

Antal Klaudia

Hiányra nincs panasz

Bécsy Tamás 1987-ben alapította meg a dráma C szakot az akkor még Janus Pannonius névre hallgató, ma Pécsi Tudományegyetemen. A színházi képzés huszonötödik évfordulóját egy kétnapos színház-tudományi konferenciával ünnepelte az egyetem, melyre 2012 óta minden évben sor kerül a színház-tudomány jeles szakembereinek és fiatal kutatóinak a részvételével. A konferencia mindig egy, a dráma- és színház-történetből vett izgalmas kérdést jár körül, a tavalyi, „Hiányod átjár, mint...” címet viselő rendezvény például a hiány, csonkítás, kihúzás és elhallgatás témáját vette górcső alá.

Az előző évben megrendezett konferencián elhangzó harminchétfelől előadásból huszonöt már az olvasók számára is elérhető a Kronosz Kiadó és a PTE Bölcsészettudományi Kar Színházi programja által elindított sorozat legújabb, *Hvány, csonkít[ás], kihúzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon* című kötetében. Bár

a kötet szerkezeti felépítése felvázol egy történeti ívet Szophoklész és Euripidész drámáitól a kortárs szerzők – például Parti Nagy Lajos és Martin McDonagh – darabjaiig, a XVI. századi angol színpadtól a XXI. század magyar színjátszásáig, nem egy dráma- és színház-történeti összefoglaló törekszik lenni, hanem a hiány és a csonkítás szerteágazó példáit kívánja szemléltetni a dráma és a színház területén. Míg az előző években megjelent, a Pécsi Tudományegyetem egyik professzorának, Rosner Krisztinának könyve¹ „csupán” a csend dramatikusan és teatrális vonatkozásaival foglalkozott, addig (a többek között) P. Müller Péter szerkesztette kötet kiterjeszti kutatását a test- és szövegcsontkítások okaira és hatásaira, a kommunikáció hiányának és a néma gyász felforgató erejének mibenlétére, illetve a hiány szerepére a tradícióképzésben.

A kötet – érthető módon – egyszerre hiánypótló és hiányos: a hiány jelenlétét reprezentáló példák közül csupán egy csokorra való gyűjtött össze a szerkesztők, és rengeteg drámai szöveg, előadás és szempont maradt érintetlenül. Nagy meglepetésemre például csupán egyetlen, Kérchy Vera Gerge Krisztián *T.E.S.T.* című koreográfiáit középpontba állító tanulmánya foglalkozik a tánc műfajával, és több írás nem hoz példát a tánc, a fizikai színház és a performansz területéről – hogy egy külföldi és egy hazai példát említsék, Jérôme Bel és Horváth Csaba rendezéseit is lehetne elemezni a kötet szempontjai alapján. Ugyancsak alulreprezentáltak a drámai szöveg színpadra állításának kirívó esetei, például a Mohácsi fivérek előadásai, színpadi szövegei. A hazai kortárs viszonylatból egyedül Parti Nagy Lajos színpadi írói munkásságát említik. A színpadi térről – mely ugyancsak kitűnő példákkal tudna szolgálni, legyen szó helyspecifikus előadásról vagy az „üres tér” színházáról – csak Gálosi Adrienne a színpadi tér reneszánsz kori változásával, azon belül is Serlio komikus színt ábrázoló metszetével foglalkozó tanulmányában esik szó.

A kötetbe került előadások nagy előnye és erőssége az olvasmányosságukban rejlik, így nemcsak a szűk szakmát, hanem az olvasók széles közönségét tudják megszólítani. Az elemzések egy része mellőzi a tudományos írásművek alapvető elvárásait, hogy minél több referenciával, lábjegyzettel, szakirodalomból vett példákkal támasszák alá felvázolt gondolatmenetüket, s „csupán” az olvasott és a látott anyagra koncentrálnak és hoznak példákat – természetesen ezek között is akadnak kiemelkedő és kevésbé jó írások. Karsai György előadása mindenképpen az előbbiektől táborát gazdagítja: a rá jellemző humorral veszi górcső alá az Aizsoklész-, Szophoklész- és Euripidész-drámák szereplőinek ki nem mondott szavait és mondatait, felhíva a figyelmet arra, hogy azok miképpen árnyalják a karakterek jellemrajzát, illetve hogyan formálják az eseményeket. Például Hippolitosz hallgatása egyrészt saját halálát okozza, másrészt azt is jelzi, hogy az igazság kimondása mit sem segít, ha a hatalom – jelen esetben Thészeusz király – már egyszer döntött.

Az előadásokat a szerkesztők – ahogyan már fentebb említettem – egy történeti ívet kiemelve időrendileg tagolják, érdekes lehet azonban őket abból a szempontból megvizsgálni, hogy mi jellemző külön a dráma és a színház jelenségeit körüljáró írásokra. A drámairodalomból például feltűnően sok az angolszász példa: Varró Gabriella és Seress Ákos Attila egyaránt az amerikai álom fogalmát mint hiányallegóriát vizsgálja az amerikai abszurd jeles képviselőjének – például Edward Albee – műveiben. Természetesen nem marad megemlíthetlenül a nagy Shakespeare William sem: Kiss Attila Atilla a hiány köre szerveződő szemiotikai utalásokat veszi górcső alá Shakespeare *Titus Adronicus* című darabjában, hogy például mit jelent az, hogy Lavinia hiányzó nyelve helyére apja levágott keze kerül, míg Bókay Antal a „legtöbb hiánnyal és titokkal terhes drámát”, a *Hamletet* elemzi Jacques Derrida kísértet-fogalmának tükrében. Gyöcsi Péter pedig az *in-yer-face* egyik nagymesterének, az utóbbi években a magyar színpadokon is felkapott Martin McDonagh-nak eddig itthon be nem mutatott, *A Behanding in Spokane* című művét elemzi. A magyar drámairodalom palettájáról a korábban említett Parti Nagyon kívül még Katona Józsefről, Madách Imréről és Weöres Sándorról esik szó. Ezek közül a legérdekesebb, Tóth Orsolya *Bánk bán*-elemzése már

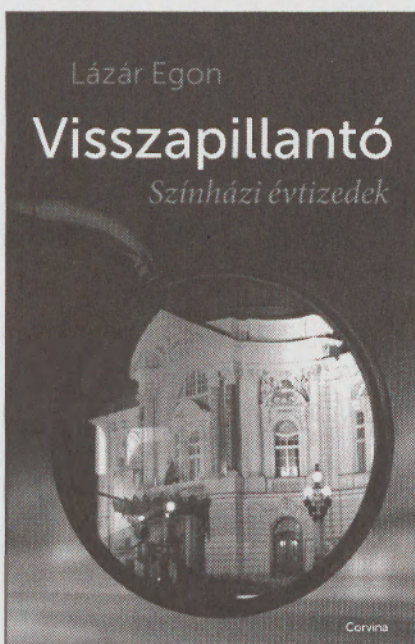
¹ Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend*. L'Harmattan, Budapest, 2012.

részben átúszik a színház területére: az „oszlop módra állott, földre szegezett szemmel” instrukciót elemezve támasztja alá, hogy a szó hiánya nem egyenlő a kommunikáció hiányával. Ahogyan Johann Caspar Lavater is állítja, a hangzó nyelvvel valójában elrejtjük a gondolatainkat, a gesztusaink azonban nem tudnak hazudni, így kiemelten fontos szerepet töltenek be a drámai instrukciók.

Az előadás-elemzéseknél a Shakespeare- és McDonagh-feldolgozások (Reuss Gabriella Egressy Gábor *Lear király*-adaptációját vizsgálja, Szverle Ilona pedig Gothár Péter és Bérczes László *Vaknyugat*-rendezését hasonlítja össze) mellett már több germán – Martin Kušej és Bertolt Brecht munkásságát vitató – példáról is olvashatunk. A hiány, csonkítás és elhallgatás témáját körüljáró elemzéseknél rengeteg politikai tényezővel, szemponttal találkozunk: Imre Zoltán Kálmán Imre *Csárdáskirálynő* című operettjének 1915–1921 közötti átírásaiban azt vizsgálja, hogy azok miképpen járulnak hozzá a Kelet-Európa mint a Másik, illetve az Osztrák Magyar Monarchia multikulturális társadalmának az ábrázolásához. Heltai Gyöngyi a Vígszínház darabhiányának politikai és gazdasági okait is ismerteti, Molnár Dániel elemzésé-

nek tárgya pedig az, hogy a revü műfajának a hagyományos elemei – például az erotika és az attrakció – hogyan értelmeződnek át annak érdekében, hogy megfeleljenek a szocialista erkölcsöknek. Varga Luca a *Harmincéves vagyok* című musicalszínpadi szövegét abból a szempontból vizsgálja, hogy az egyes történelmi figurák, korszakok, jelenetek kihagyása miként szolgált a felszabadulás témájához kapcsolódó motívumok tompítására. A legizgalmasabb olvasmányok azonban azok a tanulmányok, melyek a színház háttérterületeiről hoznak példákat: Deres Kornélia a videoinstalláció és a színház ötvözéséről híres Gob Squad társulat produkcióját szemlélteti, amivel a jelenlét változó fogalmaira fordítja a figyelmet, P. Müller Péter pedig a nyilvános hallgatást mint performatív aktust elemzi. A kötet tehát egyaránt fontos és érdekes olvasmányul szolgálhat a színház és dráma iránt akár csak kicsit is érdeklődő, illetve az ezen a területen jártasabb olvasók számára is.

P. Müller Péter – Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Neichl Nóra (szerk.): *H/ány, csonkít[ás], kihúzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2014.



Koltai Tamás

Zsöllye, balközép 4. sor 1. szék

Egy időben minden vígszínházi premieren azt figyeltem, hol ül Lázár Egon. Vagy a balközép 4. sor első székén ült, vagy a jobb oldali

proscéniumpáholyban. Nem volt nehéz a megfigyelés, mivel a premierjegyünk egy ideje – nem tudom pontosan, mióta, de talán már két évtizede is van – az alternatív Lázár Egon-ülés mögé, a balközép 5. sor első és második székére szól. (Ez az állandó hely a Vígszínház különleges, megtisztelő udvariassága, úgy tudom, ilyen csak a háború előtti színházban volt, Ambrus Zoltánnak például mindig a zsöllye meghatározott székére szólt a jegye, mindig látcsővel ült be, aztán amikor kinevezték a Nemzeti Színház igazgatójának, ugyanoda telepedett le az első próbán, a látcsővel együtt. Abban a pillanatban bukott meg mint igazgató. Engem ez szerencsére nem fenyeget. Se látcsövem, se igazgatói ambíció.) Visszatérve a lényegre, furdalt a kíváncsiság, és egyszer megkérdeztem Egontól, hogyan dönti el, hova ül. Egyszerű, válaszolta, ha jó az előadás, beülök a nézőterre. Ha nem jó, nem biztos, hogy végig kibírom, akkor jön a páholy.

Így aztán minden alkalommal, mielőtt elkezdődött volna a premier, anélkül, hogy megkérdeztem volna, tudtam, milyen az előadás – Lázár Egon szerint. Ez komoly támpont volt. Nem azért, mert sorvezetőnek használtam a véleményét, hanem mert megismertem a színházi ízlését. Sokszor egyetérttünk, sokszor nem, de a véleménykülönbség rendszerint nem a szakmai minőség megítéléséből, hanem az eltérő színházi szemléletünkből fakadt. A bevett nézői recepcióval ellentétben nem annak van igaza, akivel egyetértünk, hanem annak, aki hitelesen, következetesen, elfogultságok nélkül képviseli az ízlését és a véleményét, és nem kapható rajta a szakmai szempontokat felülíró szubjektív kisiklás. (Ezen a küszöbön a legnagyobb kritikusok is elbotlottak már.)

Azt nem volt nehéz tudni, hogy Egon többször látja az előadást, mielőtt beül a premierre, és azt sem, hogy jól ismeri, amit játszanak, hiszen gazdasági igazgatóként tudnia kell, mire ad pénzt és mennyit. De a *Visszapillantó* című könyvből, amely a Corvina Kiadónál jelent meg, az is kiderül, hogy nemcsak jóval az olvasópróba előtt olvassa a darabokat, hanem az olvasópróbára is beül, mert a színész reakciója, amikor először találkozik a szereppel, sokat elárul, és ebből hasznos következtetéseket von le saját munkakörét illetően is. Lázár Egon nemcsak együtt él a színházzal, hanem szinte a színházban él, mint gazdasági tanácsadó még ma, kilencvennegyedik életévében is mindennap bejár a Vígszínházba, róla aztán igazán el lehet mondani a közhelyet, hogy élete a színház.