

Miklós Melánia

## Portrék az örületről

Lassan hagyománnyá lesz Szegeden, hogy *Urbán András Társulata* a MASZK menedzsmenijében *munkabemutatót* tart a Thealter – Szabad Színházak Nemzetközi Találkozója, SZASZSZ – Alternatív Színházi Szemle keretein belül. Az idén a versenyprogram részeként a közönségnek alkalma volt megtekinteni a tavalyi előadást, a Csáth Géza szövegei alapján készített *0,1 mg*-ot, valamint a Sylvia Plath naplóját „olvasó” *A lány, aki ugatott a Holdra* című versenyen kívüli produkciót.

Urbán előadásainak legfőbb ismérve a színházzal, a színházi nyelvvel való kísérletezés, így a *munkában levés* nemcsak az elkészítés fázisát jelölő önreflexióként értelmezhető, hanem – mivel például a *0,1 mg* nem változott többet a bemutató óta, mint bármely más előadás – sajátos műfajmeghatározásként is. Rendezései mozgásban tartják befogadói szokásainkat: saját kánonon belül is kibillentik az elvárásokat, „kísérleteznek” a figyelmünkkel, aktív nézői-értelmezői munkára számítanak.

A *0,1 mg* például nem az előző, a szintén Szegeden bemutatott *Könyök Kanyar* „folytatása” – amelyben Urbán metaforákra /szimbólumokra épülő, a beszéd, mozgás, zene és látvány egyformán fontos elemeiből ötvöződő nyelvezete a leginkább találkozott a színpadra adaptált dráma szövegének belső logikai rendjével, megújulást jelezve rendezéseinek sorában<sup>1</sup> –, hanem egy előző produkció, a *Gyerekek és katonák* „elbeszélő” világához illeszkedik. *A lány, aki ugatott a Holdra* ehhez képest másként mesél ugyanarról: a saját korlátai közé kényszerített tudat (beteges) állapotairól. Urbán előadásainak egyébként is alapkérdése a személyiség határainak fessegetése, a tudattalan elfojtott vágyainak, félelmeinek, indulatainak megjelenítése, melyek hol a maguk *kegyetlenségében* tárulnak elénk, hol közvetetten, áttételesen.

---

<sup>1</sup> Az előadás elemzését l.: M. M.: A metaforák (más)színháza. *Tolnai Ottó, Urbán András: Könyök Kanyar* = *Ellenfény*, 2004/3., 42-45. p.

E két utóbbi előadás abban is kapcsolódik egymáshoz, hogy mindkettő olyan szerzőt dolgoz fel, akinek életében és életművében megkerülhetetlen és központi kategória az őrület. Csáth Géza, a palicsi fürdőorvos, a múlt századelő novellistája a morfium hatására veszítette el egyre inkább a tudati kontrollját, Sylvia Plath, az amerikai származású, érzékeny és labilis idegállapotú angol író pedig a hatvanas évek elején követett el alig harmincévesen öngyilkosságot. Az előadások a személyiségük megragadására tett kísérletek – sajátos portrék –, melyek Plathnál a naplók, Csáth esetében pedig a novellák és az őt olvasó / író Tolnai Ottó Árvacsáth-versek keresztmetszetében a téboly egyetemes érvényességét kutatják. Színpadi nyelvre fordított esettanulmányok az őrületről, annak férfi és női változatáról, melyben a *0,1 mg* durvasága, agresszivitása semmivel sem fenyegetőbb és terhesebb, mint *A lány...* lírai stilizáltsága, az elfojtott kirobbanásának lehetőségével.

Urbán András színházát mindig is a kifejezőeszközök komplexitása jellemezte. Előadásaiban egyformán jelentéshordozó erővel bírnak a hallottak és a látottak, melyeknek „káoszában” a néző „feladata” az értelemképzés. E két rendezésében viszont mindezeket túl megmutatkozik pályájának pillanatnyi állapota: az a kettősség, amely a színpadi nyelvének megújítására irányuló keresés következménye. „Továbbírja” ugyanis „kegyetlen” színházát, de a mondás mikéntjére való állandó reflexióval és a vizualitás (a színpadi képek) szerepének előtérbe kerülésével újrafogalmazza. Emellett új, ezzel (látszólag) ellentétes megszólalásmóddal kísérletezik. Míg a Csáth-előadás az elsöre példa, az utóbbi a Plath alapján elemezhető.

Csáth Géza szövegei kiindulópontként szolgálnak a *0,1 mg* előadásvilágának megteremtéséhez. Urbán nem adaptációt készít, hanem vizionál. Nem történetet mesél, hanem érzéseket jelenít meg. Félelmeket, elfojtott ösztönöket, gyilkos vágyakat. A férfi nőhöz és időhöz való viszonyát. A vergődést tudatos és tudatalatti, álom és ébrenlét, valóság és fikció, normalitás és téboly *határán*. Földdel felszórt színpadán, melynek két oldalán nagyon közel ülteti a közönséget, kevés eszközt használ. Ketrecszerű vaságy, egy szék, fabölcső, rőzsegolyó, balta, kések, állati koponyák. Össze nem függő, töredékszöveges jelenetek, zenei részek (*Mezei Szilárd* hegedűjátéka vagy ének) és képileg meghatározó etűdök váltják egymást, melyek között egészen addig asszociációs hiány működik, amíg nagyon expresszív – ikonografikus – választ nem kapunk szorongásainkra: a jégtömbből lángszóróval kiolvasztott hal emlékezetünkbe vésődő képe indítja el azt a jelentésvonatkozást, amelyben Csáth tébolya az általános emberi történet „őrületévé” mitizálódik. A Krisztus-történethez kapcsolódó szimbolikus képek (mint például a férfit és a nőt Pietà-pózban megvilágító jelenet) kontrasztjában

magánproblémái létezésünk abszurditását mutatják fel: az embernek az isteni tökéletesség és tisztaság felé való vágyódását, egyben ennek megvalósíthatatlanságát (angyalszárnyaink drótszárnyak csupán).

Ez a *határon levés* az előadás központi metaforája. Csáthot, miután morfiumrohamában agyonlőtte a feleségét, elmeosztályra zárták, ahonnan megszökött. A demarkációs vonalon fogták el, ahol az őt feltartóztató határőrök előtt halálos adag morfiumot vett be. A *0,1 mg* záróképében a férfi (*Pletl Zoltán*) hosszú percekig egy helyben fut, a két nő (*G. Erdélyi Hermina, Krizsán Szilvia*) magyarul, szerbül, oroszul, németül, franciául elhangzó „Állj! Lövök!” kiáltása közepette. A jelenet nem pusztán az életrajzi tény megidézése, hanem az egész előadás szimbolikájának sűrítése. Az ég és föld / és nő között a végsőkig küzdő ember végzetnek való kiszolgáltatottságát jeleníti meg. (Pletl a kezében fogja azt a rózsegolyót – a Földet, a kapott emberi sorsot –, amelyet az előadás elején a nő „szült meg”, ringatott bölcsőben.) Az embert az idő-tudata – amely a doktoros jelenet szerint nem más, mint az agyvelő fejlődésének maradványa – teszi szorongóvá, fizikai, testi megkötöttsége és pusztulása taszítja az állati létezés szintjére. Örök körforgás, amelyből az egyedüli kivezető út a halál.

A határ-metaforának az előadásban azonban *más* vonatkozásai is vannak. Lovas Ildikó az idén megjelent *Kijárat az Adriára* című regényében írja: „A végén kiderül, hogy Csáth oldotta meg a legelegánsabban: ott fejezte be, ott maradt, ahová tényleg tartozunk: a határon, sehol, homokba fúrt fejünkkel. [...] Bosznián át leautózni a tengerig. Hamis performansz. Csáth Gézáé volt a tökéletes. A hibátlan műalkotás, az egyszeri, a megismételhetetlen. Ott maradni a határon homokba fúrt fejjel.”<sup>2</sup> A kisebbségi létezés, a hazátlansághoz köthető sehová sem tartozás érzése Urbán esetében saját értelmet nyer: kívülállásának, a mindenféle (kőszínházi, vajdasági és anyaországbeli) struktúrán kívüliségének metaforája, a színház nyelvére való önreflexió.

Az előadás számos gesztusa utal ugyanis a „nyelven kívüliségre”. A kántáló énekbeszéd, a mesterkelt intonáció, a refrénszerű, kórusban való szövegfelmondás – amelynek feszített koncentrációjában elkerülhetetlen a színészek hibázása –, a maszk mögül való beszéd, ének, az eszközök (pl. a lángszóró) üzemeltetése, végül a tapsrend leállításának kiközlésükkel mind a mondás mikéntjére irányítják a figyelmet. A nagyon erős színészi jelenlét és játék eszközzellegét, az előadáségsznek, a rendezőnek, magának a színháznak való alárendeltségét érzékeltetve a kiszolgáltatottság, az eleve elrendeltség (ön)ironikus láttatására.

<sup>2</sup> Lovas Ildikó: *Kijárat az Adriára. James Bond Bácskában*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2005, 267/286. p.

A *lány, aki ugatott a Holdra* ezzel szemben más eszközökkel él. Itt is fontos a hangulatkeltés, de ez az előadás történetet mesél. Hétköznapi helyzeteket egy nő életéből, amelyek a normalitás és a beteges érzékenység határán egyensúlyoznak (*lány, aki ugat a Holdra*). A fényváltásokkal és a szereplők színen történő, zenével aláfestett átöltözéseivel elkülönített jeleneteknek, az etűdszerű építkezésnek íve van: ok-okozati viszonyrendszerben a (női) örület diagnózisát állítják fel. Sylvia Plath naplója ebben nemcsak kiindulási pont, hanem alapvető fontosságú vezérfonal. Az előadás végig a szöveg mentén halad: elsődleges fontossága van az elhangzó mondatoknak, párbeszédnek, minden néma jelenet és képi elem ezeket erősíti és/vagy fordítja át – szorosan a szövegből építkező metaforák, mint például a tengert szimbolizáló víz a „teknőben”, vagy a napot /teliholdat megjelenítő bádoglemez. Középpontban a nő női-férfi viszony függvényében alakuló érzelmi élete áll, így pl. a ruhaváltások az életszakaszbeli és egyben kapcsolatbeli állomásokat is jelölik: a fekete-fehér pöttyös lányos ruhát az önmegvalósítás pinkje és lilája, majd a szenvedély és szenvedés vörös-pirosa váltja fel.

A viszonyt egyébként az örök elégedetlenség, az elfogadni nem tudás és a *másra* vágyás határozza meg, amit a (társadalmi) sztereotípiák – szubvertált – képi megjelenítése közvetít. Urbán kevés eszközt használó, letisztult színpadán mindennek jelentésképző szerepe van: pódiumszerű emelvényen a mindennapjainkat, családi életünk színhelyeit idéző asztal áll, két székkal, fölötté koporsó alakú fém lámpa, előtte ugyanilyen bádogg bölcso /kád, a háttérben egy kisebb és egy nagyobb fémketrec, valamint a fogyasztói társadalom ikonjait, egy mosógépet és egy áruval teli bevásárlókocsit rejtő, nejlonnal letakart két tárgy. (Ez utóbbi mintha az amerikai pop-art jól ismert reprodukciójáról – Duane Hanson: Nő bevásárlókocsival alkotásáról – aktualizálna háromdimenzióssá.) Életképeket látunk, melyekben az elhangzó szöveg („Soha nem voltam ilyen boldog!” „Szép este volt, csodaszép!”...) és a látvány kontrasztja hoz létre feszültséget. Urbán ugyanis képekben jeleníti meg a kapcsolat sokrétű ellentmondásosságát, az együttlét meghitt, boldog pillanataitól (filmnézés, séta, kavicsdobálás a tengerparton) a mindennapok unalmán és a birtoklásvágy fojtogató feszültségén át a szerelem-gyűlölet végletességéig. A szögek a befőttesüvegben, a megértés, a valódi kommunikáció képtelenségét szimbolizáló nő és férfi közötti üveglap, melyen minden próbálkozás odadobott föld csupán, az elhangzó szavak ritmusára fába vert szögek, a halálnemekkel való „játék” (utolsó pillanatig kitartott víz alá merülés, halántékhoz tartott kéz-pisztoly, lánc a nyakban, nyak köré tekeredő kötél, egymás kiszögezései), a fémketrec, mint önként vállalt börtön, koporsó és nászágy, a férfi által az asztalhoz alufóliázott nő – mind a (tragikus) végzetszerűség érzetét hordozzák.

Ez a „visszafogott” elemeltség és az előadás ritmusának lassúsága, az idő vészterhes (nem) múlásával – sajátos feszültségben tartják az előadást. Leleplezik az elvárásoknak megfelelő, „normális” élet illúzióját, ugyanakkor azáltal, hogy a szenvedésként megélt nőiség-tudat terhe bármikor önpusztításba fordulhat át, az örületre hajlamos női lélek patológiáját is mutatják. Az (ön)elemző Plath-portré viszont éppen ettől a mesterkélt visszartartottságtól válik általánossá. Attól, hogy a végén nem történik (meg) a tragédia. A záróképi „idillben” – amelyben a megtébolyodás elhalasztódó esélye nyomasztóbb a „valóságnál” – a nő és a férfi átlátszó nejlon esőköpenyben ülnek egymást átkarolva a bádog-hold alatt, melyből egy zsinór meghúzására kék festék, „eső” zúdul rájuk.

Urbán András színházi nyelve jelenleg e két rendezése szerint a provokáló direktség és a stilizált közvetettség kettősségében körvonalazható. Hogy ebben még sincs ellentmondás, az egyrészt amiatt van, hogy Urbán jól választ irodalmi alapanyagot. A lélek és a tudatalatti titkainak ismételt boncolgatása ugyanis soha nem idegen a feldolgozandó szövegek világától. Másrészt annak a főleg képi motívumrendszernek köszönhető, amely „védjegyként” a produkcióit egymáshoz rendeli. Akkor történnek azonban igazán értékes pillanatok, amikor ezek a motívumok az új előadás kontextusának jelentéstartalmával íródnak tovább. Amikor (például a *0,1 mg* önreflexiók gesztusaival) „kibillen” a kegyetlen színházas hagyomány, vagy amikor úgy találkozik össze a szöveg világával, hogy annak képnyelvre fogalmazott elemei (a történetmesélést szolgáló, beszéd nélküli jelenetek mint „narrációs képek”, a szövegből építkező szimbolika és az ehhez asszociatíván kapcsolódó „képi intertextualitás” – *A lány...* esetében például a 60-as, 70-es évekbeli Amerika ikonográfiája) más viszonyok közé állítják azt. Mindkét út járható, az utóbbi azonban kétségkívül több lehetőséget sejtet.

*0,1 mg* – Szervezett színházi akció Csáth Géza írásai alapján, Tolnai Ottó Árvacsáth verseinek felhasználásával

Rendező: URBÁN András

Szereplők: G. ERDÉLYI Hermina, KRIZSÁN Szilvia, PLETL Zoltán

Zene: MEZEI Szilárd

Fény, hang: TURCSÁNYI István

Munkatársak: ÚRI Attila, VARGA Tünde

*A lány, aki ugatott a Holdra* – Sylvia Plath naplóját olvasva

Rendező: URBÁN András

Szereplők: G. ERDÉLYI Hermina, PÉTER Ferenc

Zene: MEZEI Szilárd

Díszlet: ÚRI Attila

Jelmez: VARGA Tünde

Fény, hang: TURCSÁNYI István

Asszisztens: LASSÚ Zoltán