A színházi kísérletek alakváltozásai

DOI : 10.46522/S.2026.01.2

BALÁSI András PhD
University of Târgu Mureș
balasi.andras1@gmail.com

Abstract: The Transformations of Theatrical Experiments
It is a reality and a commonplace of every age that the world is in a state of dizzying change; at this very moment we can also observe a continuously increasing information dumping (we deliberately do not name what kind of information we are referring to), the processing task and compulsion of which seems to exceed the existing capabilities of the human community. In this drift, phenomena and concepts are also changing, and an increasing number of questions arising in the wake of changes remain without an adequate answer, definition, or interpretation, although every question and problem raised in changing contexts also requires new and new definitions. Even seemingly simple things require new and new interpretations; we feel the compulsion of this to be important precisely in the rapid change: to ask again and again, to go around our problems to be discussed and debated. This is how we can ask the question: what do we call an experiment in theater; the question immediately triggers a barrage of nuances: what do we call it today and here, among what forms of implementation. In this context, the questions that constantly consolidate and continuously change theatre are raised even more sharply: what is the purpose of experiments in theatre? Why do we have to cross the boundaries again and again? Or: does its experimental nature exclude the general public to a certain extent? How do genres and techniques mix or the issue of the extremely current: marginality. We believe that it is impossible to go walk around everything, to "catch" – no matter how narrowly we apply – what such a series of phenomena could mean. However, if our investigations also address this, we must define, even if it is a fleeting attempt, what we are thinking of. We need to discuss how and why seemingly joyous forms and contents stiffen at the moment of their appearance, or vice versa. We must somehow catch for a moment (there is hardly any hope for more) – also by presenting a few concrete examples – that points, which is actually one of the unifying forces of all artistic research and creation. The more attempts at definition are made, the closer we come to phenomena in constant motion.

Key words: *theater history; experimental theatre; performance analysis; characteristics of artistic research.*

A színházban – általában az előadásművészetekben – minden alkotó mozzanat kísérlet, ahogy ez legtöbb tevékenységünk esetében történik; vannak azonban olyan területek, ahol a kísérleti jelleg látványosabb az eredmények szempontjából, gyakorlati szempontból pedig megfoghatóbbak és hasznosabbnak tűnnek, mint a művészetek bármely ágában, formájában történik ez. Gondoljunk az orvostudományra: hány meg hány évszázad, ezred során át több diszciplína kísérletsorozatai vezettek oda, hogy az emberi

test működésének kábé 2%-át megismerjék az avatottak? Olyan sok, hogy átfogó medicina történet nem is tud létrejönni: a kezdetek homályától a mai szerteágazó ismeretanyagig vezető út már feltérképezhetetlen. Akárcsak az élet maga; megkérdezhetjük az AI-t, hogy mit gondol erről; íme: „az élet egy rendkívül összetett és sokrétű fogalom, amelyet különböző tudományágak, filozófiai irányzatok és vallási nézetek eltérően határoznak meg. Biológiai szempontból az élet az élő szervezetek sajátossága, amely magában foglalja a növekedést, az anyagcserét, a szaporodást és az alkalmazkodást a környezethez. Filozófiai értelemben az életet sokan az emberi létezés értelmének keresésével és az önmegvalósítással kötik össze. Vallási és spirituális nézőpontból pedig az élet gyakran egy magasabb rendű cél, egy kozmikus terv részeként jelenik meg. Hogyan gondolkodsz te az életről? Mit jelent számodra?" – kérdez vissza s én válaszolnék is, ha tudnám, hogy mit, s főként, hogy miért. A színház is rendkívül összetett fogalom-jelenség, ötvözi az emberi megismerés és önmegvalósítás minden lehetséges tapasztalatát, magába foglalja a különböző tudományágak, filozófiai ismeretek és vallási nézőpontok összes rezzenését, futó biológiai létezésünk törékenységét és végességét, része egy kozmikus tervnek, mely valószínűleg maga is színházszerű előadás, melyet kétszer látunk és érzünk, belülről és kívülről, miközben egyáltalán nem, vagy csak nagyon ritkán. Tárjuk fel a kísérleteinek sokaságát? Talán történelmi szempontból sikerülne bizonyos szinten, de lényegében aligha. Rajzoljuk le, egy próbafolyamat során-közben-után hogyan jutottunk el a gondolat-elképzelés-megvalósulás ihletett építésében-szédületében egy kibomló jelenetig, vagy éppen sehova; olyan lenne, mintha megpróbálnánk elmesélni a szerelem alkímiáját? Szép lenne, jó lenne, talán megkönnyebbülne a lélek – ha lehetne. De nem lehet; keresni lehet, kutatni lehet, remélni lehet – és immár máris megfoghatatlan területre érkezünk. És mégis keresünk, kutatunk, remélünk; egyesek szisztematikusabban és eredményesebben, maradandóbban, mások kevésbé. S vajon ez a kevésbé valóban kevésbé fontos? Aligha. A színházi előadás porló teste mindezekből a „kevesekből" épül, a napi, percnyi elvillanó megfigyelésekből, rátalálásból és találkozások – sokszor véletlenszerű – sorozatából.

Az emberiség – úgy általában is – de főként a modern korban – titkoltan, kételkedve, de mégis – hisz egyfajta fejlődésben, növekedésben, teljesedésben, stb. A mindennapok azonban szinte pillanatkánkként rácáfolnak erre a fölöttébb optimista érzésre, nézőpontra. Úgy tűnik, hogy rég a természeti környezet áttekinthetetlen, kiszámíthatatlan volt az ember számára, mágiával, rítusokkal próbálta uralni ezeket. Manapság tudománnyal; érdekes, fantasztikus eredmények jöttek létre, melyeknek van egy közös, biztos ismérvük: korántsem pontosak, következtetéseik a végtelenségig megkérdőjelezhetők, az élet mágiájára és rítusára nem tudnak egyéni választ adni; a varázslat vagy kísérlet félig-meddig sikerül, úgy általában igaz, de valójában aligha, mint az ebben a bekezdésben állítottak. Legtöbbször ijesztő, mennyire nem vagyunk urai annak a helyzetnek, jelenségnek, melyeket oly komolyan s komoran vizsgálunk, kutatunk évtizedeken, századokon keresztül. De valahol megnyugtató is ez folyamatos félig-meddig eredményesség, egyrészt, mert mindig van helye a további kutatásnak és diskurzusnak, másrészt pedig megnyugtató az a tény, hogy a dolgok lényege végképpen s megtörhetetlenül kifürkészhetetlen, titok, s a jelenlegi képességeinket nézve: az

is marad. Kérdezzünk meg egy AI-t: mi a titok? „A titok? Ó, hát ez egy izgalmas kérdés! Attól függ, mire gondolsz – az élet nagy rejtélyeire, egy konkrét dologra, vagy éppen valami misztikusra? Sokan mondják, hogy a titok abban rejlik, hogy megtaláljuk a saját boldogságunkat, vagy hogy mindig nyitottak maradjunk az új tapasztalatokra." OK. De mi van akkor, ha már megtaláltuk saját boldogságunkat, s nem vagyunk kíváncsiak új tapasztalatokra? Lehet vitatkozni, s csavargatni a mondatokat a végtelenségig. Végtelen? Vajon csak egy absztrakt fogalom? Ha létezik végtelen idő és tér, akkor végtelen út a megismerés minden formája, így a színháztörténet is. Most ez pozitívum vagy a végső reménytelenség? Kutatunk, vizsgáljuk-e azt a szegmenset, amely – úgy tűnik, valamennyire megfogható – közel áll hozzánk, amely érdekel bennünket? Vagy eleve adjuk fel, hiszen teljes egészében úgyis megismerhetetlen? Vajon igaz-e, hogy megtanultunk – vagy legalábbis van esélyünk – különbséget tenni lét és látszat között? A színháztörténeti írások egyetértenek abban, hogy a rítus és színház összefüggéseiről valamennyire megbízható ismereteket a görög ókor kapcsán tudunk szerezni. Ez a kijelentés is rengeteg kérdést és fura magyarázatot rejt, például azért van ez így, mert ez maradt fent valamennyire tanulmányozható formákban? Sovány, élhetetlen válasz, de, úgy tűnik, önmagában igaz. Még abban is kételkedem, hogy a színház a rítusokból fejlődött volna ki, noha több értékes munka ezt bizonyítja. Itt tulajdonképpen a „fejlődéssel" van némi gond, hiszen tudjuk, hogy mindmáig vitatott, hogy ez fokozatos volt – vagy ugrásszerű, ahogyan erre Simhandl utal: „Az egyik kutatási irányzat, Friedrich Nietzsche korszakalkotó munkája, *A tragédia születése* nyomán még a klasszikus korszak előadásaiban is határozottan felismeri a kultikus-vallási mozzanatot, míg a másik irányzat ezek világi-politikai jellegét, következésképpen a fejlődéstörténeti diszkontinuitást emeli ki." A továbbiakban Brechtet idézi, majd megjegyzi: „Brecht tehát, akit mindenekelőtt a színház társadalmi hatásai érdekeltek, a színházat már eredetében is le akarta választani a vallásról, ellentétben a vele szemben élesen szemben álló Antonin Artaud-tól, aki az ókor felé való tájékozódástól remélte, hogy a színház visszanyeri a maga metafizikus dimenzióját" (Simhandl,1998, 12).

Számunkra Arisztotelész *Poétiká*ja szolgáltatja e téren a legbiztosabb alapot. Azonban korábbi színházias formák ismeretesek, i.e. 3000 körüliek, amikor az írásbeliség megjelent Egyiptomban. Andreas Kotte mutat rá (többek között), hogy az egyiptomi papok, akik a számok művészetét tökéletesen művelték, valószínűleg ismerték a színházat. Mezopotámiaban és Egyiptomban is többnapos ünnepeket szerveztek, amelyek központjába olyan jelenetek voltak, mint az Ozirisz isten stációit bemutató játékok. A minószi kultúrán át Spártáig mindenhol felbukkannak az ünnepeket meghatározó különböző kultuszokat megjelenítő rítusok, majd később a rapszodosz megjelenésével „forradalmasodik" a forma, ugyanis ő az, aki mesél, kanalizálja a figyelmet. Mekkora fordulat lehetett mind az előadók, mind a befogadók számára; innen egy lépés volt, amikor elő is adta azt, amit mesélt. Feltételezhetjük, hogy a nagyobb hatás érdekében (az előadó és az előadott anyag összhangja) a legtehetségesebbek, mondjuk ki végre, a legkísérletezőbb kedvűek maradtak pályán, s adták tovább technikáikat. Tudjuk azt is, hogy ezek a rapszodoszok vándoroltak egyik településről a másikra az ünnepek ciklikusságának függvényében. Az ügyesebbek tekintélynek

örvendtek, kiemelt helyen adták elő a történeteket; az isteni tudás hordozói, ennek uralmát jelző bottal a kezükben varázsolták el a hallgatóságot. Még csupán az általunk pontosabban ismert színháztörténet legelején járunk, az ógörög intézményesülő formák hajnalán, és tulajdonképpen az egész európai színháztörténet egyfajta kivonatát mutathatjuk fel – fennmaradt dokumentumok és következtetések révén. Maga Arisztotelész írja le a modellt, tulajdonképpen éppen az alakulás folyamatát: „Egyrészt ugyanis a színészek számát Aiszkhülosz egyről kettőre emelte, a kar szerepét pedig csökkentette és a beszédet tette főszereplővé – Szophoklész a három színészt és a díszletfestést vezette be, ami azután a nagyságot illeti, jelentéktelen mesékből és nevetséges beszédből későn vált méltóságossá, mert a szatírjátékszerűségből alakult ki – másrészt verse is tetrameter helyett jambus lett. Először ugyanis tertametert használtak, mert a költői alkotás szatírjátékszerű, tudniillik inkább táncos jellegű volt, mivel azonban a mondott beszéd is megjelent, maga a természet kitalálta neki a megfelelő verset" (Arisztotelész, 1447a8, 1997). Nagy kérdés, hány százalékában volt hatással az alkotó szándék, a természet lehelte ihlet, és az intézményesülés során egyre határozottabb, különféle külsőnek nevezhető hatás. A folyamat sémája valójában ugyanaz, mint az előbbi, majd az utóbbi, melyeket említettünk.

A mai színházi „trendek", legyen az kőszínházi, repertoárszerű esemény, vagy projekt alapú – akár egyszeri – performansz, egyre inkább vállalják a kísérletező jelleget, kedvet. Vagyis a formák, értelmezések, megjelenítések, koncepciók meredek újszerűségét. Az újítás az európai színház egyik alapja, itt azonban – korok és szédületesen változó irányzatok sodrában – az alkotók és a közönség egyfajta megegyezése (vagy tiltakozása: ez esetben a hatás szempontjából szinte ugyanaz) alapján mindmáig elképzelhetetlen dolgok valósultak meg. Stein *Faustjától*[1] egészen Purcărete előadásáig, a példákat folytatni lehetne, nagyjából ismerjük is ezeket az előadásokat – a világ elképzelhetetlenül szűkre tágult. Ugyanakkor elegendő, ha végig szaladunk a helyi, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház repertoárjain-előadásain, láthatjuk, hogy egy korábban elképzelhetetlen változás történt még itt is, a „végeken", ahová a fesztiválok szele ritkán ér el. Mondhatjuk: óhatatlanul; mondhatjuk, sőt megállapíthatjuk (igaz, komoly felmérés ebben az irányban sem történt): a törzsközönség elvárása és akarata ellenére. Ilyen jellegű projektek voltak korábban is a térségben, de ezek inkább a Stúdió Színház színpadán valósultak meg.

Noha komoly kockázatot jelent, mégis megpróbálom megközelíteni, mit is értek most és itt a „kísérlet" alatt. Olyan előadást, mely lényegében formabontó, szövegtől, megszokott interpretációs technikáktól elrugaszkodó, a legváltozatosabb értelmezési horizontokat felvonultató reprezentációkról van szó, melyek azonban megmaradnak a hagyományosnak nevezhető színházi keretek között (színpad, nézőtér, színház, stb.). A meghatározási „kísérlet" nyilván nem teljes, de remélhetőleg érthető az iránya. Itt

[1] Stein, Peter (r.): *Faust Fantasia* és Purărete Silviu (r.): *Faust* című előadásokról van szó,melyeket a Szebeni Nemzetközi Színházi Fesztiválon (FITS) láthattunk 2012-ben.

azonban meg kellene határozni, hogy melyek a drámai szöveg (vagy ami annak tekinthető esetenként) és az előadás elemzésének a keretei, mondhatni: szabályai. Érződik, hogy mennyire ingoványos területre jutottunk akár a belső logika szerint is: meghatározni a szabályait egy kísérletnek. Lehetséges, persze, ahogy az improvizációknak is megvannak az akár egyszeri belső és külső szabályai; ám valahogyan ellentmond a két irány: a kísérlet feltételek nélküli szabadsága az alkotási folyamat minden rezzenése során a „mérés", „megmérettetés" lehetőleg pontosan felállított (elkerülhetetlenül változó) szabályaival.

Patrice Pavis elkülöníti az *olvasott szöveg*et és a *játszott szöveg*et; az olvasott szöveg „egyéni és csendes módon kel életre észlelésének aktusában" […]; a játszott szöveg „és a színész mondta szöveg máris jelenetet, prozódiai, vizuális, gesztikus jeleket alkot, amelyektől nem lehet többé elvonatkoztatni" (Pavis, 2003, 174). A szövegelemzés során az olvasó egy egészet kell hogy alkosson a felvillanó és csak látszólag egységes perspektívák özönében, a replikák illanó sokaságában. Ha a történelmi háttérre, ha a kontextusra, ha a mögöttes tartalmakra figyel, akkor is az olvasás fenomenológiájának lépéseit követi: a visszatartást és előtartást. Fel kell mutatnunk a szöveg utalásait, a motivációkat, tudni kell, ki beszél és milyen céllal, hol vált át a beszéd cselekvéssé, mikor mozdítja ki a cselekményt, a helyzet és helyzet közötti átmeneteket, a replikán belüli váltásokat… „Ezt elvégezve," – mutat rá Pavis –„már eszközei vannak, ha nem is egy konkrét *mise en scène*, de legalább egy drámai helyzet elképzelésére, ahol a szöveg biztosan értelmet kap, mivel a beszélők között új életet nyert, és konfliktusos helyzetek során állt elő." (Pavis, 2003, 175). De a dráma mégsem elsősorban olvasást jelent, hiszen alapvetően előadásra szánt műnem, „szövege egy olyan világot tartalmaz, amely csak a színházi befogadásban nyeri el hiteles formáját"[2] (Ungvári Zrínyi, 2003, 97). Az egyedüli „termékeny" megközelítés – erre többször utaltunk már – a drámai szöveg kreatív olvasása, a „close reading", mely végül elvezet egy olvasathoz; egy próbafolyamat (kísérletek sorozata) folyamán több olvasat találkozása vezethet el egy értelmezési horizonthoz, több alkotó egyén tapasztalatait, ismereteit, stb. jelen esetben egy szövegre összpontosítottan, eljutva az értelmezésig, mely nagyon sokáig állandó mozgásban van, és valóban soha nem ér(het) véget a párbeszéd az értelmező horizontja és az értelmezett dolog horizontja között, ám egy előadás esetében egy adott ponton rögzíteni kell. Ez a dramaturgi és rendezői alkotás legkényesebb pillanata, a nagy összhang csodája, melyhez társulnia kell a színházi alkotói folyamat lezárásának, ugyanabban a pontban, ritmusban, kifejezésben, gesztusban, hangulatban, stb. Roppant kényes területen járunk, melyre rátevődik a befogadás pillanata (maga az előadáselemzés egyik alapja), mert a megértés adott kontextusa is változik, maga a megértés pedig nem objektív folyamat. Mindez egy olyan korban és kontextusban, amikor világ és annak jelenségei, történései, értelmezési lehetőségei roppant gyors és óriási változáson mentek keresztül. Nyilván, minden kor embere ezt hiszi saját koráról, s ez minden bizonnyal így is volt-van, de itt most

[2] Ungvári Zrínyi a tragédia műfajával foglalkozik, dolgozatának bevezető része azonban egy igen komoly elméleti részt tartalmaz, amely a dráma performatív terével foglalkozik.

elsősorban az információ villámszerű terjedéséről, értelmezhetetlenségéről és a mindebből fakadó tömeghisztériákra gondolunk. Vajon mire fogunk emlékezni?

Tudatában vagyunk annak, hogy a szövegelemzés és az előadáselemzés között lényeges különbségek vannak; végzetes hiba lenne egy elméleti térbe helyezni a kettőt, mert akkor ez egyik vagy másik rovására történne, a túlzottan egyszerű megfeleltetések pedig összemosnák az evidens különbségeket. Mindig előre meg kell határoznunk egy dramatikus szöveg tanulmányozásakor, hogy a színpadi produkció előtt vagy attól függetlenül vizsgáljuk. „A két szemiotikának önállónak kell maradnia," figyelmeztet Patrice Pavis, majd ekképp indokol: „mert a szöveg és az előadás különböző szemiotikai rendszerhez tartoznak. A *mise en scène* nem a szöveg előadássá átformálása vagy redukálása, hanem inkább a kettő konfrontálása" (Pavis, 2000, 94). A színház tudományos önreflexiójának problematikus voltát jelzi már az is, hogy roppant nehéz definiálni a vizsgálat tárgykörét. A dramatikus szöveg a szövegelemzés és -értelmezés során mindig arra ösztönzi az olvasót, hogy egy lehetséges *mise en scène* felé közelítsen, tehát szükség van a klasszikus szövegek folyamatos aktualizálására; de egy előadáselemzés során nem az a döntő, hogy egy előadás milyen mértékben aktualizálta a szöveget. Az aktualizálás nem kizárólag történelmi-társadalmi probléma, a *mise en scène* a szöveg igazságával, világával áll kapcsolatban. A bizonytalanságok ürügyén mindvégig egyensúlyról beszéltünk; ez az egyensúly azonban feltételezi az elméletek dekonstrukcióját is; magam erősen hajlok egyfajta önálló logikából épülő energiacentrumból érzéki módon közelíteni a színház jelenségeihez. Az előadáselemzés esetében egy nyitott, többirányú diskurzus felé történt elmozdulás a 90-es évekkel kezdődően, amely az elméletet a nemtudományos diskurzusokhoz is közelíti, a színháztudományi kutatók ugyanis felismerték, hogy maga az elemzés folyamata, módszere és eredménye kétségessé és jelentéktelenné válna a modern és modernség utáni művészet előtt. Az elmélet kritikája e dolgozatban nem lehet cél; azonban nehéz nem egyetérteni Lyotarddal, amikor azt állítja, hogy: „eljött az elméleti terror félbeszakításának pillanata. […] Az igazság utáni vágy, ami a terror táplálója mindenkiben, végsőkig ellenőrizhetetlen nyelvhasználatunkba épült, olyannyira, hogy láthatóan valamennyi diskurzus magától értetődően, jóvátehetetlen vulgarizmussal, az igazság kimondására vonatkozó igényével lép fel. Márpedig itt az idő orvosolni azt a vulgarizmust, és ugyanazt a kifinomultságot, a könnyedség ugyanazon erejét bevezetni az ideológiai vagy filozófiai diskurzusba, mint ami a festészetet, a zenét, az experimentálisnak nevezett filmművészetet és természetesen a természettudományos munkákat jellemzi. Semmi esetre sem egy új elmélet vagy elméletek, netán interpretációk kitalálásáról van szó; egy ördögi cselre vagy valamiféle apátiára lenne szükségünk, hogy maga az elmélet műfaja egy olyan felforgató folyamaton menjen keresztül, amit a nagyravágyása nem hever ki; hogy visszaváltozzon egész egyszerűen műfajjá, és a – legalábbis Platón óta betöltött – uralmi vagy hatalmi pozíciót elutasítsa, hogy az igazság stiláris kérdéssé váljon" (Lyotard, 1998). Akkor miért ne lehetne ez érvényes a művészetekkel foglalkozó, azokat elemző tudományos diskurzusok esetében? Értjük és bizonyos mértékig egyetértünk azokkal a szövegelemzési és előadáselemzési tendenciákkal, melyek objektív módon, bizonyos előre megkötött szabályok szerint próbálják előírni, hogyan is történjen mindez, merthogy

másképpen ott az állandó veszély, hogy parttalanná válik az egész. Készül mindez a tudományosság kritériumainak maximális szem előtt tartásával, meghatározott elemzési protokoll szerint – csakhogy a színház egy érzéki jelenség, személyes élmény. Ha bárki – persze, ez egy roppant túlzó elvárásszerűség lenne – egyszer, csak egyszer részt venne alkotóként egy hosszú, bonyolult színházi próbafolyamatban (kísérletben), remélhetőleg árnyalódna az alapállásuk minden előre meghatározott protokolummal kapcsolatban; magamnak pedig azt tudom ajánlani: alkalmazkodjak ezekhez, mert nem elfogadható, hogy minden előadás kapcsán – többé vagy kevésbé rejtett módon magamról írok. A közös nevező lehetetlennek tűnik. Számomra a színházi előadás a maga egyszeriségében (is) az a húr, mely megrezdül bennem valahol mélyen, az öregedő Otelló vérperzselő féltékenysége, Desdemona naiv mámora, Jágó kibomló, gyönyörű elméje, Rodrigó kifogyhatatlan balfaszsága és Cassió daliás mentéje. Mind, mind én vagyok, te vagy, ő az, ha pillanatig is, de az. Ha az. Az elemzési modellek, módszerek megkerülhetetlenek – erre többször rámutattunk, s használjuk is ezeket; azonban minden előadás egyedi és önálló alkotás, mely ekképpen szükségszerűen megteremti saját elemzésének formáját, stílusát és hangulatát.

Ugyanez a helyzet áll fenn egy jó ideje az új drámairodalmak esetében is, az új színházi szövegek színrevitele és elemzése során. Úgy gondoljuk, hogy az új szövegeket is az „élő" színházi jelenségek perspektívájából kell vizsgálni, mert – érzésünk szerint – a színház teoretizálása olyan mértékben kezdett elburjánozni, hogy hajtásai egyre több kívánnivalót hagynak maguk után. Nyilván, itt megint meg kellene határozni lehetőleg minél pontosabban, mit is tekintünk ma és most újnak; fel kellene mutatni, hogy melyek a kívánnivalók, mi a jelenkor, mely máris elsuhant, milyen perspektívákból nézünk az emberre, önnön sorsunkra. Egy ölelésben megválaszolhatatlan kérdések sorozata. Megpróbálom egy példával érzékeltetni azt, amikre tulajdonképpen nincs megfelelő válaszom, csupán „elpuffantgatom", mint egy fegyvert: lássuk, még működik-e?

A kőszínházi keretek között, klasszikus drámaszöveg alapján létrejött, általam látott legszebb és legkísérletibb jellegű előadás a 2004-es marosvásárhelyi Bodó Viktor féle *Boldogtalanok* volt - vagy legalábbis akkor annak tűnt; az előadásról írtam is az Erdélyi Philther Kutatócsoport keretében, de a szöveg nem került publikálásra. Követi valamelyest a Philther-protokoll sémáját, aztán mégsem, határozottan nem. Az előadás egyfajta producereként (mint „pályázatis") tudok pár dolgot a próbafolyamatról, ami inkább akadály, mintsem segítség ez esetben. Jegyzeteimet elővéve azonban elárasztanak a gondolatok, a megérzések, elsősorban az, hogy akkor és ott a marosvásárhelyi Kisterem színpadán egy történő csodának voltunk tanúi, s különböző okok miatt a legtöbb néző elutasította ezt, aminek sok oka lehet, és ebbe most nem is kívánunk belemélyülni. [3] Az előadás egész történelmi, helyi színháztörténeti,

[3] A legérdekesebb és legértékesebb tanulmány ebből az időből, mely valójában nem kapcsolódik az előadáshoz, hanem az egész akkori színház körüli hangulathoz, helyzethez, az Béres András, a *Symbolonban* megjelent dolgozata *Székek, névsorok. Adatok és gondolatok az (erdélyi magyar) színházi közösségről* címmel. Béres komoly szociológiai, színháztörténeti kutatásai eredményeit összegzi tanulmányában, pontosan felmutatva a Stúdió Színház történetét, a

társulatépítési, stb. kontextusa is hozzájárul ahhoz, hogy kiemelt helyen legyen emlékeim között. Tehát: amennyiben azonban lehetséges, emlékezzünk az előadásra.

Az 1989-es politikai változás után Kelet-Európában a kulturális élet kiemelten nehéz helyzetbe sodródott, ami nem kerülte el a kiváló társulattal, jó infrastruktúrával és hálás közönséggel rendelkező Marosvásárhelyi Nemzeti Színházat sem. Az okok és következmények szétágazók, az egyik aránylag jól nyomon követhető (és mindmáig megállíthatatlan) ok a kivándorlás, az ország elhagyása. A folyamatos krízis állapot felébresztette a színház malefikus múzsáját, a marosvásárhelyi társulat produkciói iránti érdeklődés hullámzása mondhatni párhuzamos lett az előadások színvonalával. Az egész – általunk „élesben" – megélt időszakra a bizonytalanság, gazdasági romlás és a politika még maffiózóibb újraszerveződése jellemző. A 2000-es évek kezdetén új remények villantak országos szinten is, a NATO-hoz és az Európai Unióhoz való csatlakozás esélye megnőtt, miután az elnökválasztásokat a még mindig reformkommunistának látszó Iliescu (és csapata) nyerte a fasiszta Tudorral szemben. Világszerte azonban több olyan katasztrófa történt, amelyek nagy befolyással voltak a mindennapokra. A marosvásárhelyi színházi élet – mint mindig – próbálta a lehető legjobb körülmények között átvészelni ezek a változásokat. Egy adott pillanatban a Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata művészeti igazgatójának Kovács Levente professzort, jelentős közönségsikereket maga mögött tudó rendezőt nevezték ki. Kovács egyik első bemutatója merész vállalkozás volt, Bodó Viktor magyarországi rendezőt hívta meg, aki a Kisteremben vitte színre Füst Milán *Boldogtalanok* című szövegét. Bodó ekkor már (az erdélyi színházi életben is) az új, fiatal rendezőgárda egyfajta előőrseként, mondhatni „fenegyerekeként" volt ismert, noha ekkor még csupán két rendezése volt látható – a Katona József Színházban – a nagyközönség előtt; azt vártuk és reméltük, hogy új formanyelvet, új víziót hoz. A világot összeroppantó változásokra akartak reagálni valami újjal, közelebb állóval. A „történelem vége" és a kitartott világvége állapot ugyanis belekényszeríti az embert egy olyan harcba (önmagával is), melyből nem kerülhet ki győztesen, egy olyan „ledarálnakeltűntem" érzésbe, melyet megúszni aligha lehet.

Az eredeti szöveg egyfajta kiindulópont volt, váz az előadás világának létrehozásában; az előadás szövege megtartja a drámai szöveg egy részét, de egy teljesen más életre lobban, élő organizmusként változik előadásról előadásra. Ez a posztmodern őrület – pontos játékkeretek között – provokálja a nézőket, akik „nem jön, hogy elhiggyem, mi történik" állapotba kerültek. Hegyi Réka kritikája már az elején leszögezi: „Sajnos a marosvásárhelyi *Boldogtalanok*at nem lehet megérteni. A dramaturg (Király Kinga Júlia) és a rendező (Bodó Viktor) addig faricskálták a szöveget, amíg mindent kilúgoztak belőle: a szociális környezetet, a szereplők foglalkozását, lényeges korkülönbségeket, a mindent befolyásoló múltat, és persze egész jeleneteket" (Hegyi, 2004, 16). Pontosan „válaszol" erre a megjegyzésre a Székely Gábor módszerét ismertető tanulmány (s nyilván a

Marosvásárhelyi Nemzeti Színház nézőszámának alakulását. A tanulmány következtetéseket von le a színház akkori helyzetével kapcsolatosan is (Béres András, 2005, 198-208).

tanítvány koncepciója szerint létrejött előadás), jelezve, hogy "a terjedelmi korlát célja a szisztematikus sűrítés, amely által az értelmező – szinte monomániásan – egyetlen következetesen körülhatárolt problémára szűkíti le a darabot. Sikerült esetben a probléma kirajzol egy olyan játékteret, melyben minden egyéb, akár meg sem említett mellékszál szinte önmagától kibomlik. Nem elég szolgaian követni a darab cselekményét. Hiábavaló olyan történetírást megkísérelni, ami mindenkit kielégít, minden szálat ügyesen belefűz egy oldalba. A sűrítés nem azonos a »rövid verzióval« vagy az »összefoglalással«" (Sipos, 2016, 47). Majd maga Hegyi Réka is válaszol később, a kisvárdai fesztiválról írt beszámolójában a következőket írja: „Különös érzés volt a Marosvásárhelyi Nemzet Színház Tompa Miklós Társulatának *Boldogtalanok* című előadását látni, hiszen a bemutató elviselhetetlen harsány, zagyva előadás érzetét keltette, melyet nem Bodó Viktor határozott művészi szándéka, hanem az esetlegességek irányítottak. Egy megváltozott és minden irányban kitágított és szintekre tagolt térben, visszafogottabb és csiszoltabb színészi alakításokkal Füst Milán darabja a fesztivál egyik kedvence volt" (Hegyi, 2004, 15). A szöveg és az előadás dramaturgiáját minden kritika említi, elemzi. Az a világ, melyet a szöveg megjelenít a színpadon olyan, mint egy jelenés, melyről szeretnénk azt hinni, hogy nem hisszük, de üldöz, érezzük, hogy van, létező, történő, a megmutatott események, viszonyok mindennapiak, de ebben a kontextusban összeroppantanak, elementáris erejük van. „Füst Milán elhallgatásokból álló fojtott szociodrámája, amely egy rendőrségi hír történet nélküli szereplőit ruházta föl belső, rejtett motívumokból álló sivár sorssal, Bodónál motiválatlan, expresszív, pszichológiamentes létdráma lett. Füst redukált közléseiből gazdag lélektani háló szőhető, Bodónál nincsenek titkok, csak gesztusok" (Koltai, 2004, 14). Székely Gábor, a vállalt mester tanmenete a rendezőképzésben is ezt jelzi; a módszertől is el lehet indulni – ezúttal visszafelé –: pontosan mutatja a tanítvány(ok) megvalósításának kiindulópontját: „Füst Milán műve olyan titkokkal és kérdésekkel teli drámai szöveg, amelynek megértéséhez elengedhetetlen a mondatok mögötti érzéki-szellemi tartalom felfedezése. Az elhallgatott történéseket logikailag igazoló eseményekkel (fantáziával) kell kitölteni. A *Boldogtalanok* a drámai-színházi sűrítés par excellence példája" (Székely, 2016, 27).

A marosvásárhelyi Bodó-féle *Boldogtalanok* az egyre ellenőrizhetetlenebb civilizációnk fájdalmas, durva vonásokkal felvázolt látlelete. Az eltűnés vágya, kényszere, a biztos ledarálás előtti érdektelen feltűnés ösztönével keveredve csavarja ki a szövegbe beletoldott, néhol kitalált helyzetek által is mindezt; minden bizonnyal nem könnyen elviselhető pillanatsor ez az előadás, mert – érzésünk szerint - hiányzik a szépség, a jóság megmentő vágya, végképpen ellendidaktikus, a véletlenek uralta világot, a kegyetlen személyességet villantja fel[4], melyben ellenpólusként ott van az

[4] Bodó Viktor ekképp ír a rendező „alapállásáról": „A színházrendező álljon oppozícióban. Kritizáljon. Használjon metsző humort a hatalmasok kifigurázására, ne ijedjen meg a provokációtól, ne rettenjen meg – ha a helyzet úgy hozza, ha az antihumanizmus fokozódik – a kiáltványszerű demonstrációtól, védje az igazságot, fogalmazzon meg értékeket, leplezze le

esendő ember, a szerepében tündöklő színész, akikben Bodó mégis bízik. Mi történik itt, a marosvásárhelyi színház Kistermében közel 120 néző előtt?[5] Semmi különös. Az alkotó és alkotás vagy az értelmező és értelmezés sikeres pillanata jön létre, a borzasztó vonzású végletek közötti megfogott pillanat, mely a maga parányisága ellenére is helyreállít egy darabkát a megbomlott rendből, villanásnyi egyensúlyt teremt a kizökkent időben. És ez nem felületes, nem a véletlenek játéka, nem montázs és nem ihlet, bármire gondolunk, nem az. Ez az, ami nem annak tűnik, hanem az. Bodó (és a köréje fanatizálódott alkotócsapat) valóban nem kötött semmiféle kompromisszumot; az előadás egész ritmusa a formai és lelki lendületek és megtorpanások sorozata, folyamatosan a befejezetlenség érzetét kelti a nézőben. Mintha itt (is?) valósulna meg mindaz, amit később maga a rendező megfogalmazott: „Sosem érezhetem befejezettnek a munkát, sosem tekinthetem megoldottnak a feladatot. Mivel rendező adja magának a feladatokat, megoldani is csak ő tudja. Nincs mérce, amellyel összevethető lenne a megoldás" (Bodó, 2016, 14).

A vad előadás ziháló dramaturgiáját a megdöbbentő interpretáció is erősíti, mely mögött tűpontos színészvezetés feszül. Az előadás egészére jellemző a fergeteges ritmus; ebből a lendületből, a tragikus és komikus színek kavalkádjából Húber és Róza nem is próbál kilépni. „Zayzon Zsolt, Tompa Klára és Vilmaként e színpadi változatban kevesebb lehetőséget kapó Lőrincz Rita – játéka annyiban tér el a többiekétől, hogy a cselekmény sodrában is érzékeltetniük kell a kitörés szándékát, az ennek képtelenségére történő fokozatos ráébredést, majd az ebből fakadó frusztrációt" (Urbán, 2004). Itt valójában nem csupán a világ helyzetének, menetének felmutatása történik, hanem egy ebből (is) fakadó, kitörő generációs probléma. „Nemzedékének XXI. századi életérzését üvöltötte a holdra (a szó szoros értelmében, hiszen a vár szabadtéri színpadán játszották [Kisvárdán]. Kevés, szűkszavú replika, fojtott, ám fűtött érzelmek, sűrű érzelemkitörések uralják a színészi játékot" (Metz, 2004, 14). Folytonos kommunikációképtelenség uralja a viszonyokat; Darabont Mikold halálos beteg Gyermek figurája, a Húberék sorsát átélő fogyatékos Asszonnyal, Nagy Dorottyával az ágyánál, az ijesztő – az eredeti szövegben nem szereplő – Korpossal együtt; valójában minden szerep más értelmezést kap, mint az eredeti szövegben A többségükben művészi pályájuk elején lévő színészek között Farkas Ibolya alakítása igazolja, hogy egy előadásban valójában nincsenek ilyen jellegű generációs különbségek.

A műsorfüzet nem nevez meg díszlettervezőt, az előadás – akkoriban – standard grafikájú plakátja a díszlet- és jelmeztervező személyét összevonja. A próbafolyamat során a szereposztás változott, egy 2003. november 11-i plakát díszlettervezőként a rendezőt tünteti fel. Tudjuk hogy a több plakátváltozat ellenére, melyek nem tüntették fel a díszlettervezőt, hogy a díszlet valójában a rendező elképzelése alapján készült, majd alakult a helyszínek függvényében. A díszlet egyszerű, beépített díszletelemek

mindazt, ami ostoba, káros, gonosz, hazug, hamis. Durvább korokban durvább formákkal is kísérletezzen. Ne elégedjen meg az önelégült távolságtartással, foglaljon állást."

[5] Az előadás törzslapja szerint ennyi néző volt a bemutatón; ebből 100 meghívott.

helyett egy nagy láda, mely több funkciót lát el az előadás során, talicska, létra, rozsdás lavór, rongyos kanapé, rácsos ajtó a háttérben, minden – korántsem naturalista-realista módon – „odadobott" jelzés egy lehangoló valóságot mutat már az első pillanatban. A látvány szintjén az előadás – akkori – egyedisége abban állt, hogy a többnyire irodalmi jellegű színházhoz szokott erdélyi közönséget szedett-vetettnek tűnő tárgyak-testek, összedobált jelmezek fogadják és döbbentik meg. Első pillantásra egyfajta képszínház hatást vált ki a színpadkép, melyet azonban mondhatni lassan felszámolnak (részben a kellékek, díszletelemek multifunkcionalitása révén). Tekintettel arra, hogy az előadás a marosvásárhelyi Kisteremben került bemutatásra, a néző-színész távolság meglehetősen kicsi, kiemelve ezzel is a violens jelenetek hatását, de ugyanakkor a tér elrendezése, a jelmezek lerobbant kavalkádja emlékezteti is a nézőt, hogy színházban van, és színházat lát. Ez a szűk tér határozza meg az előadás hangzásvilágát is. A jelmezek egy része mindezt – és főként Húber feslett pulóverét – ellenpontozva realisztikus jellegű, a jólfésült Dr. Beck – Sebestyén Aba – elegáns öltönyben van, akárcsak Sirma és az Inas, az előadás folyamán azonban „levetkőznek". Az előadás több fesztiválon is részt vett, és minden esetben megtartották a bemutató lecsupaszított helyszínére emlékeztető jelleget. A színpadot tulajdonképpen felnagyított jelek uralják, ilyenek a kellékek is és a mindennapi cselekvések is. „Füstnél egy félértelmiségi lumpen beszűkült mikrokörnyezete rajzolódik ki, Bodónál véglényekhez közelítő páriák élnek egy tág falakkal határolt – a bezártság és az üresség érzetét egyszerre keltő – térben, amely kevésbé látszik lakhelynek, inkább őrültekházának." (Koltai, 2004, 27).

Az előadás a Bárka Színházban megrendezett Magyar Stúdiószínházi Műhelyek XVI. Fesztiválján Alkotóközösségi Fődíjat nyert.[6] Ugyanezen fesztivál keretében a *Hajónapló* diákzsűrije RÉV 8 RT egyéni alakítási díjat adott B. Fülöp Erzsébetnek. A Határon Túli Magyar Színházak XVI. Fesztiválján a *Boldogtalanok* című előadás versenyprogramban, 2004. június 21-én, a Várszínházban szerepelt, és elnyerte Szabolcs-Szatmár-Bereg megye díját a szakmai zsűri döntése alapján. A Kisvárdai Fesztivál keretében, a Legjobb Női Alakítás díját Tompa Klára kapta a *Boldogtalanok*ban játszott szerepéért, A Topfest Open Thalia marosvásárhelyi országos fesztiválon B. Fülöp Erzsébet a legjobb női mellékszerepért kapott díjat.[7] A UNITER-díjak (Romániai Színházi Szövetség) 2005-ös évi zsűrije a legjobb előadás kategóriában jelölte a *Boldogtalanok*at, további jelöléseket kaptak Románia legrangosabb színházi díjaira Zayzon Zsolt, B. Fülöp Erzsébet és Sebestyén Aba. Az utolsó marosvásárhelyi előadás 2005. március 26-án volt – az előadás törzslapja szerint – 36 néző részvételével. „Ha írásom elején nemzedékváltásról beszéltem, ez a *Boldogtalanok* fekete humorral, jajkiáltással elmondott keserű jelentés e generáció életérzéséről" – írja Nánay István (Nánay, 2004, 14). Az előadás kalandos hatásai után fel kell tennünk a kérdést: történt-e nemzedékváltás a Tompa Miklós Társulatnál? Részben igen, hiszen – a lehetőségek egyre romló – függvényében az intézmény mindenkori vezetősége igyekezett fiatalítani a társulatot; de a fentebb

[6] A fesztivál szakmai zsűrije: Robert Czechowski (Lengyelország), Koltai Tamás, Nánay István.
[7] A zsűri elnöke Mircea Ghițulescu, a neves román műkritikus volt.

részletesen felsorolt gazdasági-politikai okok miatt ez a folyamat – mint általában minden ebben a térségben – lényegében nem történt meg. A Bodó Viktor nevével fémjelzett előadáshoz hasonló az azt követő időszakban nem jött létre; talán túl nagy kockázat lett volna egy konformista kisváros számára.

KÖNYVÉSZET

ARISZTOTELÉSZ, 1997, *Poétika*, ford: Ritoók Zsigmond, Budapest: PannonKlett.

BÉRES, András, 2005. Székek, névsorok. Adatok és gondolatok az (erdélyi magyar) színházi közösségről. *Symbolon*, VI. évfolyam 9. szám.

BODÓ, Viktor, 2016, Mániák és kérdések. In: *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája.* Szerk.: Jákfalvi Magdolna, Nánay István, Sipos Balázs. Budapest: Balassi Kiadó.

HEGYI, Réka, 2004, Színházi svédasztal. *A Hét*, július 8.

KOLTAI, Tamás, 2004, Úton, útfélen. *Élet és Irodalom*, október 1.

LYOTARD, Jean-Francois, 1998, Apátia az elméletben. In: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Szöveggyűjtemény, Budapest: Filum Kiadó.

METZ, Katalin, 2004, A rítustól a groteszk komédiáig. Színvonalas program a határon túli színházak fesztiválján, Kisvárdán. *Magyar Nemzet*, június 24.

NÁNAY, István, 2004, Sokszemközt. Tizenhatodszor Kisvárdán. *Színház*, 10.

PAVIS, Patrice, 2000, A lapról a színpadra - nehéz születés. *Theatron*, II. évf. 2. sz., (93.-105.), 94.

PAVIS, Patrice, 2003, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest: Balassi Kiadó.

SIMHANDL, Peter, 1998, *Színháztörténet,* Ford. Szántó Judit, Budapest: Helikon.

SIPOS, Balázs, 2016, Figurák játéktérben. Székely Gábor és a megértés színháza. Boldogtalanok-gyakorlatok. Részletek Bodó Viktor, Schilling Árpád és Rusznyák Gábor elemzéseiből. In: *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*. Szerk.: Jákfalvi Magdolna, Nánay István, Sipos Balázs. Budapest: Balassi Kiadó.

SZÉKELY Gábor, 2016, *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája.* Szerk.: Jákfalvi Magdolna, Nánay István, Sipos Balázs. Budapest: Balassi Kiadó.

UNGVÁRY ZRÍNYI, Ildikó, 2004, Erkölcsi kommunikálhatóság -- saját és idegen a tragédia terében. In: Uő: *Látványolvasás*. Kolozsvár: KOMP-Press. 97-118.

URBÁN, Balázs, 2004, Szóda, dinnye, halál. *Kisvárdai Lapok*, június 22.

© Balási András, 2026. Jelen alkotás a Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY) nemzetközi licenc védelme alatt áll.