének indítása már eleve másfajta színházi formát ígér.” (Sándor L. – kiemelés: K. V.)

3 „Amit látunk, az csakis teatrális jelzésként értelmezhető, s nem a szövegben szereplő valószerű események életre keltéséért.” (Sándor L. – kiemelés: K. V.)

4 Sosem ugyanazt nézzük persze, de mégis valahogy fel tud feslni az írásokban az, amikor a látottakat az értelmezéshez mint Prokrusztesz-ágyhoz igazgatják, nem pedig ellenállhatatlan szépséggel asszociálnak éppen.

figurák tehetetlenségéből, élettelenességéből születő metafora. Szinte egyértelműen az élő, a valóságos ellentéppárjai: halott, élettelen alakok.<sup>5</sup>

A kritikák akarva-akaratlanul helyreállítják azt a csehovi színpadképet, amelyet az előadás felrúgni igyekeznek. Az értelmezéseket még az sem bizonytalanítja el, hogy akadnak olyan pontok, amelyek bevalótan gondot okoznak a koncepció koherenciájára nézve. Perényi hiába keresi azokat a dramaturgiai csomópontokat, pszichológiai okokat, amelyek a történet szintjén magyaráznák meg a babából élővé válást és fordítva,<sup>6</sup> értetlenül áll az előtt, hogy az egyik szereplő miért „valóságosabb”, mint a másik, ahelyett hogy vizsgálat alá vonná a saját maga használt fogalmak („valóságos”?) relevanciáját. Nem tűnik fel neki az az aprócska tény, hogy a „nyomorultak” láttán, akikkel semmi esetre sem cserélne helyet („nem lehet könnyű babának lenni” – sóhajt fel), a közönség egyfolytában kacarászik, legalábbis azon az előadáson, amelyet én láttam, gurult a nevetéstől. Miért tenné ezt egy ennyire leverő világ látán, mint amilyenről a kritikák írnak?

A félrenézések legfőbb okát abban látom, hogy a realista színjátszást egyetlen hagyományként hagyják a befogadók érvényesülni. Miért nem – hogy a legfrissebb jelent vegyük – a lassan kánonná váló Zsótér-rendezések kerülnek elő (ha már nem a korábbi Jeles-művek)? Ilyen hívóereje lenne a Csehov névnek? Mintha egyszer már egyetértés lett volna abban, hogy az olyan statikus, „játékaltan” előadások, mint a *Medea*, nagyon is feszültséggel teliek tudnak lenni; hogy az olyan elidegenítési effektusok, mint amelyet például a szöveg és a kép diszharmóniájával állítanak elő, nem jelentik a beleélés teljes megszűntét, hogy a metagesztusok, a színházszerűség reflektálása nem oltja ki feltétlenül az érzelmi hangoltságot. Miután Zsótér páholyba, előtérbe kitért jeleneteit elfogadtuk mint a fikció (zárt színpadi világ) és a valóság (a nézőtértől „kifelé”) elhatárolásának megingatását, miért gondoljuk, hogy Jelesnél a tócsa elválasztja és nem „összemossa” a tereket, világokat? Lehet, hogy produktívabb lenne a Jeles-előadás szereplőinek furcsa játékát („természetellenes” mozgás és hanghordozás) azzal a sokat elemzett statikus játékmóddal összevetni, amelynek kapcsán olyan kijelentések hangzottak el, hogy *túl* van a pszichológizáló játékmódon (nem pedig azzal ellentétes)? Miért nem a Zsótér rendezte Brecht-darabok jutnak eszünkbe a rövidnadrágos Jeles-narrátorról? (Nem azért, hogy meg-

egyezéseket keressünk, sokkal inkább, hogy megtaláljuk e metaelem sajátosságait a két rendezőnél?)

Ha feladnánk a kint (szerepen-fikción kívül) és a bent (szerepben-fikcióban) oppozíció tettenérésén való fáradozást, felismerhetnénk, hogy sokkal többféle játék található a darabban, mint babaszerű („halott”) és nem babaszerű („élő”); és felfedezhetnénk a dajka (Lázár Kati) nézők felé forduló ripacszkodásait, magánszámait, valamint a kritikákban is említett, de nem elemzett burleszkjeleneteket is. Ha észrevesszük, hogy a stilizált játék – a (nem is annyira) monoton hanghordozás, szaggatott mozgás – legalább annyi érzelmet hordoz, mint amennyi stilizáltságot (műviséget) a „valódi” játék, már nem akarunk szerepből ki- és beesésről beszélni, és nem keresünk dramaturgiai csomópontot lépten-nyomon, minden váltásban. A narrátor kibillentést szolgáló, külső irányító funkcióját hamar elbizonytalanítja a jelenetek hangulatának megfelelően változó hanghordozása. Láthatóan beleéli magát a történetbe, magukkal sodorják az események. (A leggyakrabban a „szünetet” jelzi, de ahányszor elhangzik, mindig más érzelmi színezetű ez a szó, belesimul az általa – így nem is olyan nagyon – megszakított dialógusok hangulatába.) A kommentátornak a szereplőkhöz fűződő viszonya sem határozható meg tisztán. Van, amikor tényleg ő vezényli a cselekvést, ilyenkor a verbális utasítást tett követi a színpadon elhangzó szó performatív erejét ábrázolva („Megölelik egymást” – hangzik fel, majd látjuk, hogy valóban megtörténik az ölelés), de van, hogy nem engedelmeskedik, vagy csak szabódva. Ilyenkor az utasított szereplő vádló arccal félrenéz a parancsolgatóra, és hezitál, hogy engedelmeskedik-e. Hasonlóan funkcionálnak azok a jelenetek, amikor a narrátor mellett működő, néma elrendezőket tartanak egy szereplő alá, de az máshova ül. A kommentátor (és a „segédrendező”) jelenléte nem egyszerűen a színház – mint valóságmodell – logocentriskusságát mutatja fel, vonja reflexió alá (ekkor lenne hideg és monoton a kísérőbeszéd), de – lokalizálhatatlan státusa révén – el is bizonytalanítja az erről való tudásunk teljességét, a tisztán reflexív állapot elérését illetően. A narrátor érzelmi belefeledkezése (sokszor a hozzátartozó szöveghez is túllépi, és az utasítások mellett ő hadarja el a dialógusok egy részét is) és a szereplők hozzá fűződő meghatározhatatlan viszonya ellehetetleníti a meta- és nem metapozíciók egyértelmű kijelölését, és a (vizuális-textuális) kifejezéshez kapcsolható igazságérték problematikusára fordítja a figyelmet. A szó-tett, utasítás-cselekvés kapcsolatok bonyolítása a drámaszöveg és az előadás közti űrre, kitöltendő helyre világít rá; az értelmezés lehetőségeit, a szöveg nyitottságát metaforizálja (az olvasatok alkudozása a különböző jelentésekért: megteszi-e, illetve nem teszi meg a szereplő?).

A színpadi jelrendszerek szétválnak, és külön-külön mutatkoznak meg, hogy felfedjék az előadás konstruáltságát (látunk valakit kopogni, de a hang máshonnan jön), ám mielőtt átadnánk magunkat a metaolvasásnak, egy következő jelenetben helyreáll kép és hang egysége, de csak hogy aztán újra különváljon. A szereplők mozgására néha hosszú pálcákkal kell rásegíteniük a kellékeseknek, néha csak az árnyékuk látszik, néha egészen megmerevednek, és különböző hangeffektusokkal kell a játék folytatására bírniuk őket, máskor pedig vörös fejjel ordítanak az indulattól (ezt az indexikus jelet, az arcpiért tekintik az elemzők oly készségesen a „valódi” játék garanciájának). Az előadást nem lehet csupán egyféle technikával letakarni, a játéktípusok változtatása nem „stilisztikai elcsúszás” (Perényi), hanem az előadás szervezőelve. Egyik játékmód sem valóságosabb, érzelmesebb, magával ragadóbb a másiknál, mint ahogy az „eltartottságot” (Perényi) sem lehet lelkiismeret-furdalás nélkül nekiszégezni egyik alakításnak sem. A színpadon megnyilvánuló számos jelműködés következtében minden pillanat egyszerre magával ragadó és elidegenítő. Kiemelném a színészek „fahangú” beszédét, amelyben néha sokkal több érzelmi árnyalat van, mint ha „természetes” tónussal mondanák a szöveget. (Itt érdekes különbséget lehetne tenni a Zsótér-féle minimál játékmódtól.) Jelena (Bartsch Kata) monológot helyettesítő krakogását, illetve a „nagyjelenet” viaszfigurákként való eljátszását (itt a legelidegenítőbb a játék az elemzések szerint<sup>7</sup>) pedig éppen a mögöttes lényeg tagadó posztmodern felől a modern felé való visszalépésként lehetne értelmezni: a csúcsponton, a kimondhatatlan kimondásakor a kifejezés megtörik, és a hiány nyelvén beszél. (A viaszbabák – Bartsch Kata és Tóth Géza – szaggatott, merev testük miatti teljes összesimulást nem megengedő ölekezése gyönyörűen jeleníti meg a Másik utáni vágyat – így ölelhetett Andersen ölmakatonája – a teljes összeolvadás tökéletlenségében mutatva fel az emberit – s nem az embertelent.)

Ide tartozik a szereplők babaszerűsége is, amelyben a kritikusok az elidegenítés formája mellett a hírhedt csehovi tehetetlenség tartalmi kifejeződését is látták. Az elemzések

<sup>5</sup> „Színpadán nem emberek, hanem babák jelennek meg...” (Sándor L. – kiemelés: K. V.)

<sup>6</sup> „Sokáig keresi az ember a kitérések jelentését. Kinek, mikor és miért szabad velete kelnie?”; „nem sikerült megfejtenem, hogy miért éppen akkor teszik, amikor, és miért nem teszik máskor.” (Perényi)

<sup>7</sup> „A legfűtőtebb erotikus jelenet a leginkább elidegenített, legáttételesebb színjáték. Mikor a legelragadtatottabbak, akkor a legtehetetlenebbek a babák.” (Perényi)

egyértelműen az élet, a vitalitás, a valóság ellentétét fedezték fel a színészek játékában,<sup>8</sup> nem véve észre azt a paradoxont, hogy gyerekjátékról beszélnek, ami soha nem lehet halott, tehetetlen; ellenkezőleg: a képzelet, a fantázia végtelen lehetőségeinek megtestesítője. A gyerek számára a baba élő tárgy, csak később, a különböző elfojtások következtében társul ehhez az unheimlich (kísérteties)<sup>9</sup> jelenséghez negatív töltet, és kerül a tudattalanba a játék emberi létezésének gondolata. Annak is hagyománya van, hogy a színház a gyerekkori játékok felnőttkori folytatása, a színpadon látható élettől lüktető, beszélő, mozgó szereplő (Jelena, Marina, Ványa) a felnőtt néző nem halott, nem tehetetlen, sokkal inkább kísérteties babája. A realista hagyomány nyomása alól kikerülve gondoljunk Kaspar Hauserra, és a tárgyak mindjárt nem lesznek az élők ellentétpárjai.

Formai és tartalmi elidegenítés helyett én a játék gazdag tárházát látom a Jeles-előadásban (és sokkal inkább ezért babák). Az oppozícióknak egyszerre tudatában levő és hatásuk alatt álló, a kettősségek helyreállíthatatlan összemosásával játszó intenciót, amely érzelmek, jellemek pillanatnyi képeit intellektuális örömmel vegyíti. Ezt a játékoságot látva – gondoljunk még a Krétakör *Sirájára* – elgondolkozhatunk azon, hogy a „tehetetlenségek”, „megrekedt életek” Csehovján kívül talán létezhet egy másik Csehov is, aki előtt a hűség izzasztó kényszere nélkül tiszteleghetünk – már amennyiben van erre igény.

8 „...ezek az emberek az elmúlás – vágyaik, szeszélyes érzelmeik – tehetetlen »bábjai«”. (Perényi) (Hogy a baba/báb metafora ekképp való értelmezése ellenére a Perényi-cikk címében miért a babák „lázasása” szerepel, nem derül ki.) „A színészeknek így lényegében egydimenziós lényeket kell életre kelteniük – természetesen úgy, hogy játékaik magáról az élethiányról szóljon, hiszen Jeles azért játszatja babákkal el a darabot, mert a *Ványa bácsi* folytonosan az élet után sóvárgó szereplőiről azt gondolja, hogy élettelen lények.” (Sándor L.)

9 Freud *A kísérteties* című tanulmányában elemzi a jelenséget. (In: Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Filum Kiadó, Budapest, 1998. 65–82. old.)

## ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Bár lapunk példányonkénti ára **2005. január elsejétől 342 forintra** emelkedik, ha **2005. január 15-ig** egy évre előfizet, 3600 forint helyett 3000 forintért megkapja a SZÍNHÁZ tizenkét számát.

Előfizetés a folyóirat szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.) személyesen, valamint telefonon (214-3770 vagy 214-5937) vagy átutalással (10402166-21624669-00000000); a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR), Budapest, Orczy tér 1.  
Levél cím: HELIR 1900 Budapest,  
e-mail: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu); vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.  
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799-00000000.

## KRITIKAPÁLYÁZAT

A SZÍNHÁZ szakfolyóirat és a magyar színházi portál színikritika-pályázatot hirdet.

A pályázaton részt vehet mindenki, aki sem a SZÍNHÁZ-nak, sem más színházi orgánumnak nem dolgozik rendszeresen. A pályázat célja, hogy tehetséges fiatalokat toborozzon a SZÍNHÁZ és a Színház.hu külső munkatársi csapatába.

Ezért korhatár is van: harminc év.

KÉT KATEGÓRIÁBAN VÁRJUK AZ ÍRÁSOKAT:

- Színikritika: maximum nyolcezer karakter, szöközőkkel együtt, valamely, még műsoron lévő magyarországi előadásról;
- Színészportré: maximum nyolcezer karakter, szöközőkkel együtt, egy Magyarországon dolgozó színészről.

A pályázat jelíges. Kérjük a nevet és az elérhetőséget külön, lezárt borítékban mellékelni.

**POSTACÍM: Színház Szerkesztősége, 1126 Budapest, Németvölgyi út 6.**

Az írások – ideiglenes e-mail-címről – érkehetnek a lap szerkesztőségébe elektronikus úton is, de a „megfejtést” és az elérhetőséget akkor is postai úton kérjük, és a borítékra írják rá a jelíget is. **E-mail: [kritika@szinhaz.hu](mailto:kritika@szinhaz.hu)**

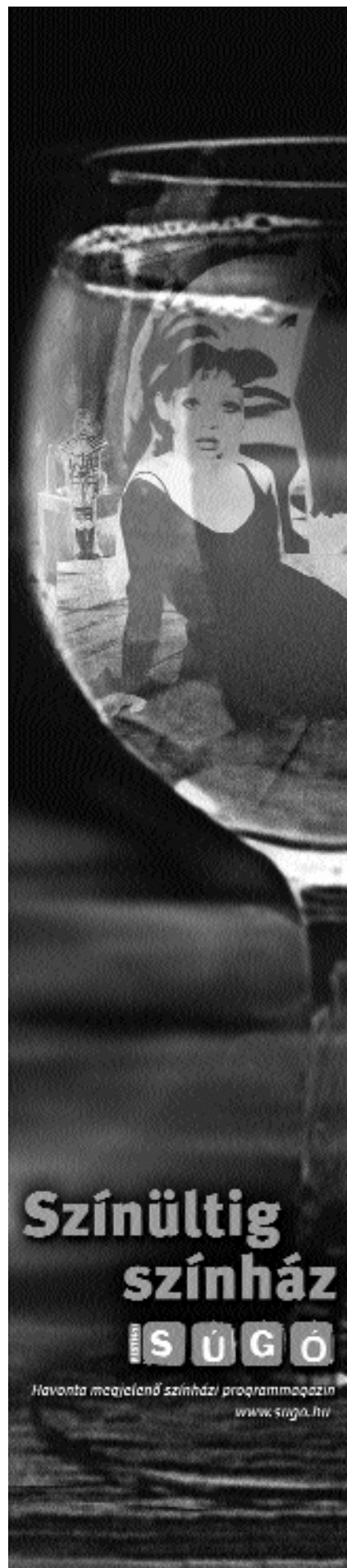
A résztvevők mindkét kategóriában több írással is pályázhatnak.

**A PÁLYAMŰVEK BEÉRKEZÉSI HATÁRIDEJE:** 2005. január 31.

**A ZSÚRI:** Csáki Judit, Fodor Géza, Fodor Tamás, Koltai Tamás, Morcsányi Géza.

**EREDMÉNYHIRDETÉS:** 2005. március 27. Színházi Világnap.

**A DÍJAK:** I. díj: 100 000; II. díj: 50 000; III. díj: 25 000 Ft.



Színültig  
színház

ESZÉNY SÜGŐ

Havonta megjelenő színházi programmagazin  
[www.szinhaz.hu](http://www.szinhaz.hu)