

A VÁKUUMTÓL A KARTONFIGURÁIG

A szerephagyományt felforgató drámai-színpadai testekről

Nem látják, de nézik.

A színházi előadás befogadásában a vizualitás a meghatározó mozzanat, ám a közönség, nézők, kritikusok, politikai aktorok bár ugyanazt nézik, nem ugyanazt látják. Abban a szempontban, hogy mit látnak, számos tényező játszik szerepet. Ezek közül a továbbiakban a színre vitt test különböző megjelenéseivel és ezek recepciójával foglalkozom, néhány reprezentatívnek tekinthető példán keresztül. Nem történeti áttekintésre törekszem, hanem felvillantok egy laza tipológiát, az elmúlt bő fél évszázad magyar színházi előadásiból és drámairodalmából véve példákat.

A test és a látás, illetve a látott test a folytonos alakulás állapotában van – különösen igaz ez a színházra. E metamorfózisra is vonatkoztatható Merleau-Ponty megállapítása, miszerint „a széteszlás és a megszűnés azonnal egy új megjelenésnek adja át a helyét”.¹ Másutt arra hívja fel a figyelmet, hogy „[a] dolgok és a test viszonya különleges, teljesen egyedi: testünk idézi elő, hogy olykor leragadunk a látszatoknál, de neki köszönhetjük azt is, ha néha mégis sikerül eljutnunk magukhoz a dolgokhoz”.²

Hatalom és test kapcsolatáról gyakran Michel Foucault ide vonatkozó elemzéseivel találkozhatunk, aki a hatalomnak az alávetettek irányuló és a peremvidéken megmutató működésének vizsgálatát szorgalmazza. Mint írja, „a hatalmat nem a szabályozott és legitim formáiban, nem a középpontban kell elemezni”.³ Tegyük mégis azt, amitől Foucault eltanácsol bennünket, és vegyünk szemügyre olyan drámai-színházi példákat, amelyekben ez a felsőbbség megmutatkozik.

Örkény István *Pisti a vérzivatarban* (1969/1979) című drámája II. részének kezdő jelenetei a II. világháborút követő éveket idézik meg. „Vége a háborúnak! Felszabadult az ország!” – mondja Rizi.⁴ Kezdődik egy új korszak, amelynek kezdetén Pisti mint vákuum születik meg. Testetlenül, a hiányával van jelen, és a hamarosan bekövetkező – forradalmi minak titulált – korszakban (melyről a Tevékeny kijelenti, hogy „a forradalom legfőbb akadálya az ember”⁵) egyszer csak ott találjuk e láthatatlan szereplőt a hatalom csúcán, fenn valahol a magasban. A színen lévőket ütemes tapsal köszöntik: „Pisti, Pisti, Pisti!” skandálják. A Tevékeny pedig kiadja az utasításokat, és a Szőke Lány a következőket jelenti: „Egy utcát, egy habos tortát, egy stadiont és egy vörös bort neveztek el Pistiről. Valamint a bécsi szeletet ezentúl Pisti szeletnek hívják”.⁶ A Tevékeny újabb utasítást ad:

¹ Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik és Szabó Zsigmond. Budapest – Szeged, L'Harmattan – SZTE, 2007, 54. – kiemelés az eredetiben.

² Uo., 20.

³ Michel Foucault: *A hatalom mikrofizikája*, ford. Kicsák Lóránt, in: Uő.: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 307–330., 321.

⁴ Örkény István: *Pisti a vérzivatarban*, in: Uő.: *Drámák*, Budapest, Szépirodalmi, 1982, II. 230.

⁵ Uo., 237.

⁶ Uo., 238.

„Több millió gipszből öntött, hatszor hat centiméteres szoborra van szükség”.⁷ Pistiben pedig már az egész országban mindenki hisz – egyetlen ember kivételével.

A hatalom csúcán lévő vákuumPisti pontosan illeszkedik a mű dramaturgiájába, amely a felcserélhetőségre és a behelyettesíthetőségre épül. Itt sem a hatalmat úrként „megtestesítő” személy kiléte a lényeg, hanem a struktúra, amely önmagát épp a benne lévő hatalmi pozíciók behelyettesíthető betöltésére alapozza, és ezért tud folyamatosan, változásában is permanens módon fennmaradni. A személyi kultusz groteszk képét megrajzoló Örkénynek arra is van gondja, hogy a láthatatlan láthatóságának kérdését szóba hozza. Amikor a Szőke Lány a valahol a magasban található Pisti hollétét fürkészi, szomorúan konstatálja, hogy „hiába meresztem a szemem. Én őt nem jól látom”. A Tevékeny erre így válaszol: „Csak magára vessen. Miért a saját szemével nézi, kedvesem?” A Szőke Lány visszakérdez: „Hanem hogyan? Tessék megmondani”. Erre a Tevékeny így felel: „A többiekével”.⁸ Ez a párbeszéd a dráma eredeti, 1969-es, betiltott változatában szerepel, az 1979-es engedélyezett (azaz cenzúrázott) változathoz hiányzik.

A *Pisti a vérzivatarban* kulisszák mögötti történetéről negyven könyvoldalnyi dokumentum olvasható az 1982-es háromkötetes Örkény-drámák kiadásban.⁹ Ezekben az író egyértelműen közli, hogy a vákuum-jelenet a Rákosi-korszak ábrázolása. Másutt erről a jelenetről kijelenti, hogy a létra – amelynek a vákuumPisti a tetején foglal helyet – „nem a szocializmust jelképezi, ami teljesen világos a szövegből, hiszen a létra tetején ülő, nem létező »Pistit« ünneplik, órála neveznek el utcát, és öntenek milliószámra szobrokat. A végén pedig lerázzák a létra tetejéről”.¹⁰ Furának tűnhet ez a magyarázat, de itt Örkény voltaképpen a Rákosi-korszakot választja le a Kádár-korszakról azzal, hogy az előbbit elhatárolja a szocializmustól. Ez a magyarázat (vagy inkább magyarázkodás) „Javítási javaslatok” címen szerepel, azaz az író itt hatalmi pozícióban lévő személy(ek) kifogásaira reagál, amikor például az idézett védekezést megfogalmazza.

De vajon mit láttak a drámabeli jelenet Pisti-kultuszát éltető, tápláló alakok (élükön a Tevékenyvel), és mit látott vagy nem látott a Szőke Lány, és mit láttak a *Pisti* cenzorai? Erős a gyanúm, hogy a jelenetben szereplők, akik a vákuumPistit éltetik, és az 1969-ben (meg a következő évtizedben) a darabot betiltók ugyanazt látták, vagy valami lényege szerint egyezőt. A vákuumPisti üressége a propagandára és manipulációra épülő hatalom testetlen üressége. Egy olyan hatalomé, amelynek gyakorlói nemlétező dolgok (tények, jelenségek, folyamatok) létezését állítják, láthatónak állítanak be egy hazugságokból felépített világot. Ennek a hatalomnak a látás a legnagyobb ellensége. Azzal, hogy a Szőke Lány nem látja vákuumPistit (amit némi eufemizmussal úgy fogalmaz meg, hogy nem jól látja), veszélyezteti a hatalom önállóságát. Mivel ennek a fajta hatalomnak uniformizált alattvalókra van szüksége, akik minden hatalmi közlést és cselekvést elfogadnak. Azaz olyanokra, akik nem látnak, nem látnak át a propaganda és a manipuláció léttelen világot barkácsoló rendszerén. Ahogy vákuumPisti is a maga léttelen, identitás nélküli voltában bármikor és bárkivel behelyettesíthető, épp így ennek a hatalomnak ugyanilyen alattvalókra van szüksége. Akik nézik mindazt, amit a hatalom eléjük tár, és azt látják, amit – ahogy a Tevékeny fogalmaz – a többiek szemével látni lehet, de semmi esetre sem a saját szemükkel. Hiszen az fenyegetést jelent a rendszer számára.

Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című drámájának ez a jelenete, amely nem általában a hatalom, hanem az önkényuralom néhány sajátosságát viszi színre, a hiányként, itt-nem-létként középpontba állított testetlen Pisti alakjával, nemcsak a megidézett Rákosi-korszakról, hanem a Kádár-korszak hatalmi jellegéről is mélyreható képet fest. Örkény az

⁷ Uo., 238.

⁸ Örkény: *Drámák*, 682.

⁹ Uo., 585–625.

¹⁰ Uo., 592.

1969-es *Pisti*-ben úgy próbál paktumot kötni a befogadóval, hogy az a Szőke Lány nézőpontját kövesse, de nem kalkulál azzal, hogy az önkényuralom képviselői – mint az efféle hatalom gyakorlói – pontosan tisztában vannak azzal, hogy mit művelnek. Ebben az esetben azzal, hogy folytatói a Rákosi-korszak hatalmi működésének, amit tagadnak ugyan, de épp a betiltással leplezik le önmagukat. Örkény az említett „Javítási javaslatok”-ban a jelenet védelmében érvek nélkül magyarázkodik. Ezt írja: „Lehet, hogy van valahol egy félreérthető mondat, de én ilyent kétszeri elolvasás után sem találtam; ha mégis volna, szívesen törölöm, mert ellenkezik az írói koncepcióval”.¹¹ Amit végül majd töröl, az nem egy mondat, hanem ez a fent idézett párbeszéd arról, hogy mit is kell(ene) a Szőke Lánynak – a hatalom elvárása szerint – látnia. Az a tény, hogy ez a részlet kimarad az 1979-es változathoz, igazolja, hogy a cenzúra kifogásolta a vonatkozó dialógust, és Örkény ki is hagyta a bemutató érdekében.

A *Pisti a vérziatarban* említett jelenetében egy hiányzó test és a hozzá való viszonyok hozták mozgásba a hatalmi működést, megakadályozva a darab színrevitelét, azaz, hogy a performativitás közegében reflektálhasson a korszak uralmi sajátosságaira (persze a darab más mozzanatai ellen is kifogást emelve). A következő példában azt láthatjuk, hogy a korszak (az 1970-es évek) egyik magyarországi bemutatója egy teljesen konkrét testazonosítást, megfélemlítést hajt végre az eredeti mű központi alakjain.

1977. február 11-én került sor Alfred Jarry *Übü király* című 1896-os darabjának első magyarországi kőszínházi bemutatójára a Pécsi Nemzeti Színház nagyszínpadán. Az előadást Paál István rendezte, aki akkor a társulat tagja volt (1975-től 1977-ig). Ebben a minőségben ez volt az utolsó pécsi munkája. Jarry *Macbeth*-paródiaként is értelmezhető drámája nyersen és durván, poézismentesen állítja elénk a hatalomvágy brutális eszközökön keresztül történő beteljesítését, amikor nem képességeik nyomán privilegizált alakok, hanem infantilis, primer ösztöneik által vezérelt tahók törnek pozícióra. Paál egészen direkt módon osztályozza és azonosítja a Jarry darab két főszereplőjét, Übü Papát és Übü Mamát, amikor patkányként viszi őket színre.

A házaspár patkány mivolta nem pusztán a testüket borító szőrös jelmez révén kap kifejezést. Az előadásban minden patkányperspektívából látszik. A színpadkép ugyanis a patkány testméretéhez és nézőpontjához viszonyítva óriási méretű épület- és utcacészlelet ábrázol. Egy házsarkot, kétoldalt hatalmas lefolyócsővel, a ház előtti járdán csatornanyílással. A patkányként színre lépő színészek ezeken a nyílásokon át közlekednek. Übüék patkányként való ábrázolása nem nélkülözi a didaxist. Nem ez az előadás egyetlen könnyen megfejtendő analógiája. Übü papa a darab során gyakran használt két eszközét, a pfinánckardot és a szaharvágót az egyik jelenetben egymást keresztezve a feje fölé emeli, és a két tárgy úgy néz ki, mint a sarló és kalapács. A zárójelenetben, amikor hajóval menekülnek a Balti-tengeren, egy ponton Übü papa átveszi a parancsnokságot, és a következő utasítást adja: „Kormányt jobbra! Kormányt balra!” A két mondat között azonban Übü papa elővesz egy kis piros könyvecskét, és abba (mint párttagkönyvbe) pillantva módosít az irányon, azaz nem jobbra, hanem balra. Míg a színrevitel patkányperspektívája és patkányvá degradált hősei a bemutatót követően változatlanul megmaradtak, ezek az említett esetek a pfinánckarddal és a hajó irányával kikerültek az előadásból. Magam a főpróbán még láttam ezeket, de a másnapi bemutaton már mindkét fricska kimaradt az előadásból.

A bemutató Cseh Tamás prólogjával kezdődött, aki a függöny előtt elénekelt Jarry *Az agyatlanítás nótája* című versét. Majd ezt néhányszor újra előadta, kezdeti frakkjából mindinkább lerongyolódva, végül a csatornanyílásból lemeztelenedve előbújva. A dalnokot is magába olvasztotta a csatornalények csatornavilága.

¹¹ Uo., 593.

De vajon mit kezd a kritika ezzel a nyilvánvaló, látványként eleve evidens megfeleléssel, hogy a hatalomra törő tahók, azok patkányok? Tanulságos az a distinkció, ahogyan az előadásról részletes beszámolót író Mihályi Gábor igyekszik leválasztani a produkciónak ezt a rétegét az akkori (1977-es) jelen hazai hatalmi-politikai rendszeréről, és máshova delegálni a színpadon láthatót, hogy a cikk olvasói ne azt lássák az előadásban, amit az egyébként teljesen világosan demonstrál. Érdemes hosszabban idézni.

„A rendező elvont történelemfilozófiai, etikai mondanivalója, az übüség morális bírálata nem fordítható le vagy át a »politikai kabaré« nyelvére. Nincsenek kulcsok. A nézők kísérlete, hogy napjaink vagy a közelmúlt eseményeire aktualizálja a látottakat, egyes elhangzó mondatokat, óhatatlanul zsákutcába vezet. [...] A csatorna világában csak negatív szereplők mozognak. [...]

A nézőtérre érkező közönséget, ezúttal Paál rendezéseitől eltérően, leeresztett függöny várja. Hangsúlyt kap a nézőtér és a színpad elválasztása. Ami a színpadon lejátszódik, az nem a nézőtér valósága, hanem csak egy történelemfilozófiai lehetőség. Méghozzá egy olyan lehetőség, amelynek nem szabad bekövetkeznie. A színpadi előadásnak éppen az a katartikus célja, hogy az Übü-világ felmutatásával, leleplezésével, a valóság következmények nélküli, játékos átélésével segítsen a magunkban rejtőző übüség felismerésében és kiátkozásában.”¹²

A kritika a következő sorokkal zárul: „Paál rendezése már a bemutatón is megosztotta a közönséget. A modern irodalmi és színházi törekvésekben tájékozottabbak, főleg a fiatalok lelkes tapssal fogadták az előadást. A klasszikusok tiszteletéhez szokott, a hagyományos színház emlőin nevelkedett nézők viszont szembetűnően zavartan feszengtek helyükön, alig tapsoltak, volt, aki már előadás közben elment. Valószínűleg úgy érezték magukat, mint elődeik Párizsban, nyolcvan évvel ezelőtt.”¹³

Mihályi nyilvánvalóan az előadás védelmére kel, érvelése apologetikus, elutasítja a látottak befogadói aktualizálását, azaz a saját tapasztalatokra történő lefordítását, ehelyett valamiféle univerzális, elvont közeget jelöl meg, amelyre az előadás vonatkozatható. Ennek a „semmi köze mihozzánk” érvelésnek a meghökkentő mozzanata, hogy az előadás azért nem a nézőkről szól, mert használja a függönnyt. Aminek mindjárt ellent is mond, amikor azzal folytatja, hogy a színpadi történések „játékos átélésével” önismeret-hoz juttatja az előadást a nézőt. A cikkhez epilógusként kapcsolódó beszámoló a közönség reakciójáról (csillag választja el a szövegtörzstől) igazolhatatlan feltételezésekbe bocsátkozik a nézők iskolázottságáról és ízléséről, amivel épp azt a kérdést kerüli meg, amivel az előadást is védeni véli az előzőekben. Mert ebben a megosztottságban nem lehet nem feltételezni azt, hogy a befogadói reakciók a fennálló rezsimre vonatkoztatott, azt elutasító és azt elfogadó attitűdök alapján is magyarázhatók. Mihályi Gábor írása jól illeszkedik abba a kritikusi magatartásba, amelyet Herczog Noémi az ügyvéd-kritika fogalmával jellemez a Kádár-kori színikritikát elemző kötetében. Az ügyvéd-kritika „a hatalom szempontjából problematikus műalkotást jellemzően védelmezi”.¹⁴ A Paál-rendezés patkányai tehát nem az itteni hatalom lévő, hatalombitorlók, hanem valamilyen téren és időn kívüli, történelemfilozófiai példázat alanyai. A patkánytestbe bújt Übük nem rólunk szól. A védelmező kritika 1977 májusában jelent meg. Akkor a színház már nem játszotta az *Übü királyt*, és az évad végével Paál István távozott a Pécsi Nemzeti Színháztól.

Paál Pécsről Szolnokra ment, ahol számos jelentős rendezés fűződött a nevéhez. Ezek egyikét a jelen elemzés szempontjai okán választottam. A színházi testhasználat egyik meghatározó mozzanata az a kiindulópont, hogy egy szerep melyik, illetve milyen színészre van kiosztva. Már a szereposztás is értelmezés, és a testi attribútumok felhasználá-

¹² Mihályi Gábor: *Übü király, az avantgarde klasszikusa?*, *Színház*, 1977/5, 24–28., 26.

¹³ Uo., 28.

¹⁴ Herczog Noémi: *KUSS! Feljelentő színikritika a Kádár-korban*, Pécs, Kronosz, 2022, 133.

sa, működtetése meghatározó tényezője egy-egy előadás performativitásának. Akkor is, ha a színre lépő személy teste a maga fizikai adottságaiban, változatlanul, nem módosítva kerül játékba, és akkor is, ha a színész saját teste a szerep kapcsán protézisekkel, maszkokkal, viselettel stb. módosul. A kiválasztott példa egy szerephagyomány felforgatását jelentette, amikor Paál István az 1981. december 11-én Szolnokon bemutatott *Hamlet* esetében a címszerepet Kovács Lajosra osztotta. A szerephagyomány domináns példáiban a Hamletet alakító színésznek a szerephez társított karakterjegyei az intellektuális, melankolikus habitus, a vékony testalkat, nemegyszer a „szőke dán” képe.

Az előadás hatástörténeti áttekintésében is megfogalmazódik, hogy „a Hamlet szerepét játszó Kovács Lajos sem megjelenésében, sem játékstílusában nem hasonlít a 60-as években Gábor Miklós által ikonikus alakká formált, Lawrence Olivier-módra szőke parókát viselő törékeny, vagy a 70-es évektől megjelenő atletikus, haragos, fiatal Hamletekre (Székhelyi József Ruszt rendezésében, Cserhalmi György Bódy Gábor rendezésében)”.¹⁵ A szereposztás és az alakítás nyilván az előadás egészének kontextusában értelmezhető, de előbb összpontosítsunk a Kovács Lajosról szóló leírásokra.

Az előadásról részletes elemzést író Nánay István a címszereplőről a következőket fogalmazza meg. A koncepcionális hangsúlyok és a dramaturgiai beavatkozások nyomán „nem egy magányos hős, hanem Ophelia–Hamlet–Horatio generációjának tragédiája kerül az előadás középpontjába. A generáció reprezentánsa természetesen Hamlet. Kovács Lajos dán királyfia minden ízében és tökéletesen ellentéte mindannak, amit környezete megtestesít. Nemcsak szerepe szerint. Játékmódjában, a feladathoz való viszonyában is különbözik színésztársaitól. [...] Kovács Lajos kivételes emberi és színészi érzékenysége ellentétben van robusztus természetével, súlyos mozdulataival, rekedtes hangjával. Nem annyira az intellektuális figura hangsúlyozódik a szerepformálásában, mint inkább a nonkonformizmus, a környezetétől való különbözősége, kívülrállása és egyedülvalósága. [...] Olyan felzaklató, a színpad kereteit szétfeszítő a színészi jelenléte, hogy a hatalmas szöveggel való birkózását, az alakítás közvetlenül észlelhető eszközeinek kiütközését is már-már felejtetni tudja. [...] Kovács Lajos és a rendező úgy gazdálkodott a színész energiáival, hogy nem a szerep ívének, hanem a figura konstans magatartásformájának, a sajátos színészi létezés-mód feltételeinek és körülményeinek megteremtését tekintették elsődlegesnek”.¹⁶

Koltai Tamás pedig a következőképpen jellemezte Kovács Lajos Hamletjét: „Kovács lomha, darabos, nyers erejű és lassú belső ritmusú Hamlet. Csakugyan »megérzik rajta a vad íz«. A legkevésbé sem »udvarfi, hős, tudós« [...], hanem romlatlanul, faragatlanul és korszerűtlenül becsületes bolond. [...] Kiszámíthatatlan, hogy mit fog csinálni a következő pillanatban. Megértjük zihálásait, hirtelen ritmusváltásait [...] megértjük, hogy a tudatos és ösztönös, szigorúan megkomponált és elveszette dekoncentrált színészi pillanatok összességükben robusztus egysége egy hajthatatlan, hajlíthatatlan, a világ manipulációit fölfogni is képtelen, hozzájuk alkalmazkodni végképp alkalmatlan jellemet teremt. Akit nem lehet lassan felőrölni. Akit meg kell semmisíteni”.¹⁷

Amiről az idézett írások nem tesznek említést, azok Kovács Lajos testének azon sajátosságai, hogy a homloka fölött jól láthatóan kopaszodik, az előadás egyes részeiben nyitott zubbonyban látható, amikor szőrös mellkasa és kövérkés hasa is látszik. Ezek a testi adottságok olyan szubverzív mozzanatok, amelyek kibillentik a Hamlet-képet a megszokott kereteiből. És nemcsak vizuálisan, hanem az előadás rendezői koncepciójával összefüggésben is. Paál István értelmezésében a drámabeli történések mozgatója, az esemé-

¹⁵ Schandl Veronika: *Paál István: Hamlet (2014.6), 1981*, hozzáférés: 2022. 10. 09., <https://theatron.hu/philther/hamlet-2/>

¹⁶ Nánay István: A manipuláció csapdája – Hamlet Szolnokon, *Színház*, 1982/3, 18–22., 21.

¹⁷ Koltai Tamás: „Rút cselg gyanítok...” Shakespeare: Hamlet, in: *Uő.: Színváltozások*, Budapest, Szépirodalmi, 1986, 58–59.

nyek manipulálójá Polonius, az államgépezet feje. Besúgók és megfigyelők hálózata a helsingöri udvar, az első jelenet Szellemét például – Polonius utasítására – a Színész király alakítja, és így tovább. Nem szükséges itt a koncepció következetlenségét hangsúlyozni, azt, hogy mivel Polonius a dráma közepén, a III. felvonás 4. jelenetében meghal, ezért az ez utáni történeteknek nem lehet a manipulátora. Választott szempontunkból fontosabb az, hogy ez a Hamlet-alak „nem a szőke fürtös »intellektuális«, tette képtelen álmódzó; megjelenésében, érzékenységében, őszinteségében, minden megnyilatkozásában gyökeresen eltér az őt körülvevőktől”.¹⁸ A Kovács Lajosban megtestesülő Hamlet-figura nem egy tanulmányait befejezni képtelen harmincéves egyetemista, nem egy kifinomult entellektüel, aki állandóan a könyveket bújja („szó, szó, szó”). Nem egy olyan értelmiségi tehát, akitől az önkényuralomnak nem kell tartania. A figurából sugárzó nyersség, faragatlanság, indulatvezéreltség őt nem hercegnek, hanem a rendszerrel szembe szállni képes lázadónak mutatja, aki e tulajdonságai révén jelent fenyegetést az elnyomó rezsimre. Alkata olyan, amire még Gertrude sokat vitatott szavait is el tudjuk fogadni, amikor a Laertessel folytatott párbajban így szól Hamletről: „Tikkad, mert kövér”.¹⁹ A Kovács Lajos alakában és habitusában rejlő potenciált Paál István olyan erősnek és szuggesztívnek találta, hogy a *Hamlet* kiválasztása során nem a drámához keresett szereplőt, hanem a színész miatt rendezte meg a darabot. Paál egy interjúban a következőt mondta erről: „Talán eszembe se jut a Hamlet, ha nem találkozom egy teljesen deviáns, rendkívüli fickóval, Kovács Lajossal”.²⁰ Rajta keresztül sokkal élesebb kritikát fogalmazhatott meg a fennálló rezsimről, mint a szereposztási hagyomány folytatójaként tehette volna.

Jeles András 1980-as évekbeli színházi (és filmes) munkái is szoros kapcsolatban állnak az itt tárgyalt témával, a hatalom és a test, az előbbi által az utóbbit korlátozó és eltorzító működés színrevitelével. E helyütt az 1985-ös *Drámai események* című munkáját érintem, de ehhez szükséges kitérni az előadásban felhasznált szöveg és hagyománytörténete ismertetésére is.

A Monteverdi Birkózókörrel színre vitt – eredeti címén *Szélvihar* című – Dobozy-darabot 1985-re már a feledés homálya fedte be, de 1957-es megírása és 1958-as bemutatója után még éveken át jelentős műként kanonizálta a Kádár-korszak kultúrpolitikája. A színházi intézet műhelyében készült *A színház világtörténete* című kötet például az alábbi kontextusban tett említést a *Szélvihar*ról: „A tematikus, sematikus követelmények megszűnésével a magyar drámairodalom nagyszabású történelmi önvizsgálatba kezdett. A késelem nélkül bemutatott új művek aktualitása megragadta a közönséget, amely önsorsát látta újra peregni a színpadokon. Vészi Endre *Fekete báránya* nyitotta meg a sort, ezt követte a Vígszínházban Mesterházi Lajos *Pesti emberek* című nagyszabású tablósorozata és Dobozy [sic!] Imre *Szélvihar* című, a közelmúlt eseményeit felidéző, a falu konfliktusait feltáró munkája”.²¹ Dobozynek ez volt az első darabja – mint Siklós Olga az 1945 utáni évtized drámaíról írott kötetében említi: „Dobozy Imre *Szélvihar*-jával avatott a Jókai Színház közérdeklődésű új drámaíró”.²² A darabot 1958. április 4-én („a felszabadulás ünnepén”) egyszerre mutatta be a budapesti Jókai és a szolnoki Szigligeti Színház, a műnek 1958–59 folyamán nyolc bemutatója volt.²³ A *Szélvihar* évtizedeken keresztül sze-

¹⁸ Nánay, i. m., 18.

¹⁹ Arany János fordítása. Az eredetiben: „He’s fat, and scant of breath”.

²⁰ Bérczes László: *A végnek végéig. Paál István*, Budapest, Cégér, 1995, 110.

²¹ Hont Ferenc (főszerk.): *A színház világtörténete I–II.*, Budapest, Gondolat, 1986, 2., bővített kiadás, II. 630.

²² Siklós Olga: *A magyar drámairodalom útja 1945–1957*, Budapest, Magvető, 1970, 384.

²³ A színházi adattár szerint, hozzáférés 2022.10.15. https://szinhaztortenet.hu/results/-/results/page/a01fa046-686e-4d92-a5af-228aaeedb71/solr/1/24/compound/publishDateOrderString_ASC?p_auth=HxWEDE8i#displayResult

repelt a *Mai magyar dráma* című középiskolás drámaantológiában számos kiadásban, és megjelent a szerző *Ősztől tavaszig* című drámakötetében is.²⁴

A *Szélvihar* 1956 októberének eseményeit nemzeti tragédiaként, és a hatalomra került új politikai rezsim érdekében, nézőpontjából látatja. A műről az 1974-es kiadás a következő összefoglalást adja a borító fülszövegében: „Hogyan álltak helyt e nehéz időkben a magyar falu legjobb emberei, hogyan védtek meg a szocialista tulajdont, hogy folytatták tovább az életet a vihar utáni napokban?” A darab középpontjában álló egyszerű falusi embereket a mű ellenforradalmi manipuláció áldozataiként mutatja be. A darab művészi és műfaji értelemben nem dráma. Az információk zömét a szerzői instrukciók hordozzák, az alakok között nincs viszonyrendszer. Az ő drámabeli szerepük az, hogy ideológiai ki nyilatkozatokat tegyenek, és nem az, hogy egymással kommunikációt folytassanak. A darab egésze sem más, mint politikai deklaráció, amelyet sematikus társadalomszerkezettel és didaktikus elemekkel fejez ki a szerző. A darab középpontjában egy apa és fia eltérő, ellentétes véleménye áll az 1956 októberében zajló eseményekről. A fiút a darab úgy festi le, mint akit „ellenforradalmárok” (ex-burzoá emberek) manipulálnak, aki kel lőképpen naiv és tapasztalatlan ahhoz, hogy higgyen a szocialista rendszer ellenségeinek. Az apa próbálja meggyőzni a fiát, hogy számukra ez a legjobb világ, de a fiút a társadalmi ellenségek megtévesztik.

Bár a *Szélvihar* mellett további darabok is érintették vagy tematizálták 1956-ot (így mindenekelőtt Darvas József *Kormos ég* című drámája vagy érintőlegesen Mesterházi Lajos *Pesti emberek* című darabja – egyébként árulkodó módon mindkettő szerepel a már említett diákantológia egyes kiadásaiban), Dobozy műve azért érdekesebb a többinél, mert 1985-ben Jeles András színre vitte a *Szélvihart*, *Drámai események* címmel. Noha az előadás során a Dobozy-mű valamennyi szava elhangzott – az instrukciókat is beleértve –, a színházi esemény mégsem tekinthető a *Szélvihar* előadásának. A színrevitel a darab ürességét, hazug mivoltát, manipulatív természetét tette láthatóvá. Ezzel a színházi átér telmezéssel Jeles a kommunista rendszer és a hivatalos (udvari) művészet embertelen és torz természetét demonstrálta.

A Dobozy-mű színházi eszközökkel végrehajtott dekonstrukciója, a cselekvéseknek a szavaktól történő elválasztása, a szöveg disszeminálása, az alkalmazott artikulációs, mimikus és gesztikus eszközök a darab bizarr ürességét jelezték, anélkül, hogy az előadás során közvetlen politikai utalásokra vagy megnyilatkozásokra került volna sor. Azzal a színházi jelrendszerrel, amellyel a rendező a szöveget ellenpontosította, átfordította, azzal nyilvánvalóvá tette – legalább az észlelés, az érzékelés szintjén –, „hogy a modern korszak apologetikus [...] művészete bizonyos esetekben a hazugságnak olyan fokozhatatlan stá ciónjára érkezik, ahol a valótlanágnak önkéntelenül is kifejező, leleplező ereje van, végső- kig fetisiztikus, hazug voltában az igazságot halljuk”.²⁵

A darab instrukcióit fekete kosztümbé öltözött manöken suttogja mikrofonba, mintha egy folyamatban lévő divatbemutatóról adna tudósítást, vagy mintha rádióközvetítést adna egy színházi előadásról. A falusi szereplők rongyokba vannak öltözve, és az énekbe- szédell rokon artikulációival kommunikálnak. Az előadásban – a darab sajátosságaival egyező módon – nincsenek személyközi viszonyok, Jeles sem hoz létre relációt a színpadi alakok között. Az egész produkció inkább operai jellegű, egyrészt a stilizálás, másrészt az időkezelés (a „lassú színház” jelleg) miatt. A színpadkép statikus, a szereplők lassan vagy alig mozdulnak, a gesztusok repetitív jellegűek. Az előadásban alkalmazott kellékek kö zött mezőgazdasági szerszámok, politikai jelképek (vörös csillag) egyaránt szerepelnek.

²⁴ Így például: *Mai magyar drámák*, Budapest, Szépirodalmi, 1965; illetve: Dobozy Imre: *Ősztől tava szig*, Budapest, Szépirodalmi, 1974.

²⁵ Balassa Péter: *Drámai események: félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében*, in: Uő.: *A másik színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 287–305., 288.

A test-kérdés kapcsán kiemelendő, hogy az előadásban „a szereplők szedett-vedett, sem egymáshoz, sem a darab fiktív idejéhez, sem az előadás korához nem passzoló, elnyútt, néhol szakadozott ruhadarabokat viselnek; ezeket viszont több rétegben is, néhányan kitömött figuráknak hatnak”.²⁶ Az öltözékekkel eltorzított testek mellett a testi megnyilatkozások verbális és fizikai regisztere is torzul. A szereplők időnként tablóba rendeződnek és „dermedt mozdulatlanságba” (Schuller) merevednek. „Az előadás fő szervezőelvévé a látvány és a hang, valamint a szöveg értelmi-érzelmi dimenziói és az előadás akusztikus rétege közötti diszkontinuitás válik.”²⁷ A *Dramai eseményekben*, miként Jeles későbbi színpadi munkáiban, a koherens és kongruens színpadi jelenlét és teremtett világ dekonstrukcióját tapasztalhatjuk. Megbontja a test-hang-dramatikus személy egységét, a test és a hang egységét, a képet és a szöveget montázsszerűen kapcsolja össze.²⁸

Intézményen kívüli (fél-amatőr, fél-professionális) volta miatt az előadást nem kőszínházakban, hanem alternatív helyszíneken, „szubkulturális” befogadói közegben játszották (bár magam például a kaposvári színházban láttam, valamilyen szokatlan „matiné” időpontban). A Dobozyt dekonstruáló Jeles a politikai rendszert szembesítette saját deklarált preferenciáival, a közösséggel (a tömeggel), amelyet az előadás valódi hőisévé avatott (zárójelbe téve az individuumot), a baloldalisággal, a politika mindent átítató voltával, és Dobozy szövegén keresztül (annak színházi jelek révén történő lebontásával) kibontotta és láthatóvá tette a rendszer egészének tartalom nélkülségét, öncélúságát. Mindezt a testhasználat, a kommunikációs regiszterek formabontó és felforgató alkalmazása révén, anélkül, hogy a színrevitelben sor került volna valamilyen aktualizálásra vagy politikai megnyilatkozásra.

Az 1990 utáni időszakból az első színházi előadás, amelyet érintek, az előzőektől eltérő módon kezeli a testkép eltérítését. Nem magukat a színre vitt testeket alakítja, változtatja át, hanem a testek percepciójába avatkozik bele. A *kínai* 1992 februárjában került színre a budapesti Katona József Színházban. A Halász Péter által írt és rendezett előadásnak a teljes címe: *A kínai, avagy ahogy a Katona József Színház színészei megpróbálják színre vinni A csodálatos mandarint*. A műsorfüzet tájékoztat arról, hogy a *kínai* bemutatója eredetileg New Yorkban volt, angol nyelven, 1985-ben. A mű egy 25 perces jelenetként illeszkedett a *Life and Death in New York City* című produkcióba, és később fejlődött önálló darabbá, amit 1987-ben a kettévált Squat Színházból a működését új néven folytató Love Színház keretében hozott létre Halász. A Katona színpadán bemutatott előadás tehát egy remake, ami számos jegyét magán viseli az öt évvel korábbi amerikai produkciónak. Mindez csak az előzmények szempontjából érdekes, itt nem összehasonlításra törekszem, csak jelzem az említett '87-es változat létét. A Franz Kafka, Sántha Ágnes és Anthony Nunziata szövegeinek felhasználásával készült, Halász Péter által írt és rendezett budapesti előadásban a színház mint a nézés helye provokatív felforgatásnak van kitéve, mivel a produkció a láthatóságot, annak mértékét, milyenségét korlátozza. Mintha csak Merleau-Ponty megállapításának színházon keresztüli igazolását kínálná, aki szerint „a látható test mintha önmagában befejezetlen és hiányos volna”.²⁹

A színház történetileg azzal az illúzióval szolgál, hogy rajta keresztül a láthatóvá tétel a szó észlelési értelmében is kiemelt pozícióban van jelen. A *kínai* azonban szándékolt korlátozást – a testre vonatkoztatva: csonkítást – hajt végre az észlelésen, amikor lehetlenné teszi a színre vitt testeknek a maguk egészében történő észlelését. Az előadás képi-leg és a narratív dramaturgia tekintetében is alkalmazza a *mise en abyme* kompozíciós

²⁶ Schuller Gabriella: A színészi test Jeles András rendezéseiben, in: *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívok*, szerk. Imre Zoltán, Budapest, Balassi, 2008, 337–352., 341.

²⁷ Uo., 339.

²⁸ Uo., 349.

²⁹ Merleau-Ponty, *A látható...*, 166.

technikáját. Az előbbi esetében azzal, hogy a produkció vizuálisan is megteremti a színház a színházban illúzióját, amikor az előadás kezdetén a szétnyíló színházi függöny mögött egy kicsinyített színházbelsőt látunk, egy vászonra festett – leengedett függönyű – színpadnyílást és körben az operai páholyokra emlékeztető nézőteret (a színpad felé forduló, hátulról ábrázolt nézői fejekkel). A belső színpadnyílás függőnye is szétnyílik ezután, és láthatóvá válik a színtér. Ekkor derül ki, hogy a színpadnyílás egy körülbelül másfél méter széles és egy méter magas „ablak”, amelyen keresztül a nézők a játéktérre látnak.³⁰

Ezzel a technikai megoldással, a színpadnyílás lekicsinyítésével az előadás képileg csonkolt testeket hoz létre. A szándékolt szövegromláshoz hasonló módon ezúttal a színpad médiuma, az emberi test vizuális hozzáférhetősége elé gördül akadály, a láthatóság akaratlagos korlátozása révén. A színre vitt csonka, kitakart testek kapcsán okkal juthat eszünkbe Samuel Beckett darabjainak világa, amelyben az életmű előrehaladtával az emberi test radikális felszámolásának, redukciójának folyamata következik be. Beckett azonban már magában a fikcióban csonkolja a színre vitt testeket – ami természetesen együtt jár azzal, hogy ezek a testek a percepcióban is csonkán mutatkoznak meg.³¹ *A kínában* csak az utóbbiról van szó.

Ez a fajta kicsinyített színpadi világ, amelyben az egész(ek) sosem, mindig csak a részlet(ek) látható(k), méretei révén szoros kapcsolatban van a bábszínház hagyományos műfajaival. Ugyanis ott is általában csak a részletek kerülnek a nézők szeme elé. A mozgatott bábok azok, amik láthatók, legyenek azok kesztyűs, pálcás, figurális bábok, tárgyjátékok stb., viszont rejtve maradnak a mozgatók, akiknek teste nélkül a bábok mozdulatlan, „élettelen” tárgyak maradnának csupán. (Természetesen vannak olyan – mind gyakoribb – színrevitelek, ahol a bábosok teljes mértékben láthatók, miközben a bábokat mozgatják, a mozgatót eleve láthatóvá tevő bábműfajokról nem is beszélve.)

A színpadnyílás mérete vizuálisan levágja a szereplők testének valamelyik részét, mert vagy deréktól felfelé láthatók, vagy attól lefelé. A hiány, a láthatatlan testrész révén a néző adott esetben nem ismeri fel a szereplőt, mert nem látja annak fejét, és majd az ily módon „darabjaira bontott” testet a saját tudatában rakja össze. Ez a képi töredezettség, amely a színre vitt test láthatóságában észlelhető, összhangban van az előadás intermedialis jellegével és a jelenetfűzér *bricolage* voltaival. A mozgó- és állóképek (film és dia) váltakoznak a színen lévő testekkel, vagy rávetülnek azokra. Az előadás egyes jelenetei önmaguk színházi mivoltát prezentálják és egyben ironizálják. A szövegvilág és a zenei világ is hibrid. És a produkció nem is törekszik ezek „összefésülésére”. Képi és szövegi fragmentumok sorozata az előadás, amelynek ebben a töredezett voltában a képileg töredezett, csonkolt testek a központi médiumai.

Az előadást szemlélő Radics Viktória a cikkét a következő sorokkal zárta: „A kucskálószínház, a televízió, a dia, a video, a film, a képzőművészet, a fotó, a zene keverékében hova lett a színház? Ami »több mint színház«? A színész, aki – mint Udvaros Dorottya mondta álmatagon a Táncošnő szerepében – »több mint színész«? [...] Az amerikai Halász Péter posztmodern, csavaros, idézetekkel (megidézésekkel) játszó, művi »gesamtkunstwerkje« zavarba hoz, kételyeket és tévova kérdéseket hagy maga után Budapesten, és valódi, nem csupán megjátszott színház – egyáltalán a színház lehetősége, esélye – után kiált, meglehetősen reménytelenül”.³² A kérdések látszólag a kritikus kérdései, de valójában az előadásnak a kérdései ezek. A tradicionális színházi működé-

³⁰ A színpadnyílás méretei az előadás műsorfüzetében szerepelnek.

³¹ Beckett darabjainak e vonatkozásáról korábban már értekeztem: P. Müller Péter: A test felszámolása és centralizálása Samuel Beckett drámáiban, in: Uő.: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009, 242–259.

³² Radics Viktória: Zavar, tévova kérdésekkel. Halász Péter: A kínai, *Színház*, 1992/5, 5–6., 6.

sen kívüli terepen mozgó Halász Péter a főváros vezető művészsínházának kamara-helyszínén, a Kamrában szembesített bennünket (immár harminc éve) ezekkel a kérdésekkel, benne azzal, hogy a test színrevitele milyen kihívásokkal néz szembe egy mediatisáltság uralta világban.

Az eddigiekben vizsgált esetekben a színre lépő szereplők ép testtel és ép kifejezőeszközökkel rendelkeztek, és a színpadi testhasználatnak ez a vitathatatlanul szinte kizárólagos formája a színházi gyakorlatban. Szoros kivétlként azonban arra is található példa, amikor a színre vitt szereplők rendhagyó testi adottsággal és/vagy kifejezőképességgel rendelkeznek, illetve ez utóbbiak közül némelyeknek híján vannak. Halász Péter és Jeles András 2000-ben a Józsefvárosi Színház működtetésére kiírt pályázat elnyerését követően Városi Színház néven vitte a színházat, amelyben Jeles végül egyetlen produkciót hozott létre, a 2002 áprilisában bemutatott *Színház a színházban – Play Molnár* című előadást. Ennek színrevitele során a rendező olyan színészekkel dolgozott, akik valamilyen baleset vagy szervi ok miatt nem voltak birtokában a színpadon megszokott verbális kommunikáció hiánytalan képességének.

Az előadás Molnár Ferenc *A testőr* című darabját vitte színre, amely a színészi játék valóságalkító erejét példázza (hasonlóan a *Játék a kastélyban* életvalóságot megváltoztatni képes írói mindenhatóságával). Ezúttal azonban ezt a molnári, színházat tematizáló társalgási példázatot Jeles szubverzív módon, de ugyanígy a színház lehetőségeire reflektálva állította színpadra. Ahogy Forgách András fogalmazott az előadásról, Jeles „vesz egy népszerű színdarabot, és rábízta olyanokra, akik ennek a népszerűségnek és közérthetőségnek, hogy úgy mondjam, negatív lenyomatait, ha tetszik, áldozatait, ha akarom, totális ellentételezései”.³³ Ez a kifordítás, felforgatás, ellehetetlenítés – a színházi elvárásokat felülíró és keresztülhúzó elidegenítés – abból ered, hogy az előadás megváltozott képességű, rendhagyó – eltérő – testi adottságokkal rendelkező, fogyatékkal élő embereket állít színpadra, akik egy társalgási dráma (alapvetően a „szövegelésre”, azaz a verbális regiszterre épülő) eljátszására a meglévő befogadói elvárásoknak és a színházi tradíciónak megfelelő módon nem képesek.

Az előadást beharangozó szövegben a rendező nyíltan meg is fogalmazta ezt a célt, törekvést, amikor így ír: „produkciónk valódi vesztesékekkel dolgozik, olyan színészekkel, akik túl vannak azon a lehetőségen, hogy sorsuk tragikumát lelezni próbálják. Testük és színészi apparátusuk minden porcikája a valóságos helyzetükről árulkodik. Úgy gondolom, hogy a Molnár-darab, amely üdítően távol van a fentebb érintett megfontolásoktól, ugyanakkor a Színészt mint témát és különös fenomént állítja előtérbe, megfelelő játéktér a mi számunkra”. A megvalósítás során ez a törekvés azt tette felkavaró módon láthatóvá, hogy a sebek feltárhatók, a fogyatékoságok vállalhatóak, sőt, a sérült testtel azonosulni is lehet. Ennek nyomán pedig az eredetileg szórakoztató darabból „így lett valódi egzisztencialista dráma, heroikus küzdelem a szöveggel, harc a beszéden túli önkifejezés megtalálásának lehetőségéért. Arról szolt ez a drámai vergődés, hogy mit tehet a színész, aki elvesztette legfontosabb eszközét (hangjának hangszerét), és hogyan válhat – vállalt vesztesége és fogyatékosága által – testi jelenléte kivételessé”.³⁴ A *Play Molnár* az eltérő testek középpontba állításával kifordította azt az értelmét a címnek, hogy itt a Molnár-darabban való játéknak valamiféle játékos áthangolásáról volna szó. Olyan értelmet adott annak a gyakran ismételt mondásnak, miszerint a színház véresen komoly játék, ami ennek a közhelyé kopott kijelentésnek tragikusan hiteles valóságtartalmat adott.

A színre lépő, korlátozott testi kifejezőképességekkel rendelkező szereplők mellett (voltaképpen mögött) kétdimenziós testűre redukált árnyjátékot bemutató alakok vesz-

³³ Forgách András: Jeles a jelesben. Színház a Kálvária téren, *Színház*, 2002/7, 33–35., 34.

³⁴ Darida Veronika: *Jeles András és a katasztrófa színháza (egy színházi gondolkodás bemutatása)*, Budapest, Kijárat, 2014, 99–100.

nek részt az előadásban. Mindez a testhasználatnak, a test rendhagyó (nem megszokott) színrevitelének egy újabb dimenziója, rétege a produkcióban. Az árnyjátékot megvalósító színész, aki éppúgy színész, mint a bábmozgató társa, különös eszköztárral tudja megvalósítani a feladatát, mivel meg van fosztva a saját test színrevitelének lehetőségétől, testének „anyagiságától, a mimika kifejezési eszközétől, sőt a természetes gesztusoktól is, hiszen a fényhez közelebb eső testrészt elveszíti a testhez mért arányát és formáját”.³⁵ Ez előtt a néma és vizualitásában korlátozott háttér előtt folyik a színen lévő szereplők küzdelme a verbális kommunikációval és a testi jelenléttel. Míg az árnyjátékosok nem beszélnek, de folyamatosan mozognak, addig „a színpadi térben játszó szereplők beszélnek, énekelnek, artikulálnak, de nem mozognak, mintha koncerten vagy felolvasószínházban lennének”.³⁶ A két közeg külön-külön és egymásra vonatkoztatottan is rendkívül stilizált. Fel sem vetődik, hogy a testeknek ez a fajta színrevitele összekapcsolható volna a legelterjedtebb színpadi játékmódokkal.

Az előadás követi a Molnár-darab háromfelvonásos szerkezetét, de felvonásonként más-más szereplőpárt állít előtérbe. Az első páros két valamikori ünnepelt színész (Madaras József és Monyók Ildikó), akik betegség, illetve baleset következtében elveszítették beszédképességüket. Sokévnnyi küzdelem után jutottak el arra a szintre, hogy valamilyen fokig újra képessé váltak a beszédre, de súlyos artikulációs és hangterjedelmi deficittel. A második felvonás hallássérülteket léptet színpadra, akik ebből adódóan speciális artikulációs bázissal és hangadási képességgel rendelkeznek, és akiknek érthetetlen szavait operaénekesek „tolmácsolják” (íme, két újabb stilizációs kontraszt). A harmadik páros egy fiatal lány (aki hol pöszén, hol tájszólásban beszél) és Hevesi András (a kaposvári színház legendás korszakának komponistája, karmestere), aki ugyancsak átesett a beszédképességét leromboló betegségen, és akinek nehezebbre esik a szövegének felolvasása, többször elakad, újra belekezd, amivel sajátos ritmust ad a megszólalásainak. Az ezek által a szereplőpárok által bemutatott variációk nem csupán a kommunikáció zavarait viszik színre, hanem szembesítenek a színészet mibenlétének kérdéseivel, illetve határait. Vajon az itt felsorolt – különböző fogyatékkal élő – személyek mennyiben tekinthetők a jeleneteikben színésznek? Szerep-e az, amit színre visznek? Vagy a helyzetet fordítva kellene felfognunk, úgy, hogy nem a szereplők bújnak bele a szerepbe, hanem a szerep válik olyaná, amilyenek ők, a maguk eltérő testi adottságaival? Jeles András ezzel kapcsolatban így fogalmazott első színházi kiáltványában: „Ha egy konvenció elfogadtatta azt az álláspontot, hogy a színészek azt játsszák, hogy azonosulnak a szereppel – akkor létezhet egy másik konvenció, amely nem ismeri az imitálást, az azonosulást egészen másként fogja föl, és ezzel a közönséget is merőben más szituációba helyezi”.³⁷

Madaras József, Monyók Ildikó és a siket szereplők nem eljátsszák a saját fogyatékoságukat, rendhagyó testi képességeiket, amikor a Molnár-darab szerepeiben színen vannak, hanem a maguk speciális adottságaihoz igazítják, hasonlítják a szerepeket. Ezzel pedig felforgatják az uralkodó színházi hagyományt, amit esztétikai és intézményi szempontból is tekinthetünk egy hatalmi status quoval szembeni gesztusnak. A *Play Molnár* a befogadói gyakorlatot és rutint is kibillentí, mivel az eltérő testhasználat a re-prezentáció hagyományos felfogásával szemben a prezentációt helyezi előtérbe, és a testhasználat mellett a test-percepciót és a (színházi) látás gyakorlatát is megváltoztatja.

A jelen írás egy színdarabból – Örkény *Pistijéből* – kiinduló gondolatmenetét egy másik drámapéldával zárom, amelyben a testhasználat eltérő módja a fentiekhez képest egy további megoldást alkalmaz. 2018 februárjában mutatták be Tasnádi István *Kartonpapa*

³⁵ Schuller, i. m., 347.

³⁶ Uo., 348.

³⁷ Jeles András: *Töredékek Jeles András naplójából*, Budapest, 8 és fél Bt., 1993, 49–52., 50. Idézi Schuller, i. m., 350.

című darabját a székesfehérvári Vörösmarty Színházban. A mű 2019-ben Kaposváron, 2021-ben a Szkénében került színpadra. Ugyanebben az évben egy pécsi színészképző program is bemutatta. A darabról az író a saját honlapján a következő tömör ismertetőt adja: „A történet pár évvel a rendszerváltás után játszódik. Éva nemrég veszítette el férjét, a nagytekintélyű munkásörparancsnokot. Olyannyira megszenvedi az imádva-rettegett családfő hiányát, hogy egy életnagyságú kartonképmással helyettesíti. A rokonság megegyezik, hogy tapintatból nem teszük szavá Éva különös gyász munkáját, és a kedvéért úgy tesznek, mintha a kartonpapa valóban élne”.³⁸ A fivéréhez s annak családjához vendégségbe érkező Éva és fia „egy életnagyságú kartonpapír férfit hoz magával”,³⁹ akit Miklósként (a nő férjeként, a fiú apjaként) kezelnek, és ugyanezt várják el a házigazdától is. A kikényszerítés politikája behódolásra készíti a vendéglátókat, akik – miként a befogadók – nem látják Miklóst, csak az őt kétdimenziós formában helyettesítő/képviselő kartonpapát érzékelik, ám a házigazdák alávetik magukat ennek az elvárásnak, s úgy tesznek, mintha Miklós valóban köztük volna, megenné a levest, cigarettára gyújtana (ezeket cselekvéseket a fia, Zsolt hajtja végre).

A testvérek, illetve a házigazdák és a vendégek között folyamatosan zajlik a kontroll megszerzéséért és megtartásáért a játszma, illetve a küzdelem. Foucault a hatalomnak erről a fajta összetettségéről úgy fogalmaz, hogy a hatalom „ingerel, ösztökél, elcsábít, könnyebbé vagy nehezebbé tesz dolgokat; végletes esetben kényszerít vagy teljes tilalmat szül”.⁴⁰ Ezt az összetettséget Tasnádi István dramaturgiai gépezetként alkalmazza. Nem hagy kétséget afelől, hogy a családi dráma viszonyai és dinamikája társadalmi szinten is érvényesek. Éva, az özvegy – Miklóshoz való viszonya kapcsán – így fogalmaz: „Akkor érezzük magunkat biztonságban, ha van fölöttünk egy erősebb valaki. És ez a valaki, akinek kiszolgáltattuk magunkat, elégedett velünk”.⁴¹ Ez a bizonyos valaki már a darabban sincs a maga fizikai mivoltában jelen, a kartonfigura csupán pseudo-helyettesítőként szolgál, funkciója olyan, mint a falra helyezett politikusi portréé. Pótlék, a testetlen és „csupán” hatásában jelen lévő hatalomnak az emlékeztető ikonja.

A darab szerint az özvegy nem tud kiszabadulni az elhunyt férje hatalma alól, és az elnyomóhoz való ragaszkodását a többiekre is rákényszeríti. Károly a látogatókra való készülődés során a vendégségbe érkezők magatartásának feltétel nélküli elfogadását kéri a családjától. Mint mondja: „bármit tapasztaltok, fogadjátok, fogadjuk megértéssel!”⁴² Azonban a megértésnek is vannak határai, és a behódolás lázadásba fordul, melynek során a kartonpapát Zsolti felakasztja, majd darabokra tépi. „Vége van, anya! Merj már egy kicsit örülni neki! Szabad vagy!” – mondja ekkor.⁴³ A széttépett apafigura fölött érzett szabadság azonban nem tart soká. Károly lánya, Helga összeragasztja a kartonfigura darabjait, és az így „megelevenedő” alak immár mindannyiójukat önként vállalt behódolásra készíti. A kartonpapát helyreállító Helga lesz az, aki a figura nevében a dráma végén „rendet rak”, utasításokat ad a többieknek. És a kétdimenziós testi épségével együtt a hatalmát visszanyerő kartonpapa az ő hangján mondja a következőket: „Nem mindenki lát engem, nem mindenki hall engem, ezért az ostobák és vakmerők hajlamosak alábecsülni. Pedig itt vagyok, mindig itt vagyok, itt járok közöttetek. Ott vagyok minden sza-

³⁸ <http://www.tasnadiistvan.hu/> – hozzáférés 2022. 10. 16.

³⁹ Tasnádi István: *Kartonpapa*, in: *Családtörténetek. Mai magyar színdarabok*, szerk. Szűcs Mónika, Budapest, Selinunte, 2019, 135–171., 141.

⁴⁰ Michel Foucault: A szubjektum és a hatalom, ford. Kiss Attila Atilla, in: *Testes könyv*, szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997, II. 267–292., 284.

⁴¹ Tasnádi, *Kartonpapa*, 149.

⁴² Uo., 138.

⁴³ Uo., 155.

vatokban, minden gondolatokban, [...] ott vagyok abban, [...] ahogy meghunyászkodtok, ahogy gyűlöltök és ahogy bálványoztok – és jaj annak, aki megkérdőjelezi iszonyú hatalmam!”⁴⁴

Amikor ily módon helyreáll az önkény, a családtagok üdvözlik a rendet, Károly pedig nyugtázza, hogy: „Végre, mint egy normális család!”⁴⁵ Abban a társadalomban, amelyet ezen a családi-rokoni mikrovilágon keresztül megismerünk, a nem létezőt létezőnek, a holtat élőnek lehet – sőt, mint a történet mutatja: kell – elfogadtatni. A percepció manipulálható és manipulált, nyilvánvaló abszurdítások válnak normalitásként elfogadottá. Ahogy a *Pisti* kapcsán a behelyettesíthetőségről és felcserélhetőségről írtam, ami a vákuumPisti esetében egészen magától értetődő, úgy itt, a kartonpapa esetében is arról van szó, hogy ezt a funkciót, ezt a hatalmi megtestesülést bármilyen kellékkal be lehet tölteni. Hiszen van rá fogadókészség: kell legyen valami, illetve valaki, aminek, illetve akinek a szereplők alávethetik magukat. E kellékfigura (2018-ban) éppoly üres, mint a körülbelül ötven évvel korábbi vákuumlény. És mindkettő érzékletesen rámutat arra, hogy az elnyomó hatalommal szemben a drámairodalom testetlen szereplői éppoly pontosan képesek kifejezni egy rezsím esszenciáját, mint a fenti példákban szereplő színházi testhasználatok.

Ha határt vonunk 1990-nel, akkor az azt megelőző időszak itt tárgyalt eseteiben a politikai dimenzió volt a hangsúly, a színpadra vitt testnek és a hatalomnak olyan viszonyáról, amelyben a drámai-színpadai testhasználat a társadalmi berendezkedésre és működésre jellemző hatalmi mezőt vette tárgyba. A testnek az uralkodó testi (benne a színházi) normáktól eltérő volta révén lehetett rámutatni az 1990 előtti önkényuralmi rendszer működésének bizonyos sajátosságaira. Természetesen nem csupán az eltérő, felforgató, provokatív módon ábrázolt, színpadra vitt testekkel, de nagymértékben ezekkel is. A vákuum köré (alá) épülő személyi kultusszal, a patkányléttel azonosított primitív zsarnoki magatartással, egy olyan dán királyfival, aki „elveszíti” intellektuális jellegét, és akinek a fizikuma és az indulatai rajzolják ki a karakterét. Ahogy azt láttuk a *Pisti*, az *Übü király* és a *Hamlet* példájában. A *Drámai események* részben az előző példákhoz kapcsolódik a Dobozy-mű alakjainak különös testábrázolásával, de egyben már át is vezet ahhoz az 1990 utáni korszakra inkább jellemző művészi magatartáshoz, amely átteszi a fókusz az esztétikai, teatrális dimenzióra, és ezek eszközeivel gyakorol kritikát az uralkodó kifejezésmódok és szakma-hatalmi működések felett, miként az *A kínai* és a *Play Molnár* esetében látható volt. A *Kartonpapa* családi kamaradramaként tematizálja test és hatalom kérdését, a fentiekben tárgyalt módon, de nem hagy kétséget afelől, hogy az önkény a családot/rokonságot övező társadalomnak ugyanúgy meghatározó jegye és működése. A kartonpapa nevében elhangzó – fent idézett – zárómonológ pedig nyilvánvaló visszautalást tesz Illyés Gyula 1950-ben keletkezett versére, az abban leírt, mindent átítató zsarnokságra.

A fentiekben leírt és elemzett valamennyi példa egy-egy változatot kínál és mutat fel hatalom, test és performativitás kapcsolatára a magyar drámában és színházban az elmúlt fél évszázad időszakából. És egyben tematizálja azt a kérdést, hogy mit és miként tesz láthatóvá abból, amit a hatalmi működés a propaganda és a manipuláció eszközeivel igyekszik másnak láttatni vagy láthatatlanná tenni.

⁴⁴ Uo., 170.

⁴⁵ Uo., 170.