

Júlia és Julieta. Mihai Măniuțiu: „Julieta” című rendezése

DOI : 10.46522/S.2025.01.10

GYÖRGY Andrea PhD

University of Arts Târgu-Mureș, Theatre and Multimedia Research Institute
gyorgy.andrea@theatre-research.ro

Abstract: Júlia and Julieta. Mihai Măniuțiu: „Julieta”

András Visky's play, „Júlia” was first staged by Gábor Tompa in 2002, with Enikő Szilágyi portraying the main character, Júlia in a minimalist and static performance, including closed-eye acting. This was a joint production of the Hungarian State Theatre of Cluj and Thália Theatre from Budapest. In contrast, the 2005 staging, titled Julieta, directed by Mihai Măniuțiu at the National Theatre of Cluj, featured Vava Ștefănescu in a dynamic, physical theatre. My analysis delves into how these two theatrical interpretations complement each other by showcasing contrasting approaches to the same dramatic text.

Key words: Mihai Măniuțiu; postdramatic theatre; physical theatre; suffering; pain.

A színpad: a szabadság egyik cellája.
Măniuțiu 2006, 55

Visky András: *Júlia* című monodramáját elsőként Tompa Gábor vitte színre 2002-ben.¹ A címszerepet Szilágyi Enikő játszotta a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a budapesti Thália Színház közös produkciójában. A darab második bemutatójára, *Julieta* címmel, három évvel később a Kolozsvári Nemzeti Színházban került sor Mihai Măniuțiu rendezésében, Vava Ștefănescuval a címszerepben.²

Bár a dramatikus szöveg két teljesen eltérő rendezői olvasatát jelenítették meg, az előadások intenzív dialógusba kezdtek egymással. A Tompa-rendezés legfeltűnőbb sajátossága a statikusság. Szilágyi Enikő az előadás szinte teljes időtartama alatt mozdulatlanul ült, és csukott szemmel játszott. Korlátozottan élt a mimika jeleivel, majdnem végig maszkszerű maradt az arca. Az előadás igazolni látszott a szerzőnek azt a megállapítását, hogy a rendezés azért kényszerítette teljes fizikai passzivitásba Szilágyi Enikőt, „hihetetlen lelki intenzitást” (Boros 2005, 12) kérve tőle cserébe, mert

¹ A bemutató időpontja: 2002. október 17.

² A Kolozsvári Nemzeti Színház bemutatójának időpontja: 2005. szeptember 23.



Tompa Gábor számára a szenvedés „a lélek legbelső történése, a lélek felfokozott vitája Istennel” (Boros 2005, 12). Măniuțiu ezzel szemben a darab mozgásszínházi változatát alkotta meg. Vava Ștefănescu hatalmas intenzitással mozogta végig az előadást: futott, csúszkált, ugrált, hisztérikusan vergődött, impulzívan gesztikulált, kinezikus mozgásjelei maximálisak voltak, mert (szintén a szerző értelmezésében) Măniuțiu számára „a szenvedés a test élménye”, ezért „az előadás a test szólama” (Boros 2005, 12). Ahogyan az ember lelke és teste egységes egészet alkot, úgy tartozik össze a *Júlia* és a *Julieta*, az elsöben a lélek, a másodikban a test tusájának lehet részese a néző. A két színpadi mű tehát együtt teljesíti ki a dramatikus szöveg jelentését.

A két rendezői koncepció a dramatikus szöveghez való eltérő álláspontot tett lehetővé. A *Júlia* szöveghűbb előadás, mint a *Julieta*, amelyben a drámának csupán közel hatvan százaléka hangzik el, Măniuțiu-nak ugyanis a színházi rendezései alapját képező művekhez való viszonya igen sajátos: tiszteletben tartja a szöveget, de sosem válik „engedelmes rabszolgájává” (Măniuțiu 2006, 9). Nem a teljes román szöveget, Paul Drumaru fordítását, hanem egy általa készített variánst használt fel, amelyet a szerzővel való beszélgetések során alakított ki. A *Júliában* a beszédnek jut kitüntetett szerep, a használt jelrendszerek közül a nyelvi jelek dominálnak, a *Julietában* pedig a gesztusok és a test olyan mozgásjelei működnek dominánsként, amelynek következtében helyváltoztatás történik. Măniuțiu nem abszolutizálja a színész személyét, megvonva tőle a szót, de azt sem hiszi, hogy a színészt vastagon be kell, hogy borítsa a „szó púdere” (Măniuțiu 2006, 68). Egyaránt szélsőségesnek tartja a szöveget, de a testet túlhangsúlyozó színházi álláspontot is, hiszen „az ige, amint elszakad a létének értelmet adó testtől, apátiába esik”, a test pedig „a rámutató igétől való elszabadulás hatására nagyozolni kezd” (Măniuțiu 2006, 68).

Vava Ștefănescu táncos, koreográfus, nem prózai színész, hanem elsősorban mozgásművész, aki jobban bánik a mozdulatokkal, mint a szavakkal. Életében először ebben az előadásban beszélt színpadon, azaz használt egy számára nem otthonos önkifejezési formát. Enyhén beszédhibás is, és ezzel az általa megformált karakter sebezhetőségét, törékenységét, kiszolgáltatott helyzetét hangsúlyozta. Julieta ugyanis hét gyermekével együtt lágerek lakó, ráadásul nem érti rabtartói nyelvét, legnagyobb fia fordít neki. A dramatikus szövegben utalás történik arra is, hogy angina pectoris-ban szenved, ám szenvedései elsősorban lelki eredetűek. A lélek vívódásait annak következménye, a test szenvedése által érzékelteti a rendezés. Georges Banu állapította meg a következőket:

A szimbolista színházban a nyugtalanság és a belső félelem a természetben lel visszhangra, a körülvevő kavargásban tükröződik, a táj susogásában és az éjszakai jelenésekben, amelyek a bizonytalanság légkörét keltik. Măniuțiu azonban ezt a belső tartalmat egy olyan világ kontextusában mutatja fel, amely közvetlenül rögzíti annak testi jelenlétét.

Măniuțiu 2006, 5



Az előadás stúdiókörülmények között zajlik, a játékteret és a vele szemben kialakított, lépcsőzetesen lejtő nézőteret egyaránt a színház proscéniumíves színpadára építették fel. Miközben a nézők elfoglalják helyeiket és szokják a szűk teret, láthatják a furcsa, szaggatott mozdulatsorokat ismétlő színésznőt, mivel színpad és nézőtér között nincs függöny. Vava Ștefănescu tudatában van annak, hogy közönség előtt játszik szerepet, és ezzel a nézőtér elsötétítése előtt már megteremt a színházi situációt. Jelenléte azt sugallja, hogy az előadás hosszú ideje elkezdődött. A színpadi produkció szereplője tehát fogadja a nézőket, és behívja őket a megjelenítésre kerülő történet terébe és idejébe. Az előadás során a színésznő nem vesz tudomást a közönségről, akik így legitimáltan bámulják őt a sötétből. Biztonságban érezhetik magukat, mivel a rendezés a színész és nézők közötti virtuális negyedik falat nem bontotta le, a színésznő mozgása által kisugárzott és kijelölt gesztikus tér elkülönül a nézők terétől. „A színpad körülhatárolja azt a helyet, ahol a határok áthágása folyhat” – fogalmazza meg Măniuțiu (Măniuțiu 2006, 54). A térhasználat ellenére a közönség mégis a lehető legközelebb kerül az előadáshoz, abban az értelemben, hogy valós esélyt kap saját történeteként megélni azt.

A díszlet nem realiztikus, inkább elvont: „egy öntözőrendszer betonmedréhez hasonló” (Groza 2005, 1), melynek egymás felé lejtő meredek falait szürke színű, puha szövettel vonták be. A közönséggel szemben rozoga, rozsdás vasajtó zárja le a teret. A színek és anyagok rendszere: a szürke, fémből és kőből felépült zárt tér és a falak tetejére helyezett reflektorok, de az előadás kellékei: a pléhkanál, pléhtányér és pléhbögre egyértelműen a rabság állapotára utalnak. Ezek a tárgyak nem jelennek meg a dramatikusszövegben, mégis „a reprezentáció szívében” (Pavis 2003, 163) helyezkednek el. Julieta a hit, a szerelem, az anyaság, az élet határán áll. Megaláztatásainak, szenvedéseinek, gyötrelmeinek színhelye a betonmeder, a fogság és határhelyzet metaforája, amely a bibliai halálnak völgyét asszociálja. Az előadás ideje alatt a vasajtót kétszer nyitja ki egy láthatatlan kéz. Amikor először csúszik szét a tolóajtó, Julietának éppen annyi ideje marad, hogy gyorsan magához vegye a résben megjelenő fémtárgyakat, a tányért, a kanalat és a bögrét, azután becsapódik az ajtó, majd szívárogni kezd alóla a tej, és lassan vékony csíkot húz a padlón. A zárt ajtó alól kicsorduló tej túlmutat önmagán: csoda, amely a transzcendens jelenléte utal. Másodszer az előadás zárlatában nyílik meg az ajtó, azért, hogy Julieta beléphessen rajta.

Măniuțiu a szenvedést a fájdalmakat hordozó, szenvedő testtel reprezentálja. Az előadásban a fájdalom ábrázolásának testi aktusa és jelenidejűsége kerül előtérbe. Julieta szenvedő, kínoktól eltorzult teste áll a produkció fókuszpontjában. A színházat mindig is foglalkoztatta a fájdalom, ám ennek mimetikus ábrázolása problémát jelent, hiszen a kín, a testi szenvedés és a félelem utánpótlása, csalás általi szuggerálása elkerülhetetlenül átfórmálja, óhatatlanul meghamisítja tárgyát azáltal, hogy gyengíti, tompítja, redukálja, megteremtve a talán elviselhetetlen fájdalom felfogásának lehetőségét. A művészethez hozzátartozik bizonyos mértékű anesztézia a fájdalommal és szenvedéssel szemben, és ez morális értelemben hazuggá teheti az ábrázolást, hívja fel a figyelmet Lehmann, aki szerint „a fájdalom ábrázolhatatlan, ezért a színház problémája az, hogy miként tegye jelenlővé a megragadhatatlant a test segítségével,



amely maga is fájdalom-emlékezet” (Lehmann 2002, 27). Erre a helyzetre Măniuțiu posztdramatikus színházcsinálóként felel: megmutatja, hogy „a testi gyakorlatként értett színház nemcsak a fájdalom ábrázolását ismeri, hanem azt a fájdalmat is, amit a testek az ábrázolás munkája során megtapasztalnak [...] az ábrázolt fájdalom helyét átveszi az ábrázolás során megtapasztalt fájdalom” (Lehmann 2002, 28).

A test kimerítő és kockázatos eseményeit figyelhetjük meg a színpadon. Vava Ștefănescu folyton mozgásban van, felkészik a falakra, körmeit vájja beléjük, olyan erősen kapaszkodik, odalapul, araszol felfele, majd a legfelső pontra felérve egyensúlyát veszti, visszacsúszik, elnyúlik a földön és kezdődik előlről a sziszifuszi küzdelem. Teste szemmel láthatóan nem tud, és nem is akar kikerülni a nehézkedés törvénye alól, számtalanszor leesik, érintkezik a földdel. A néző komolyan aggódik a színész nő testi épségéért, hiszen nemcsak veszélyes, de komoly fizikai erőfeszítést igénylő mozgásokat végez, amelyeket szinte a végkimerülésig ismétel. Izzadó, lihegő teste bizonyítja, hogy nem mímeli a mászás nehézségeit, valóban nehezen jut fel a csúszós, ferde falon. A fájdalom ábrázolásának aktusa tehát fájdalomról tanúskodik. A fájdalom artikulálása, nem pedig pusztá ábrázolása, illetve az artikulációban az ábrázolás aktusának fájdalomként való megélése jelenti a posztmodernben a színházcsinálást. A posztdramatikus színházban a jelentésképződés érezhetően elkülönül az észlelés folyamatától, az értelemkeresés és az érzéki észlelés között eltolódik a hangsúly. Az értelemkeresés állandó csődje erőteljesen stimulálja és aktivizálja az észlelési mechanizmust. Lehmann elutasítja a posztmodern Lyotard-i kategóriáját, mivel az egyrészt egy állapotot minősít, azaz a korszak meghatározásának igényével lép fel, másrészt viszont bizonyos vonatkozásaiban a modernitás lezárását deklarálja. Ő úgy tekint a posztdramatikus táncra (és színházra), mint, amely „nem valamiféle értelmet formál meg, hanem energiát artikulál, nem illúziót, hanem cselekvést ábrázol” (Lehmann 2002, 14).

A testi feszültségek értelemtől távoli sajátága lép a dramatikus feszültségek helyébe. A testből mintha eddig ismeretlen vagy eltitkolt energiák szabadulnának fel. A test önmaga üzeneteként és egyszersmind az *éntől mélyen idegen* erőként exponálódik, úgy, hogy a test számára elviselhetetlen és idegent a (bőr) felszínre sodorja: impulzív gesztikulálással, hisztérikus vonaglással, az alkat autista széthullásával, az egyensúly elvesztésével, összeomlással és deformációval. A modern tánc [...] olyan nyelvet, alakított ki, amely alkalmas a szélsőséges lelkiállapotok kifejezésére, a posztmodern táncban azonban visszatér a mechanika, és a tánc szótárának fragmentálásai fokozódik. A testen nem annyira a szemiózis hagyományos minősége, egy táncoló személy egysége válik láthatóvá, hanem a tagolt testgépezet lehetséges gesztusvariációinak potenciálja.

Lehmann 2002, 14-15

Az előadásban nincsenek szép formák, szép testek és szép ruhák, ráadásul a rendező nem egy virulóan fiatal, atlétatestű táncossal dolgozik. A színész nő és a megírt szerep által sugallt figurából a színpadon megszülető, szépségében és nőiességében egyaránt



kárt szenvedett Julieta olyan „játék-lény” (Măniuțiu 2006, 21), aki arról tanúskodik, hogy a szabadságvesztés ellehetetleníti a nemi identitás megélését (is). Visky András írta *A szökés* című drámagyjteményének utószavában:

Szabadságunk híján lehetetlennek mutatkozik az identitás magától értetődő elemeinek az azonosítása és megélése, amiből következően a szereplőkön az emberi mivolt megszűnésének réme uralkodik. Ez nem azonos a halállal, sokkal inkább az arc elvesztésének, a személyesség eltűnésének a halálnál mélyebb drámájának fogható fel.

Visky 2006, 198

Michele Fèbvre szerint már a modern tánc újfajta testi kódjai „lehetővé tették, hogy a női testiség a maga összetettségében affirmálódjék, és kimozdították abból az örök szépségeszményből, amelybe a nemek közötti különbségre és az ebből származó szociális szerepre vonatkozó 19. századi felfogás sorolta” (Fèbvre 2006, 51). Vava Ștefănescu elfordul az eszményi testtől, tekintete eszelős, arcra rángatózik, torkából néha görcsös üvöltés tör elő. Gesztusai szaggatottak, ismétlődőek, gyakran előfordul, hogy elindít és nem fejez be egy mozdulatot. Örült volna Julieta, mint az általa megidézett másik fogolynő, Speranța (Remény), aki a lágeri élet legsötétebb pillanataiban istenbizonyítékokat mond? Bár mozdulatai a lelki válságban gyötrődő, sőt elmebajjal küzdő emberre emlékeztetnek, alaposabban megfigyelve kiderül, hogy a színésznő játéka nem a valóság mimézisére épül. Mozgásában „a negatív aspektusok, mint a súly, a teher, a fájdalom és az erőszak a harmónia elé tolódnak, ami a tánc hagyománya szerint oly becses volt” (Lehmann, 2002, 15). Sajátos nyelvű, játékos esztétikájú táncában a posztmodern színpadnak ez „az értelemről megszabadított kábulata” (Lehmann, 2002, 15) látható. Teste önmagáért „beszél”, anélkül, hogy pontos utalásokat tenne, anélkül, hogy vissza lehetne vezetni egy pontosan elmondható történetre vagy beszélt nyelvre, „egyfajta médiumként, ellenőrizetlen fluxusokat enged át magán, kulturális jelenségek és tudattalan vágyak egyszerre mennek át rajta” (Pavis 2003, 90). Bár a látványos, szélsőséges gesztusrend többnyire nem kíséri a szöveget, arra is van példa, hogy a néma test közlése egyenrangúvá válik a verbális diskurzussal. Például, amikor a színésznő lihegve, köhögve lefekszik a földre és széttárja lábait: „Vegyél magadhoz” – mondja. A teljes kitárulkozás és befogadásra való készenlét mozdulatai a szerelmessel való együttlét vágyát fejezik ki. A széttáruuló test máskor összehúzódik, magzati pozíciót vesz fel arra utalva, hogy Julieta szerelmes asszony, anya és védtelen gyermek egy személyben.

Vava Ștefănescu rövid hajjal, smink nélkül, sápadtan, karikás szemekkel játszik. Nincsenek eszményítést szolgáló jelmezei, a mozgását megkönnyítő egyszerű fekete szoknyát és blúzt, lapos sarkú, pántos cipőt visel, sötét, gyászos, dísz nélküli ruhadarabokat. Két alkalommal veti le ruháit, először csupán a felsőruhájától válik meg, amelyet a fejére csavar, eltakarja vele arcát, és így, meztelen felsőtesttel kezd táncba. Másodszor meztelenre vetkőzik, ruháit egy halomba teszi, majd maga elé emeli őket, és belép a kinyíló ajtón. A meztelenség fontos jelként funkcionál az előadásban, a



kiszolgáltatottság, a megadás, a beletörődés, ugyanakkor a teljes kitárulkozás és az újrakezdés jelentését is hordozza.

A szűk, nyomasztó színházi tér, amelynek zártságát a belülről nem nyitható vasajtó jelenléte is fokozza, a fogság egzisztenciális tapasztalatát osztja meg a nézővel. Ám az előadás nemcsak a szabadságvesztés traumáját jeleníti meg, hanem a megszabadulás élményében is részesít. A színpadi világítás aktív szerepet játszik a szöveg értelmezése szempontjából és fontos szerepet tölt be a reprezentáció folyamatában. Az előadás nyomasztó terébe belehasítanak a pesszimista hangulatkeltés érdekében használt hideg fények, majd ugyanezt a teret meleg fények simogatják. Az utolsó jelenetben váratlanul több spotlámpa világítja be a színpadot, amely a fények játékának köszönhetően katedrálissá válik. A látványos fénykatedrális megváltoztatja az előadás atmoszféráját: *katartikus* hangulatot, ünnepélyességet sugall. Julieta leveti ruháit és teljesen meztelenül lép be a feltáruló ajtón. A fények megvilágítják testét, majd elsötétül a színpad. A szubjektív nézői fantázia szerint az ajtó egy liftakna bejárata is lehetne, amelynek liftje minden bizonnyal felfelé halad, így a felhangzó népdal Kháronra asszociáló révésze nem a halálba, hanem az életbe viszi Julietát. Az előadás reményt sugalló befejezése nemcsak a világítás keltette hangulat, de a drámai szöveg és az előadást időben megelőző másik színházi reprezentáció felől olvasva is megerősödik, hiszen a Tompa Gábor által rendezett *Júliában* szintén ajtó tárul fel az újjászületésre, az életre.

KÖNYVÉSZET

- BOROS, Kinga, 2005. Hogy Júliára talál. Interjú Visky Andrással, Melissa Crapp színésznővel és Christopher Markle rendezővel, a *Júlia* chicagói előadásának alkotóival. *A Hét*. október 13. 12.
- FÈBVRE, Michele, 2006. A modern tánc: másként táncoló test. *Pannonhalmi Szemle*, 1. 51.
- GROZA, Claudiu, 2005. Catedrala din lagăr. *Ziarul Clujeanului*, szeptember 26.1.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2003. Posztdramatikus testképek. *Pannonhalmi Szemle*, 2.
- MĂNIUȚIU, Mihai, 2006. *Aktus és utánczás. Esszé a színház művészetéről*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó.
- PAVIS, Patrice, 2003. *Előadáselemzés*. Budapest, Balassi Kiadó.
- VISKY, András, 2003. *Júlia. Párbeszéd a szerelemről*. Budapest, Fekete Sas Kiadó – Magyar Rádió Rt.
- VISKY, András, 2006. *A szökés. Három dráma*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó.

© Andrea György. Jelen alkotás a Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY) nemzetközi licenc védelme alatt áll.