

Fény, test, hang – a fizikum színháza

A szabadkai Kosztolányi Dezső Színház előadása, a *Brecht – The Hardcore Machine*¹ nem annyira a brechti epikus színház gyökereiből táplálkozik, sőt attól lényegileg tér el, hanem alapvetően mozgásszínházról van szó. A címében szereplő név inkább egy történelmi korszakot próbál meg felölelni, mégpedig az 50-es évek NDK-jának hangulatát, és az ott uralkodó diktatúra gyakorlott hatalmának árnyoldalait. Nincs koherens történet; kisebb jelenetek, felvillanások, egyszeri vagy ismételt mozgások, idézetek alkotják a (ha egyáltalán lehet ilyenről beszélni) gondolati vázát. A címben szereplő Hardcore Machine megnevezés pedig egyrészt arra az emberi darológépre utal, amely felőrli az emberi erőket, hogy aztán az előadás végére már ne maradjon semmi, csak egy üres váz, egy magából mindent külsővé tett test. Másrészt pedig a deleuze-i értelemben vett gép² mint modern műalkotás felfogására is gondolhatunk itt. Deleuze azt mondja az „irodalmi gép” kapcsán: „A logossal [...] szembeállíthatjuk az antilogoszt, e gépet és gépezetet, amelynek értelme [...] egyedül a működésétől, működése pedig pusztán a különálló alkatrészek működésétől függ.”³ Tehát, mint ahogy az magára az előadás szerkezetére is jellemző, a művet nem lehet racionálisan a maga egységében értelmezni. A mű részei által lesz egésszé, s ezáltal képes „működni”.⁴

¹ Teljes cím: *Brecht – The Hardcore Machine – retropolitikai revü – a fizikum színháza; Bertolt Brecht Buckowi légiái alapján*. Szabadkai Kosztolányi Dezső Színház, Urbán András Társulata. Rendező: Urbán András. A társulat tagjai: Béres Márta, Erdélyi Andrea, Mészáros Árpád és Mikes Imre Elek.

² „Miért gép? Mert az így felfogott műalkotás lényegéhez tartozik, hogy termel, különféle igazságokat termel.” In: Gilles Deleuze: *Proust*, Atlantisz, 2002. 146.

³ Uo.

⁴ Uo. 145.

Robert Lepage 2008-as színházi világnapi üzenetében egy a színház létrejöttének eredetével foglalkozó mesét említ, mely a kőbarlangban a tűz fényének és árnyékának – a későbbi fénytechnika őseinek – a történetek illusztrálására való alkalmasságát emeli ki. Ezt az igazságot általánosítva minden a színházakban alkalmazott technikára kiemeli annak fontosságát, hogy a színház a technikai fejlődéssel lépést tartva ezeket a saját gyakorlatában is alkalmazza: „a technika már a kezdetek kezdetén jelen volt a színházban, és nem szabad fenyegetésként értelmezni, inkább egységteremtő eszközként”.⁵ Továbbviszi a gondolatot, egyszersmind alá is támasztja a korábban mondottakat azzal, hogy hozzáteszi: a művésznek „bízni kell a néző intelligenciájában, hogy az örökös fény- és árnyjátékban képes felfedezni az emberit”.⁶

Ezek a gondolatok az előadás egyfajta értelmezéséhez is kulcsot adhatnak, így elsősorban a fénnel, annak az előadásban betöltött szerepével és hatásainak elemzésével foglalkozom. Ennek kapcsán érintem a test megjelenésének problematikáját és annak viszonyát a fénnel; a megvilágított vagy éppenséggel a teljes obszkurításban hagyott test játékának lehetőségeit, amelyek ha a fény kihuny, s a látásunkra már nem hagyatkozhatunk, a hanghatásokban is megnyilvánulhatnak.

Az előadás elején rögtön egy furcsa kontraszttal találkozhatunk. A befogadói elvárásokkal ellentétben a díszletpakolás és -széthajtogatás (gondolok itt a nagy fóliára, amely végtére is a színpadterületet fogja kijelölni) teljes megvilágításban történik a már elhelyezkedett nézők szeme láttára, míg az előadás első része – amennyiben az előkészületeket nem tekintjük ez utóbbi szerves részének – néhány kósza fény kivételével a teljes sötétben folyik. Tehát megtörtént a berendezkedés. A színpad közepén egy sorban, a fólián, négy szék, oldalt pedig, jobbról-balról, kellékek. A négy széken elhelyezkedtek a színészek (szám szerint négy), és az eddig vakító fény hirtelen kialszik. Mielőtt még a nézők szeme valamennyire hozzászokhatna ehhez a hirtelen jött sötéthez, és arrafelé keresgélve, ahol utoljára látta őket, kivehetné a színészek körvonalait, ezáltal valamilyen nyugtató biztos pontot találva, máris valami nyugtalanító hangot hallunk – nyugtalanító, hiszen nem látjuk, hogy mi történt –, és szemünk elé tárul egy öklendező test; négykézláb rángatózva, miközben csak egy kézi zseblámpa világítja meg oldalról.

Egy pillanat megnyugvás sincsen. A sötétben kékes fényű zseblámpák kattogása hallatszik, ezek jelentik az egyetlen fényforrást. Mindegyik szí-

⁵ Robert Lepage színházi világnapi üzenete, Québec, 2008. február 17. (Ford.: Lakos Anna.)

⁶ Uo.

nész kezében egy-egy lámpa. Kezükben a „hatalom”, hiszen ők irányítják a nézők figyelmét azáltal, hogy különböző pontokat, testeket, a másik vagy éppen a saját testüket világítják meg. A dinamikus mozgásokat kimerevített pillanatképek tagolják, hol tapsra „dobálják” a fényt, hol pedig a saját arcukat megvilágítva mereven állnak. A ritmikus mozgás, a vibráló fény és a rémület kimerevített arcainak folyamatos váltakozása egyre csak fokozzák a bizonytalanság érzését. A színészek csupán testükkel és a kezükben vagy éppen szájukban lévő fényel dolgoznak, ezáltal elevenítve fel különböző jeleneteket, amelyek a fizikai és mentális megpróbáltatásoktól kezdve a pusztán szexuális megjelenítésekig terjednek, egyre nagyobb feszültséget okozva. A feszültségkeltésben nagy szerepe van a rossz fényviszonyoknak, és ezáltal az obszkuritás mindinkább erősödő érzésének. Ezt a technikát az előadás során még egyszerű használják majd, ezúttal kicsit mást sejtetve.

A színészeknek semmilyen más eszközük nincs mint a saját testük és az a kis fénycsóva, amely innen vagy onnan „támad”, s az egész mégis olyan elementáris erővel hat, hogy a néző nem is tudja, mit gondoljon; sőt, minden értelmezési kísérlettől eltekintve gondolatait kikapcsolva átengedi magát a látványnak, így jutva el valamilyen általánosabb „igazsághoz”. A néző nem lesz gazdagabb holmi történettel, vagy esetlegesen az eseményekből fakadó morális tanulsággal, s nem is kap semmilyen jellegű szórakoztató kikapcsolódást; a néző igenis valami általánosabb „igazságokhoz” jut, az emberit tapasztalja meg, annak határait a maguk extremitásában, kegyetlenkedő mivoltukban. A legalapvetőbb emberi érzések, mint például a félelem, düh, öröm, szorongás közvetítődnek itt az evidencialitás teljes hiányával. Mikor egy megdermedt arc alulról (a kézből) jövő fénytől kiemelődik környezetéből, valahogyan az egésztest hangsúlyosabbá teszi, fókuszba helyezi. S mivel a néző minden, a koherens értelem kibontására irányuló eszköztől megfosztott, mindennemű racionális fogódzótól elszakított, kénytelen csakis erre az egy arcra figyelni, tudattalanul befogadni annak minden háttértartalmát, tehát az embert, ebben az esetben a színész-embert.

Ezek a kezdő jelenetek tökéletes ráhangolást nyújtottak a darabra, úgymond ez utóbbi már a kezdésnél bedarálja magába a nézőt, hogy a végén annak csendes döbbenetével együtt magára hagyja. Miután a hirtelen váltakozó jelenetektől a feszültség kellőképpen megteremtődött, hirtelen megint sötét lett, s azzal együtt csönd. Amikor már újra látunk, egy teljesen más helyzettel, teljesen más fényviszonyokkal állunk szemben. A színpadon a nézőtérnek háttal egy férfi és egy nő van reflektorfénybe állítva, miközben a szélen, az árnyékban a két másik színész készülődik. Majd őket is megvilágítják, s megkezdődik a „pecsételés”: piros pecséteket

nyomkodnak egyre gyorsuló ütemben a két meztelen hátra, hogy aztán azok tehetetlenül csapkodva – mint fájó bogárcsípések szokás – próbáljanak védekezni. Majd megint sötét, s ezúttal, amikor kigyúlnak a fények, a férfi (még mindig meztelen felsőtesttel, de ezúttal szemben) középen állva hagyja, hogy az előbbieket egyre eksztatikusabb ritmusban pecsételjék. A következőkben egy egy helyben történő egyre fokozódó kétségbeesésbe merülő menekülés tanúi leszünk; menekülése, mégpedig a sötétségbe rejtőzött, szabályos ütemben dobogó, láthatatlan ellenség elől. Ahogy egyre jobban erősödik ez a kétségbeesés, annál inkább halványul a fény, míg végül feladva ezt a hasztalan harcot, a menekülők összeesnek a teljes sötétségben. A fény szimbolikusan az üldözött – a sötétben lévő – és az üldözött – a fényben lévő – között tesz különbséget.

Ezek után két sziréna-jellegű, sárga fényű lámpa kerül a színpad közepére, kétoldalt két-két szék, balról a férfiak, jobbról a lányok ülnek. Amellett, hogy ezek a lámpák erősen emlékeztetnek a hatósági szervekre, mint ahogy a sötétben pásztázó néhány zseblámpa fénye is az ő jelenlétükre utal (ne feledjük a történelmi hátteret, amelyből a darab kiindul), egyfajta ritmussal is szolgálnak. Olyan ez, mint a tenger morajlásának lüktetése, amelynek hulláma a partot nyaldossa, hogy aztán visszahúzódva maga után hagyja az űrt. Nos, ez a fény is megvilágít, hogy aztán a sötét mint hiány még zavaróbb legyen. Azzal, hogy ez az érzés ritmikusan ismétlődik, valamiféle feszült tompaságba merít, amelyből hirtelen egy vékony, embertelen hang (a lányoké) ragad ki. Néha egy-egy pillanatra kigyúl a reflektorfény, megszakítva a sziréna fényének uralkodó mozgását, és mindannyian egyszerre, egyformán vidám lelkesedéssel integetnek a nézők felé. Ahogy pedig ez a reflektorfény kialszik, visszatérnek az eredeti mozgásukhoz.

A későbbiekben majd láthatjuk, hogy mindig, amikor a színészek a nézők felé tesznek gesztusokat, vagy netán hozzájuk szólnak, a színpad teljes megvilágításban van, valahogy azt az érzést keltve, mintha ezt mondanák: „mi innen a fényből felétek, a sötétben ülőkhöz szólunk most éppen, ezért figyeljete”. Igaz ugyan, hogy az üzenet legtöbbször nehezen értelmezhető (hiszen gyakran nem is szavakból áll), ha ez egyáltalán sikerül, de talán nem is maga az üzenet a lényeg, hanem a közvetítés létrejöttének a ténye. Ilyenkor közelít a legjobban az előadás a hagyományos színházi helyzetekhez, amikor is a színpadon a színészek jól megvilágított játékkal a nézők számára értelmezendő helyzeteket, jeleket közölnek, amelyekből aztán a néző az előadás végére megalkotja magának a látottak koherens értelmét. Ettől a racionális értelmezési folyamattól vagyunk megfosztva egyrészt azért, hogy nincs (vagy leg-

alábbis látszólag nincs) egy olyan történeti szál, amire minden jelenetet felűzhetnénk, másrészt pedig azáltal, hogy a fény a megszokott konvenciókkal ellentétes játékaival megzavarja a kényelmes nézői pozíciót. A néző általában a hagyományos színházterem nézőterének sötétjéből figyeli a jól megvilágított, elkülönített színpadon történő eseményeket. Itt viszont a néző sokszor nem lát többet, mint maguk a színészek, akik ennek ellenére mégis testi közelségüknél fogva helyzeti előnnyel rendelkeznek az események észlelésében.

A kezdésnél használt technika (a teljes sötétben világító zseblámpáké) visszatér még egyszer, most azonban a testtől elvált (felülről megvilágított, míg a test többi része sötétben), életre kelt lábakon a hangsúly. Először egy közös tánc részeseiként egyszerre mozognak, majd megállnak, s külön ki-ki a maga saját mozdulatait végzi, összeviszza. A fények hirtelen pásztázásba kezdenek, a lábak menekülteké válnak, akik a fények elől menekülnek, mígnem a fénycsóva rá nem lel áldozatára. A jobbról megvilágított férfi, megadva magát, elkezd ruháit levetni, a lecsupaszított testtel sebezhetőbbé téve magát az embert és annak lelkivilágát. Sötét.

Megint a sziréna-lámpákat láthatjuk, de ezúttal a kétoldalt lévő székeken végzik forgó mozgásukat. Az előző jelenetben levetkőztetett és magára hagyott férfinak a következőkben lapátot és annak fallikus jelentőséggel bíró nyelét helyezik el a két lába közé, majd egy övet is húznak rá, hogy mozgatni lehessen. Megint csak azt láthatjuk, hogy míg középen, a világosban a mit sem sejtő férfi álló falloszának örül, addig a színpad szélén, az árnyékban már készülődik a rá leselkedő „veszély”, mégpedig két félmeztelen övet csattogtató lány formájában. Előlépnek a színpad megvilágított részébe, és az övekkel verni kezdik a lapátnyelet, amíg csak az elhalványuló fényben össze nem törik a megkínzott. Egy másik jelenetben pedig a reflektorfény holdudvarában álló „ellenség” nem más, mint egy körmét kényelmes tempóban lakkozó nő, aki miután megszáritotta körmén a lakkot, és kezére húzta a kesztyűt, hidegvérrel végzi el a kegyelemdőfést a zsákban fuldokló áldozaton, aki mindaddig a megvilágított széken először csak ült, majd egy nejlonszák mélyéről fuldokolva recitált.

A következőkben még két momentumot emelnék ki az előadásból. Az első egy drótra függesztett égő becsavarása, a másik pedig a „gyűlöletkongresszus”-ra gyűjtött szivarok játéka. Tehát az elsőben egy hentesruhára emlékeztető köntösbe és sapkába öltözött férfit látunk, aki középre helyez egy széket, és arra ráállva tekeri be a már említett kerek égőt. Mindez a fojtogató-fuldokló jelenet előtt történik. Kissé nehezen érthető, hogy ez mire is utalna, hiszen nem annyira gondolhatunk itt olyan (egyéb más

helyzetekben teljesen releváns) jelentésekre, mint hogy a kerek égő a napot, s ezzel a platóni értelemben vett igazságot-jót, vagy a fényt, s ezzel a felvilágosodás korában oly nagyra tartott rációt jelentené. Hiszen itt éppen az ellentétéről volt eddig szó a darabban. S mégis, ha mélyebben belegondolunk, jelentheti mindezeket, eredeti pozitív jelentésükből kiforgatva. A platóni igazság (a jó) lebutított értelmezése szerint, annak kutatása soha nem eredményezett mást, mint hogy a tényleges valóságról valami ideális, elérhetetlen felé fordította a tekinteteket, ezáltal elvakítva a kutakodót. A másik értelmezés itt még helytállóbb lehet, hiszen, ha belegondolunk, hogy milyen kegyetlenkedésekre adott lehetőséget az az elvakult hit, amelyet az emberi rációba vetettek (gondoljunk itt a jakobinus diktatúrába torkollott francia forradalomra, vagy éppen a második világháború következetesen végrehajtott népiirtására), akkor máris érthetőbbé válik az égő szerepe. S ha visszatérünk a darab történelmi háttéréhez, az 50-es évek szocialista-kommunista vezetéséhez, erről is megállapítható, hogy egy alapvetően pozitív baloldali eszme álcája alatt folytak a kínzások. Tehát az égő jelképezze mindezt, amelynek fénye alatt végzik el a különböző kínzásokat. S hogy miután a hentesruhában lévő férfi ezt az égőt betekerte, kényelmesen elkezd takarítani, ez csak fokozza az emberi aljasság sötétjének és a ráció fényének kontrasztját, hiszen ezekkel a mozdulatokkal előkészíti a kínzások helyszínét. A hidegvér, az érzelmektől való teljes mentesség a racionalitás egyfajta győzelmének tekinthető.

A másik momentum, amit még kiemelnék, az a sötétben világító pirosas fények játéka, amely így a darab vége felé, valamennyire oldja a hangulatot. A négy színész ugyanabba a pozícióba helyezkedik el, mint kezdéskor; tehát négyen egy sorban ülnek a székeken. A sötétben egy gyújtó lángja vándorol, és lassan négy kicsi világító pont jelenik meg. Ezúttal nem kell annyira erőltetnünk a szemünket, hogy megállapítsuk a színészek helyzetét, bár most a várakozás feszültsége kerekedik felül. Nem kell sokáig várni, lassan világosodik, majd egyre erősebb fény lesz, és megkezdődik a „gyűlölet-kongresszus”, azaz négyen a nézők felé, majd egymás felé elkezdnek „gyűlölködni”. Ezt, miután a szivarokat egy pohár vízben eloltották, és megint sötétbe borult a színpad, nagyobb fénnel a „szeretet-kongresszus” váltja fel, ahol is az előbbi képsorok ismétlődnek meg ellentétes gesztusokkal. Ennek végeztével a fent elhelyezett égő irányába néznek, mint akik valamit várnak, meglepett tekintettel, ahogy az, egyre halványuló fénnel elalszik. S ezzel véget ért az előadás.

Visszatérve Robert Lepage színházi üzenetéhez, úgy vélem, az előadás kellőképpen ábrázolta, hogy a fény és az árnyék játékaival, a technika alkalmazásával képesek lehetünk az emberit megmutatni. Jelen esetben a

fény sokszor zavaró jellegénél fogva bontotta meg a néző alapvetően értelmező-rationális beállítódását, és a vizualitásra, a képi megjelenések nem feltétlenül összefüggő sorozatára terelte a hangsúlyt, hogy ezáltal próbáljon meg nem tudatos eszközökkel hatni a nézőre. A logosz (ráció) felett pedig győzedelmeskedik az antilogosz, hogy bemutassa: az ember, noha törekszik a racionális világmegragadásra, nem minden esetben képes rá, s talán éppen olyankor közeledik legjobban saját lényegéhez, amikor azt gondolná, hogy attól legtávolabb áll.

