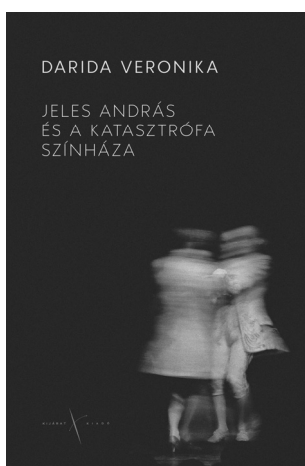


KÉRCHY VERA

Szervusz, Jeles!

DARIDA VERONIKA:
JELES ANDRÁS ÉS A KATASZTRÓFA SZÍNHÁZAKijárat Kiadó
Budapest, 2014
196 oldal, 2600 Ft

”

„Jeles András és a katasztrófa színháza”, „Antonin Artaud és a kegyetlenség színháza”: hasonló dallamok. Az összecsengés, ahogy a monográfia későbbi részeiből kiderül, sok szempontból megalapozott, az áthallás mégsem lesz túlhangsúlyozott. (A „kegyetlen” és a „katasztrófa” színházak közötti konkrét esztétikai párhuzamok tárgyalására csak a könyv legvégén kerül sor.) A cím keltette asszociáció sokkal inkább az elemző tárgyához való viszonyulását hivatott megvilágítani, azt, hogy a szerző Jeles András színházi világának áttekintésekor nem egyszerűen előadások kronológiai számbavételével és ezek esztétikai elemzésével érzi magát szemközt találva, hanem egy legalább annyira komplex színházfilozófiával is, mint amilyen a híres-hírhedt francia gondolkodóé volt. (Erről vall az alcím is: „egy színházi gondolkodás bemutatása”).

Jeles András művészetfilozófiájának holdfénye – Darida Veronika ábrázolásában – körberagyogja, élesebb fénybe helyezi az előadásokat. A monográfiát pedig hitelessé teszi, minthogy az egyes előadások elemzését így nem szubjektív, ötletszerűen beemelt intertextek alakítják (mint ahogy sok esetben a marginális előadás-kritikákat), hanem a Jeles gondolatait mozgóató szövegvilág. Darida befészkel magát Jeles fejébe, azokat a szövegeket olvassa, amiket „vizsgálati tárgy”, de mindig kicsit többet (és persze szükségképp kevesebbet). Nem kritikamentes „alállás” ez egy másik szerző gondolatainak, hanem érzékeny ráhangolódás, aminek az eredménye ez a barátságos „operáció”, színháztörténeti „sűrű leírás”.

A Jeles-monográfia rendkívül fontos vállalkozás a hazai színháztudomány területén. Amellett, hogy Jeles színházáról még nem született átfogó tanulmánykötet, csak szétszóródva, cikkekben és könyvfejezetekben találkozhatunk elemzésekkel, mintha lenne valamiféle kimondatlan konszenzus arról, hogy Jeles András a magyar színház- (és film)történet

meghatározó, megkerülhetetlen alakja. (Csak egy példa: Kékesi Kun Árpád a kilencvenes évek magyar színházának posztmodern fordulatát bejelentő, paradigmaváltó pillanatát a *Valahol Oroszországban* előadás bemutatójához köti. [Kékesi Kun Árpád: *A reprezentáció játéka: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza*. In: uő: *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. József Attila Kör, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. 85–104; 87]) Darida munkája – minthogy élő, még aktív alkotót vizsgál – nyitott végű mű: 40 év művészetének áttekintése után a szerző (a nietzschei-jelesi körkörösség gesztusával) nyitva hagyja szövegét, teret engedve a könyv továbbírásának.

A történeti áttekintés az első, 1975-ös kaposvári rendezéstől a 2013-as *Bakkhánsnők* előadásig ível. *A szabadság első napja* tablószerű beállításai és az 1979-es BBS-hez írt nyílt levél is már arról a színházeszményről beszél, ami a kísérletezésre építve szakít az imitáció hamis világokat teremtő technikájával. Az első Jeles-társulat, a Monteverdi Birkózókör előadásai tovább variálják a formabontás módszereit. A *24 haiku* és a *Drámai események* ugyanannak a gesztusnak két végpontja: az előbbi a színész „légkörét, kisugárzását” felerősítve, az utóbbi a szöveget dekonstruáló elidegenítés révén áll ellen az illúziószínház megteremtődésének. Az anti-sztanyiszlavszkiji metódus kőszínházi korszakának előadásai a *Valahol Oroszországban*, a *Ványa bácsi* és a *Kleist meghal*. Az első darab sajátos módon csukódik össze, hajlik önmagába: a második, kaotikus örületbe hajló rész torz tükröt tart a konvencionálisan színre állított első rész pszichologizáló ábrázolásmódjának. Az utóbbi kettő bábszerű figurái, ironikus élő marionettjei dezantropomorfizálják a színpad máskor világokat teremtő lakóit.

Még a színháztörténeti dokumentáción keresztül is erős nyomot hagy az olvasóban Nizsinszkij tisztán látó örülete (*Szervusz, Tolsztoj!*; *A nap már lement*), *A nevető ember* főszeplőjének képe a fejre húzott befőttes gumival, ami örök mosolygást kényszerít az arcra, *A revizor* hajléktalan színészeinek rögzíthetetlen „zseniális” játéka vagy a *Kedves ismerősök* táncoló csontváz-marionettje. Jóllehet, minden előadás egyedi módon kísérletezik, a különböző esztétikai technikák – a színházi fikciót leleplező gesztusok (pl. a szerzői instrukció színpadra állítása, a dublőr-szereplők alkalmazása), a verbális nyelv szétrombolásának számos verziója (az intonáció nélküli szövegmondás, a dadogó, roncsolt kiejtés és hangképzés), az ellentétek játéka (a szent és a profán, a fenséges komolyzene és az obszcén, napi szleng ütköztetése), a statikus élő képek és a stilizáció használata, a színpadi figura lételemiségeinek két végpontján elhelyezkedő „testi (verejtékező, bűzlő) jelenlét” (89) és a (látszólag) kifejezéstelen óriás marionett – mind a színházi „komfortzóna” (125) kibillentését célozzák.

Ám, ahogy azt fentebb már jeleztem, a darableírások nem csupán az előadások formanyelvi jellemzéseire korlátozódnak. Darida dokumentációiban az illúziórealizmust dekonstruáló (anti)esztétika szorosán összekapcsolódik egy variációkon átívelő közös filozófiával, a katasztrófa, a káosz élményének vissza-visszatérő üzenetével. Ahogy azt az „Auschwitz után lehetetlen verset írni” adornói gondolat is rögzíti, a végső reprezentációelméleti kérdés, az ábrázolhatatlan ábrázolásának kényszere (belső kanti „sollenje”) összekapcsolja az etikát és az esztétikát.

„A jelesi világ nem érthető meg Auschwitz szempontját (ezt a mindent átható, kozmikus nézőpontot) figyelmen kívül hagyva.” (71) Az alkotói kényszer és termékenység az adornói meglátás továbbgondolásáról tanúskodik: úgy kell alkotni, hogy erre a traumára (mely történet „a katasztrófa alapvető, mindent meghatározó létállapotának” [10] történelmi kihelyeződése) folyamatosan emlékeztetünk. Az ábrázolhatatlan törést, „szakadékot” be kell építenünk

a műalkotás egészébe, hogy minden megjelenni képes forma e körül az enyészpont körül circuláljon cápamódra (életveszélyes színházat teremtve). Az, hogy „a Jeles-előadások tapasztalata szerint »a lét dadog«” nem a posztmodern nyelvi játékoság, a „vidám skizofrénia” állapotának tükröződése, hanem az egyetlen hiteles, „valós megszólalás” formája, mely a soah (s az általános „belső törés” le nem tagadása) miatt „nem akarja elsimítani az emberi beszéd elakadásait, egyenetlenségeit.” (15)

Ezt az előadások fölött húzódo plusz filozófiai réteget szépirodalmi és filozófiai szövegek olvasatai világítják meg. Jeles Sade-ot, Nietzsche-t, Szestovot, Ciorant, Caracot, Dosztojevszkij, Kierkegaard-t, Simone Weil-t olvasva alakítja ki saját káoszelméletét. (A fő forrás ehhez a *Füzetek és a Büntető század.*) Darida beleássa magát e szövegvilágba, melyek az elemzések állandó vonatkozású pontjaivá válnak. Az egyes színháztörténeti korszakokat tárgyaló fejezetek elé jellemző módon nem színházi gondolkodótól származó mottó kerül (van azért ilyen is, pl. Grotowski). E tágabb filozófiai gondolkodás szemszögéből nézve a színházi előadás csupán egy lehetséges módja a lét dadogásáról való kényszerű hebegésnek. És valóban, hiszen ott van például Jeles filmes munkássága, mely egyrészt nem férhet bele Darida kötetébe, másrészt viszont nagyon is megjelenik benne, ott kísért Jeles írásos alkotásaival együtt. Hiszen minden mindennel összefügg: *A kis Valentino* égő kukájától kezdve Dosztojevszkij Krisztus-eszméjén és a Jeles-dráma süketnéma prólóján keresztül *A mosoly birodalma* lemoshatatlan maszkjaiig.

Hatalmas és finoman szólva nem könnyű anyag képezi tehát a vizsgálat tárgyát. De Darida kellőképpen felvértezten veszi be magát a rengetegbe. Nem fegyverrel, hogy kezelhetővé, lakhatóvá tegye a bozóterdőt, hanem a harcművész másakra hangolódo hajlékonyságával, aki rugalmasan tér ki a halálos tüskék elől, mintegy körülölelve, körbetáncolva a felfedezni kívánt idegen elemeket. Ismeri és működteti az értelmezéshez szükséges legsúlyosabb elméleteket, de nem hagyja ezeket rányomakodni a szövegre, ami így minden töménysége mellett rendkívül könnyed, olvasmányos marad. Az előadástervekről, a rendezés körülményeiről, a pontos színháztörténeti kontextualizálásokról vagy egy újabb kevésbé ismert Jeles-szövegről olvasva az az érzésünk, hogy Darida „mindent tud” Jeles Andrásról. Precíz dokumentáció ötvöződik finom ráhangolódással egy kivételesen kompakt színháztörténetet kirajzolva. E „sűrű leírásnak” köszönhető a szöveg eseményé válása, az igazi találkozás olvasói élménye, hogy azon kapjuk magunkat, hogy a mechanikusan lapozó kezünk mellett a másikkal néha néha beintegetünk a sorok közé: „Szervusz, Jeles!”

*Tolsztoj velem egy időben élt
akik velem egy időben élnek örömmel üdvözölkék
egymást mint akik egy pályaudvaron
találkoznak szervusz te páfrány szervusz
vízimadár pók lilium béka szervusz Tolsztoj*

(Jeles András: *A nap már lement*)