

Valló-ság?

Kosztolányi Dezső Színház: *One-girl show*

Február 17-én a Kosztolányi Színház munkabemutatójának lehettünk közönsége, amit egy héttel korábban nyilvános próba előzött meg. Közönsége lehettünk tehát az Urbán András rendezte *One-girl show*-nak.

Nagyon könnyű a díszletről beszélnem, annál az egyszerű oknál fogva, hogy nincs. Mint ahogy kellékekből is meglehetősen kevés – egy érett, friss banán, egy csontváz, a majdhogynem kötelező Béres Márta-i szék – bukkan fel a színpadon. Van tehát egy óriási (magától értetődően félig-meddig zárt) üres színpadi tér, néhány „kellék”, és van (a) Béres Márta (nem utolsósorban). És ennyi épp elég. Nyilván elég. Csak jogosan merül fel a kérdés, hogy ebből hogyan lesz – állítólag – hatvan percet kitöltő előadás.

Tisztázzunk néhány dolgot.

Most persze nyugodtan mondhatnám – ha unalmas klisékkel szeretnék élni –, hogy Béres Márta a *One-girl show*-ban „remekül tölti be” a színpadi *teret*. De nem mondom, pontosabban, nem így, mert elég nagy hibát vétenék. Itt ugyanis a „színpadi tér” nem a maga konkrétumában értelmezendő, hanem egészen másként, amit ebben a darabban egészen máshogy is lehet „betölteni”. Ugyanez vonatkozik persze a kellékekre is, amelyek denotációs működése erősen metaforikus. E konkrétan tűnő jelenvalóságokat – beleértve a színpadi teret is – (a) Béres Márta önmagából, „konkrétában” a szubjektumából kisugárzó jelentéssíkokkal ruházza fel, akkor és ott. Ebből adódóan olyan asszociációk támadnak, hogy ennek a térnek csupán egy részét képezi maga a *színpad*. Tudniillik a Kosztolányi Dezső Színház színpada itt most csak arra jó, hogy a színpadiság, az ún. színpadi tér *képzetét* (így önmagában is mint anyagi „díszlet”) keltse bennünk, a *közönségben*, legalábbis a darab elején. Óvatosaknak kell tehát lennünk, mert ez a tériség sok esetben magába foglalja ugyan a ’színpad’-ot is, de még véletlenül sem a maga teljességében. Adott tehát a tér és az a bizo-

nyos Béres Márta. Őt, ha most egy pillanatra minden preszuppozíciókat megsemmisítjük, és hajlandók vagyunk a fenti tériség-felfogást elfogadni, pusztán nőként tudjuk kezelni (mert hát ott és akkor egyértelműen annak *tűnik*), mint színésznőt meg azért érzékeljük, mert ő maga ennek a bizonyos tériségnek valóban „betöltője”, de – mint utaltam rá, és még a későbbiekben utalni is fogok – egészen másképp. Ez esetben pusztán véletlen, hogy a szubjektum jelölője nem más, mint éppen Béres Márta.

Persze a fenti eszmefuttatás nyugodtan megkerülhető: a közönség helyet foglal, és megnéz egy olyan darabot, amiről már előre sejti, hogy benne a¹ Béres Márta fog szerepelni. A szövegem elején tapasztalható névelő-használati dilemma itt most már határozottabban körvonalazható. Annak ellenére, hogy ismerjük a nyelvhelyességnek a határozott névelőre vonatkozó alkalmazhatósági megszorításait, használata itt mégis indokolt, mert elsősorban bizalma(sságo)t sugall. Azt, hogy „én és én már ismerem őt, van róla fogalmam” stb. Ezzel szemben az általam névelő nélküli változat *csupán* jelölő. Természetesen nem szándékom itt most nyelvhelyességi kérdésekbe bocsátkozni azon egyszerű okból kifolyólag, mert a két „verzió” egyben két befogadási stratégiát is feltételez. Úgy gondolom, hogy ezt Urbánék is remekül meglátták, és e dilemmára tudatosan építettek, hisz a darab egy pontján „elbeszélgetési” alkalom adódott a Béres Mártáról, a Béres Mártával. A nemegyszer interakcióba hozott közönségnek – pontosabban egy csoportjának, itt most a „fiúkának” – megadott a lehetőség, hogy a Béres Mártáról kialakult korábbi asszociációikat összefoglalják, verbalizálják. Vagyis, a Béres Márta által felkínált alternatívák közül lehetett volna választani. Igen ám, csak hogy az efféle diskurzusok nem vezetnek sehová, annak ellenére persze, hogy el lehet játszani velük. Ha viszont ezen az úton haladna tovább a darab, akkor hamar rövidzárlatos lenne, és kiégne. És lehet, hogy ki is ég azok számára, akik a Béres Mártát jöttek megnézni (például talán a „nyugdíjas bácsikák” vagy az őt személyesen jobban ismerők számára). Azért van ez így, mert a Béres Mártának jóval szűkebb és sok esetben a magunkkal hozott „ismeretből” és „tudásból” körvonalazódóan talán nem egyértelmű, esetleg félreismert/félreismerhető a szemantikai tere. (Itt ajánlom az olvasó figyelmébe Laskovity J. Ervinnek a *Híd* múlt évi, decemberi számában közölt Béres-interjúját.²)

Béres Márta (névelő nélkül, jelölőként) viszont már nagyon sok mindent jelent: „Nő. Színésznő. Szülő. Szellő. Vagy valaki egészen más?” Nem

¹ A helyi nyelvhasználati úzushoz (is) ragaszkodva, de nem elsősorban...

² Laskovity J. Ervin: „Isten és ember előtt vállalom” (Laskovity J. Ervin beszélgetése Béres Mártával Urbán Andrásról). = *Híd*, 2010. 12., 50–55.

tudni. (De csakis a korábban említett színpadi térben indulhat be maga a jelfolyamat, valamint a kvázi jelentések is így állhatnak össze strukturált egésszé.) Tehát a csak színpadi térben létező Béres Márta igen komplex struktúra. Ebbe a strukturált jelentéskomplexumba azonban a névelős Béres Márta is beletartozik. Ha nem így volna, a darab megint rövidzárlatos lenne, és újra nem vezetne sehová. Ez abból is következik, hogy a mű konstrukciójának mintegy atlasz-pontja a béresmártaiság, és a belőle táplálkozó fiktív, kevésbé fiktív vagy talán valós eseménysorok egymásutánja, szinte már végtelene.

Szövegszinten nagyon nehéz megragadni a fent említett konstrukciót, ezért is hagyatkoztam a talán már kissé erőltetettnek tűnő névelős elkülönítésre. De lássuk, miért is van ez így, hogyan is jut kifejezésre a két „névtípus” potenciálkülönbsége.

Míg a Béres Márta a közönségből (a befogadókából) kiindulva határolható be nehezen: a felkínált alternatívák talán mind-mind igazak, talán nem, addig Béres Mártáról is nehéz bármi konkrétumot meghatározni, ki-préselni. Ezen a ponton a darabban monológyszerű történetek egymásutánja aktivizálódik, olyan óriási térbeli és időbeli horizontokból építkezve, amelyeknek szintén csak a színpadi térben, a tériség ezen fiktív vonatkozásában, „kődében” lehet legitimitásuk. Persze tévedünk, ha azt hisszük, hogy a két szubjektum közé éles határ vonható. Az a két történet, amely az elbukó, szerencsétlen és a sikeres, világhírű és elismert Béres Márta életútját villantja föl a kezdetektől az elmúlásig, végig olyan burkolt üzenetet formál, hogy a szigorú értelemben vett, pontos élet-referencialitást függesszük fel mindenképp. Ez a készítés elsősorban az időbeliség óriási tartományából fakad, a beláthatatlan, a még meg nem történt érzetéből. Az egyre inkább beinduló vallomásosság-áradat azonban parányi részleteiben akarva-akaratlan mégis olyan benyomást ébreszt, hogy köze lehet a valósághoz. A történetekben itt-ott ugyanis konkrétan tűnő nevek is felbukkannak, például „az Edvárd”-é, akivel végre lebonyolítható a korábban megbeszélt aktfotókészítés...

Az életből, a színészlétekből (illetve az annak tűnő létiségből) konstruálódó narratívák tehát a beresmártaiságból összeálló kvázi vallomások. Ezek a vallomások, amelyek közül némely a Kosztolányi Színház „anyagijavai megteremtésének”, a színház megmentésének, vagy épp egy bolhacsi-pésekkel megspékelt zarándoklatnak a történetei, tehát vagy igazak vagy nem, vagy kicsit igazak vagy kicsit nem. Nem is igazán fontos. Lényegük az az egyértelműen intenzív megéltség (jobban mondva: a megéltségnek „tűnőség”), amely a színpadról valóban visszaköszön, amit csak egy érzelmi hullá nem tud (meg)tapasztalni, illetve önmagából újraalkotni.

A két szubjektum közötti feszültség, a történetek egymásra épülése során folyamatosan átalakulni látszik Béres Márta és a Közönség közötti feszültséggé. De még mielőtt ez megtörténne, először is Béres Márta és a Színház között alakul ki kapcsolat, illetve ez a viszony kerül az értelmezés középpontjába. A Színház élete megmentésére irányuló törekvések motivációja egyértelműen a szubjektumnak a Színház iránt – valóban – érzett elkötelezettségében rejlik. Az önfeláldozás és alárendeltség ezen a ponton odáig vezet, hogy a szubjektum mindent egy lapra tesz fel, és a nyereségbe vetett hit akkora, hogy minden gátlást képes felülírni. A siker pedig csak így, a személyes harc és az elragadottság által garantált.

Sokunkban talán ekkor válik világossá, hogy miért nincs szükség díszletre, és miért elég bőven a színpadi tér és Béres Márta. Béres Márta ugyanis önmagából képes díszletet teremteni, ezek a díszletek pedig pszichés konstrukciók – kivéve ugye az említett színpadot, de ennek ismerjük a szerepét... Az elkötelezettség és az imádat szinte immateriális „atmoszférát” teremt, amit Béres Márta remek mozgásartikulációi is képesek fokozni: mondhatni ilyenkor vizualizálja pszichéjének rezonanciáit, érzelmi repertoárjának sokrétűségét. A történetekből összeálló tartalmak pedig e mellett lehetővé teszik a Közönség számára, hogy ezen imaginárius kulisszák mögé is betekintést nyerjen. A darab(ok) teremtés-, illetve alkotásmechanizmusai, azok előzményei a lehető legpontosabb, néha már nyomasztóan leltárszerű részletekkel válnak „átérezhetővé”. (Ezzel kapcsolatban lásd az említett Béres-interjút. Vagy ne...) Terítékre kerülnek továbbá a Kosztolányi Színház „nagy problémái”: az alternativitás, a polgárpukkasztás stb. problémakörei is, erről azonban lejjebb teszük említést.

A Közönség az ún. apajelenet folyamatában válik fokozottabban a bipoláris szerkezet utolsó tagjává, abban az eseménysorban, amikor – véleményem szerint – a darab csúcspontjához, a felejthetetlen csontváz(apa) jelenethez ér. A vallomásosság nagy pillanata az Apa elvesztésének tisztító tűz jellege, személyiségformáló mozzanata, valamint az az itt is működő túláradó szeretet, ami az Édesapa irányába körvonalazódik. A jelen nem levőség felvállalt tárgyiasulása az apa-csontváz „szerepeltetésében” manifesztálódik. Az Apának szólított figura színrevitele bennem rögtön a jól ismert Csáth-novellát idézte fel azzal az óriási különbséggel, hogy itt a szubjektum és a tárgy közötti viszony szoros emocionális kapcsolaton alapul. A meglehetősen bizarr eseménysorok, a csontkollekcióval való játék egyben egy színházi önreflexió kiváló pillanata is. A játék valóban morbid, tudja ezt Béres Márta is, és ráadásul nem is hagyja megjegyzés nélkül a színpadon látottakat. Kiszól a Közönségnek, már szinte előre figyelmeztet a polgárpukkasztásra (a Kosztolányi Színház „nagy problémájára”). Szó



szerint. Majd Apa kezével ki is pukkaszt néhány nézőt (azt is el tudom képzelni, hogy nem véletlenül válogat ilyenkor). „Puk, puk” – halljuk. Majd Apacsontváznak bemutatja a színpadot, a Közönséget, a szeretett Közönséget. Nagyon, nagyon erős hatást kelt az emlékeknek, az itt és mostnak ez a fajta tárgyiasult poétikája.

A fölfokozott pillanatokot követően, a „pukkasztások” után pedig hamarosan sor kerül a mámor, átszellemült ölelés-aktusra. Amennyire lehet, a színpad és a nézőtér határmezsgyéjéről egy őszinte, mindenkit átfogó ölelésben részesül a Közönség, de valami olyan tisztában, amely érezhetően belülről fakad. Ezen a ponton tisztázódik, rajzolódik körül a kétfajta tériség határvonala: az egyik a színpadi, a másik a publikumi. Azaz ebben a pillanatban, aki korábban a valóságreferenciákat leltározta, számolgatta, annak is teljesen mindegy lesz már, hogy az elhangzott narratívák igazak-e vagy sem. Én viszont arra vagyok kíváncsi, hogy ez a fajta katartikus

megnyilvánulás – az ölelés – meg tudja-e tartani „valódiságát”, mondjuk az ötödik bemutató után is? Kíváncsi vagyok arra is, hogy az ölelés egyirányú-e? Vajon érezte-e ezt mindenki? Feltételeződik-e, és ha igen, működik-e ez a fajta interaktivitás? Vajon viszont tudná ölelni őt a Közönség? Páran biztosan.

A mű kiválósága egyértelműen abban rejlik, hogy átértelmezett, átírt, leépített referencialitás-manipulációknak lehetünk tanúi. A történetekből mindenki azt és annyit szűr ki, válogat ki, amennyit és amit akar. Elhihetünk végül is mindent. Miért ne? Ennek ellenére, az életi narratívák behatárolhatatlansága és pozíciótalansága ellenére úgy képesek egymásba épülni, úgy egészítik ki egymást, hogy a mű bonyolult kapcsolatrendszereinek különösebb gond nélkül nyújtanak megfelelő táptalajt. Így alakulnak ki tehát az említett poláris struktúrák.

Az elbeszélések sokfélesége, a térbeli és időbeli sokszínűség egyetemes, de mélyen árnyalva kifejezett emóciói ekképpen állnak össze egy darabbá, Béres Mártává. Pont ezért maga az előadás sem tűnik hatvan percnek, sokkal de sokkal többnek hat.

Akárki is a Béres Márta, én szerencsésnek tartom magam, hogy nem ismerem. Nagyon szerencsésnek. Ha ismerném, talán sok mindent el is hinnék neki. A darab élményegyüttese menne tönkre talán, ha komolyan vennék mindent. Viszont recepcióesztétikai szempontokat szem előtt tartva nagyon kíváncsi lennék arra (is), hogy vajon mi történne akkor, ha a darabot negyven km-re odébb helyeznénk, mondjuk Szegedre. Fogalmam sincs.

A darab aprócska hibája szerintem az, hogy a „csúcsjelenet” után visszafogottabb tempóba vált át. Ez pedig határozottan ártó az apajelenet intenzitására nézve. A pólusok közötti feszültségek egyébként is nehezen épülnek ki. A darab a vége felé tehát túlságosan megnyugszik. De talán úgy viselkedik, mint egy háborgó psziché, amely végül megtalálja a maga nyugalalmát.

A *One-girl show* legközelebb május folyamán tekinthető meg a Kosztolányi Dezső Színházban.