

A SZÍNHÁZ MINT ARCHÍVUM

Sepsiszentgyörgyi streamház



Rómeó és Júlia

A koronavírus-járvány a kulturális intézmények közül talán a színházat érintette a legmarkánsabban: a közönség hirtelen a színház hiányán keresztül érezte azt az egyébként evidens, ám mégis kevésbé reflektált, a színházat a többi médiumtól elkülönítő sajátosságot, miszerint a színház nem jön el az otthonunkba, hanem nekünk kell elmennünk érte. A színház 19. századból örökölt intézményi identitása és legitimitációja – tehát ennek az igen drága térnek a fenntartása – abból az igényből származik, hogy az emberek összegyűlhessenek egy játékosokra és nézőkre felosztott térben. A járvány elterjedésének megfékezésére bevezetett korlátozások azonban ideiglenesen ellehetetlenítették a színjátszásnak és élvezetének ezt a formáját, így a legtöbb színháznak rohamos gyorsasággal kellett újragondolnia, hogy miként tudja jelenlétét az online térbe telepíteni.

A kőszínházak többsége a tengerentúltól Európáig kényszerű profilváltással felfedte azt az arcát, amellyel bár rendelkezett, de megmutatás helyett eddig inkább elfedni próbálta. A járvány nélkül alighanem néhány színház történelmesen kívül szélesebb körben sosem tudatosul, hogy a színház nemcsak játszóhely, hanem archívum is, amely maga is dokumentálja az identitása biztosítékául szolgáló történelmét: összegyűjti, felhalmozza és tárolja azokat az eseményeket, amelyek foly-

tonosságot biztosítanak a múlt és a jelen között. Az eddig gondosan őrzött színházi archívumok most kinyíltak, és az előadás-felvétel lett az a dokumentum, amelyre a színházak a járvány alatti működésüket alapozni tudták.

Az előadás-felvételek hirtelen dömpingje kezdetben úgy kereteződött, mintha a színházak kegyként osztogatnák az eddig tiltott gyümölcsként rejtegetett felvételeiket. Holott a színházak számára az archívumjelleg felvállalása egyfelől identitásvesztéssel jár, hiszen azt jelenti, hogy ideiglenesen nem játszóhelyként viszik színre magukat (eddig ezért is tartották a nyilvánosság elől elzárva saját belső archívumaikat), másfelől az előadás-felvételek publikálása csupán kényszerű eszköz ahhoz, hogy a színház intézménye legitimálni tudja saját létét egy színházmentes időszakban. Az archívumról folytatott diskurzusban kitüntetett helyet foglal el Derrida értelmezése: *Az archívum kínzó vágya* című munka lapjain Derrida kimozdítja az archívum értelmezését az emlékezet-tapasztalat és az eredet kérdésének leegyszerűsítő keretei közül, s mindenekelőtt a helyet látja meg benne, egy olyan teret, ahol az emlékezhordozók tárolása valamilyen cél érdekében megvalósul. „Az archívum a *letelepítéssel*, hajléka tartós kijelölésével jön létre. Otthona, a hely, ahol hosszú távon otthonra lel, jelzi az intézményes átmenetet a magánjellegű és a

nyilvános között.”¹ Az előadás-felvételeket őrző archívumnak ebben a rendszerben szoros viszonya van a hellyel: a felvételek éppen azt rögzítik (az előadást), aminek létrehozására az intézmény megalakult (természetesen a színházak nem csak mozgóképeket tárolnak). Az archívum, így maga a tárolás identitásalapozó funkciót lát el, az archívumok megnyitása, a felvételek publikálása pedig valójában ennek demonstrációja: igazolja az intézmény létét egy olyan helyzetben, amikor identitása jelentős sérülést szenved.

Az archívum mindezek mellett erősen összefonódik a hatalommal. „Hiába mesélnek valamiről, az elmúlt évekről az archívum dokumentumai, az archivológiai tekintet nem ezt a narratív gyakorlatot figyeli meg, hanem az iktatást és az irattárat magát [...], ahogyan meghatározza azt, mi mondható ki, mi archiválható egyáltalán. Foucault pontosan ebben az értelemben beszél archívumról: annak a feltételrendszerét érti alatta, ami egyáltalán kimondható.”² A streamműsorok összeállítása eleve egy szelekciós folyamat, amely összhangban van az intézményi identitás megerősítésével: a legtöbb színház kronologikus rendbe szerkesztette a felvételeket, amivel történeti perspektívába helyezte az intézményt. Az intézményvezetés, a társulat, a műsorpolitika és az esztétikai arcél ezáltal egy teleologikus fejlődési keretbe kerül be. Külön elemzést érdemelne Derrida nyomán, aki többször hangsúlyozza könyvében az archívum összefonódását a patriarchátussal, így az apával (a hatalommal), hogy számos nagy színház – a berlini Schaubühnétől a kolozsvári színházon át a sepsiszentgyörgyiig – miért az igazgató (aki apaként fonódik össze a házzal) rendezéseire építette streamrepertoárját.

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház találoan „streamháznak” nevezte el a lekapcsolás idejére indított netes szolgáltatását: az internetre dátum szerinti bontásban feltöltött előadások többségét az igazgató, Bocvárdi László eddigi rendezései tették ki. Ezeknek a felvételeknek a nézője valójában történeti pozícióba került: az összeállítás Bocvárdi sepsiszentgyörgyi korszakának kezdetével, az *Alkésztisz* című előadással kezdődött (1997/1998-as évad), és sorban haladt tovább az *Antigonéval*, az *Othellóval*, a *Vérnásszal*, a *Rómeó és Júliával* és a *Hamlettel*. A streamprogram mintha egyben annak az elbeszélése is lett volna, hogy miként fejlődött Bocvárdi rendezői formanyelve, és mindez hogyan alapozta meg a szentgyörgyi színház mai arculatát. Bár a színház eljött a szobánkba, nézőként mégis kicsit olyanok voltunk, mint a levéltárban ülő történész, aki a fennmaradt szubjektív elbeszélések (dokumentumok) alapján próbál koherens narratívát alkotni a múltból.

Ezért sem lehetséges ugyanazokkal a kritikai eszközökkel közelíteni a felvételekhez, mint a hagyományos színházi előadásokhoz. A felvételen látott előadás befogadását a vizuális médiumok logikája szűri meg: az előadás magától értetődő módon nincs tisztán jelen, hiszen eleve a láthatóságát meghatározza az a gazdasági-kultúrpolitikai-technikai struktúra, amely egyáltalán lehetségessé tette a felvétel elkészítését. Ennyiben az archivált anyag magára az archívum működésére utal vissza, a felvétel minősége (a kép, a hallhatóság), a kamerák mennyisége mind a sokszorosítás technikai lehetőségeiről tanúskodik. Sajátos színházi mozzanatot rejt a tekintetünk: a múltbeli előadásokat nézve mintha be akarnánk tekinteni az

idő kulisszája mögé; valami olyan mögé, ami már nincs, de valami még megmaradt belőle.

Mi rajzolódik ki a gondosan összeállított streamprogram alapján a szentgyörgyi színházról? Bocvárdi színházi gondolkodása, egy azóta átalakult társulat bő tizenöt évvel ezelőtti állapota, tudatos, célvezérelt és egy irányba tartó művészi törekvés, amely természetessé teszi ezt a nagy művekre (klasszikusokra) felépített színházat. A felvételeket nézve elsősorban nem Bocvárdi formanyelve rajzolódik ki, hanem a profizmus, a koherencia, a gondos interpretáció, az összefogott színészvezetés és a fegyelmezett koreográfia előadásokon átívelő jelenléte. Űdítő elkapni azokat a pillanatok, amelyekben a klasszikus színészi alakformálás a testet előtérbe helyező performativitással vegyül. Bocvárdit kifejezetten érdekli ez az elemeltség, a test miszticizálása és hússzerű konkrétségének esztétizáló elemelése a valóstól. Ahogy az archaikus és a modern ütköztetése is kiemelten foglalkoztatja, így folyamatos kontrasztok, paradoxonok határozzák meg ezt a színházat: a modernitás technikai környezete mellé a rítus, a kegyetlenségben annak esztétikuma sejlik fel. Az *Alkésztisz*-ben a címszereplő és Admétosz (B. Angi Gabriella és Pálffy Tibor) értelmiségi házaspárként lép színre, csendesen ülnek egymás mellett, a megszemélyesített (Veress László) és a díszlet alkotta gépesített halál együttes jelenlétében. Ezek a csendek adnak teret a kompakt színészvezetés dacára előbukkano esetlen gesztusoknak, a zavart összenézéseknek, amelyek mindennél sűrűbben mutatják be Alkésztisz és Admétosz kapcsolatát. A tragédia feloldása a szépben, az esztétikusban Bocvárdi Shakespeare-rendezéseinek is alappillére. A *Rómeó és Júliában* impresszionista ősz vegyül a színpadon a puttókat ábrázoló festményekkel. Itt sem a közismert végkifejlet cél-elvű kibontása érdekli Bocvárdit, hanem a léggör, a két fiatal kiléte, az egymással harcoló két veronai család karakterizálása. Sajátos harmóniát áraszt a színészválasztás is: mintha ez a két gyermeki arc, a Nagy Alfréd formálta Rómeóé és Péter Hilda Júliájáé hasonlítana egymásra. Keserű melankólia és egyben megkapó szépség uralja az előadás atmoszféráját, a legmaradandóbb jelenetek pedig a címszereplőkhöz, s nem a háborúzó családokhoz kapcsolódnak. Mintha rajtuk kívül minden más csak kulissza lenne, még Nemes Levente részvétlen Hercege is, akinek tekintélyparancsoló jelenléte mintha súlytalanná válna a két fiatal szerelmének súlya mellett.

Mérvadó klasszikusok alapozzák meg a felvételek őrzete színház irodalmi hagyományba ágyazott identitását. Mintha egy ismerős-idegen panoptikum bontakozna ki a megnyílt archívum darabjaiból, s ezzel együtt egy olyan hagyomány,³ amely joggal tűnhet ma korszerűtlennek, ám hatástörténetileg – nem csak az erdélyi színház keretei között – megkerülhetetlen. Korszerűtlen annyiban, hogy Bocvárdi színháza klasszikus drámák innovatív értelmezésén keresztül igyekszik nem a világról, hanem a színházról és annak lehetséges feladatairól, legfőképpen annak megváltozott társadalmi funkciójáról állításokat tenni. Ez az esztétikai és nem politikai érdeklődésű művészet annyiban mégis politikai, hogy nem gondolja, hogy a színház képes közvetlen politikai üzenetekkel állásfoglalásra bírni a nézőt. A *Vérnásszal* ma aligha lehetne változatlan formában elkészíteni azt a jelenetet, amikor Leonardo (Pálffy Tibor) rituális táncrendben bántalmazza a menyasszonyát (Polgár Emília). Kétséges, hogy hol húzódik az a határ, ahol

1 Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió*, ford. BE-RECZKI Péter (Budapest: Kijárát, 2008), 14. Kiemelés az eredetiben.

2 PALKÓ Gábor, „Archivológia. Wolfgang Ernst archívumai”, *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 313–326, 320.

3 NÁNYI István, „Sepsiszentgyörgyi anizx. Emlékezés egy évfordulóra”, *Színház* 52, 11. sz. (2019): 28–30.

Nagy Alfréd és Péter Hilda. Fotók: Barabás Zsolt



az erőszak és a kegyetlenség még esztétizálható. Az *Othellóban* és a *Rómeó és Júliában* belesimul az előadás formavilágába, ahogy Othello a végén pátoszmentesen megöli Desdemonát, vagy ahogy Rómeó és Júlia tisztaságukat megőrizve mennek a halálba. A halál Bocvárdinál egyébként is ironikusan eltávolodik, a *Rómeó és Júliában* sokkalta markánsabban van jelen az őszi levelekben, mint a maga profán konkrétóságában.

A Bocvárdi rendezéseiben megképződő finom motívumháló és szimbólumvilág egy olyan ideális nézőt feltételez, aki elsősorban szemlélő, hiszen lassú olvasásra, régésmunkára van szüksége ennek a színpadi univerzumnak a dekódolásához. Ennyiben mégiscsak politikai ez a színház, hiszen nem az ember társadalmi-politikai helye, hanem egzisztenciális helyzetének kutatása foglalkoztatja. Bocvárdi színháza erősen összefonódik azzal a hagyománnyal, amelyet Patrice Pavis a modern dráma klasszikus örökségéről gondolkodva így jellemez: „Alain Girault észrevétele szerint a leporolási művelet feltételezi az ember változatlanságának idealista filozófiai felfogását. A leporolás végeredményben dehistoricizálás, a történetiség tagadása (felszíni reflexióvá, porrá való redukálása).”⁴ Ebből a perspektívából érthető, hogy Bocvárdi rendezéseiben miért nem jelenik meg a kortárs világ társadalmi-politikai kontextusa: az csak valami külső váz, amelyet elmos az idő, míg a marandó, az időtlen, a változatlan bonyolult sűrűségének kutatása felülértékelt entitásként határozza meg ezt a színházcsinálást.

Az időben előrehaladó, kronologikus rendbe szerkesztett felvételek egyben széles tablót is adnak a szentgyörgyi színház elmúlt bő két évtizedéről. A kétezres évekből egy ütöképes és egybeforrt társulat köszön vissza, és több színészegységhez társítható konkrét, visszatérő karakter. Nagy Alfrédhoz

– akinek alakításai immár valóban a színháztörténet részeként élnek tovább, márciusi, tragikusan korai halála miatt⁵ – tragikus hősök (Rómeó) és álnok, néhol fondorlatos figurák (Rosencrantz, Cassio). Nemes és egyben tragikus karakterek gyakran találták meg Pálffy Tibort (Admétosz, Othello, Mercutio). Ahogy Péter Hildához elemi tisztaságot sugárzó szerepek társulnak (Eüridiké, Júlia), Mátray Lászlóhoz pedig gyermeki igazságkeresés és acélos komolyság Lőrinc baráton és Hamleten keresztül. Kicsid Gizella, aki azóta a kolozsvári színház színésze, minden finomság és kecses tekintély gesztuskészletével játssza Desdemonát. Váta Loránd gyakran látható ördögi (Jago), illetve lázadóan dühödő szerepekben (Tybalt). A színészi játéktípus alapjaiban igen homogén, ám a különböző sorozatokban eltér: az *Antigonéban* és az *Alkésztiszben* a Grotovskival élenként foglalkozó Bocvárdi a lengyel színházcsináló technikáit, így határozott szövegértelmezést és gesztikus szövegmondást⁶ alkalmaz. A magyarországi színházi játépalettától igencsak idegen játéktípus a Shakespeare-sorozatban is megmarad, s végigkíséri a rendező pályáját. A lélektanosság, a hősök érzelmeit nagy, heves gesztusokkal megjelenítő színjátszás szintúgy a társulati színészek tudásának része, ám mindez kiegészül a szimbolikus és lelki folyamatok egyszerre verbális és gesztikus jelölésén túlmutató performatív játéknnyelvel.

A Bocvárdi-életművön kívül a streamház a korábbi erdélyi rendezőgeneráció szentgyörgyi munkáiból is szemezgetett: Tompa Gábor 2005-ös *Godot*-ja a mester rendezése tanítványa színházában. Keresztes Attila 2005-ös, a népszínházi hagyományhoz közelebb álló *Csárdáskirálynője* azt bizonyítja, hogy a társulat az operettjátásban is megtalálja magát. Zakariás Zsolt *Figarója* mellett a Botond Nagy rendezte 2015-ös *Julie kisasszony Tarkovszkij jelenetekkel* már a jelenlegi társulati állapotot tükrözi, és egy új rendezői nemzedék jelenlétéről tanúskodik. Nagy az M Stúdióval együttműködésben készült rendezése ugyan más formavilágot képvisel, ám tágabb perspektívában nézve nem tér le radikálisan a Bocvárdi képviselte ösvényről. A színházzal összeforrt színészek, mint Nemes Levente, s a fiatalabb tagok, mint Kónya-Útő Bence vagy a 2013-as *Hamletben* már szintén szerepet kapott Erdei Gábor, a múlt és a jelen közti kontinuitást szavatolják.

A streamház ennek a koherens, a nagy művekre alapozott, a modernista művészeteszményen nyugvó intézményi identitásnak ágyazott meg a karantén alatt számos olyan előadással, amelyek már a színháztörténeti kánon részévé váltak. Legálábbis a megnyílt archívum alapján, amely Foucault-ra visszautalva meghatározza, hogy mi az, ami egyáltalán mondható, a streamház így nemcsak a mondhatóságot, hanem a mondhatóság kereteit is kijelölte. A kritika valójában ott kezdődne, amikor magát a szelekciót vizsgálná: a streamház programja egy család életének különböző állomásaiént is értelmezhető, a nyilvánosság számára látható és láthatatlan dolgok egyvelegével.

Ezért is csalóka játék az archívumok részleges megnyitása, hiszen a részleges láthatóvá tétellel a látás illúziójába ringat, ám számos dolgot épp ezzel takar el (készülnek például belső felvételek próbákról? háttér munkákról?), és megnehezíti azt, hogy ténylegesen beleshessünk a múltbeli kulisszák mögé.

4 Patrice PAVIS, „A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége”, ford. JÁKFAI Magdolna, *Színház* 31, 3. sz. (1998): 11–22, 11.

5 BOROS Kinga, „Nincs több csoda. Nagy Alfréd 1977–2020”, *szinhaz.net*, 2020.03.23., <http://szinhaz.net/2020/03/23/boros-kinga-nincs-tobb-csoda/>.

6 UNGVÁRI Zsolt, *Bocvárdi László: Antigoné, 2003*, Történeti elemzések, *Philter*, <http://www.philter.hu/link/play/antigone/section/4/>.