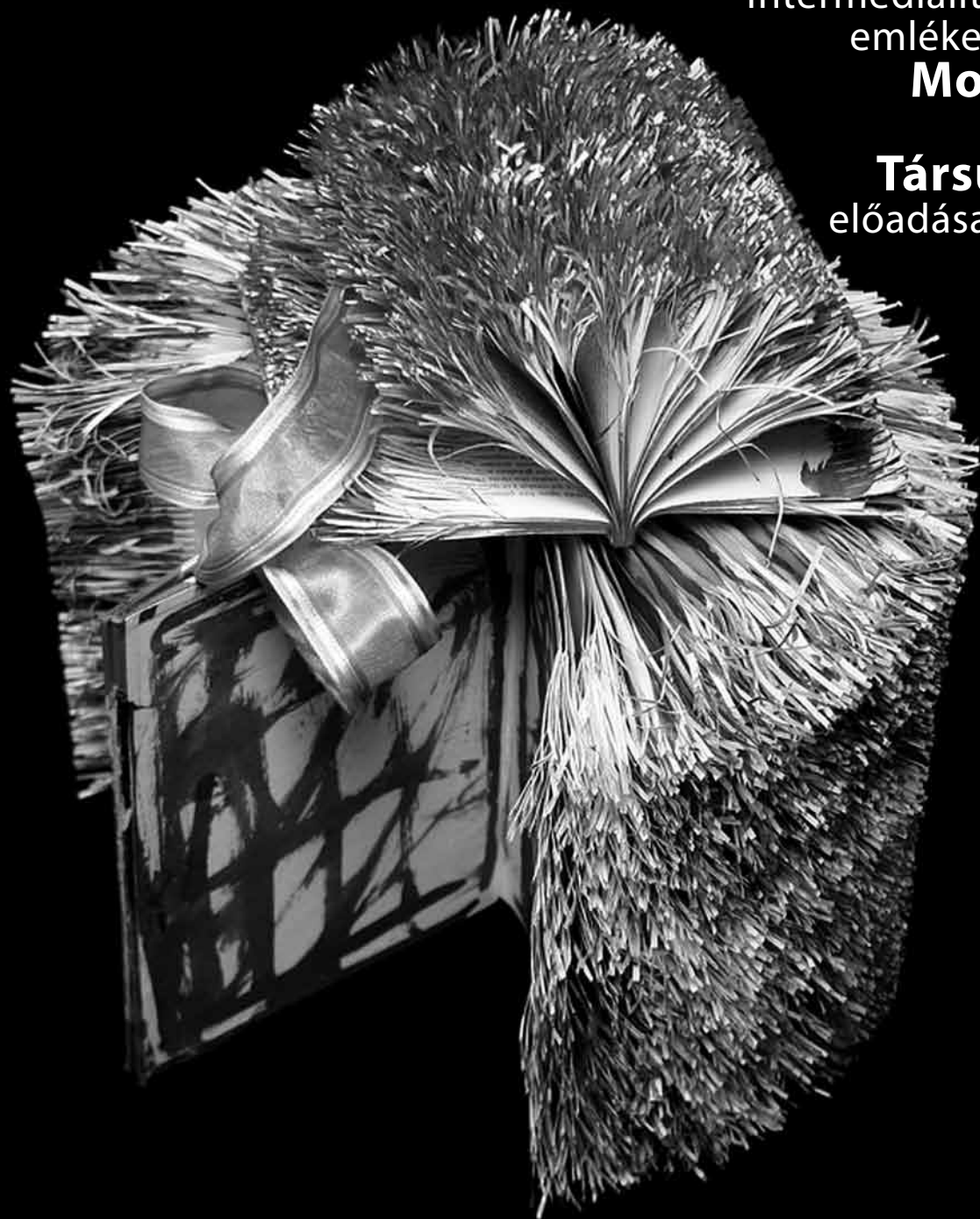


Időrétegek, rétegzett idők

→ Deres Kornélia

Intermedialitás és emlékezés a **Mozgó Ház Társulás** előadásaiban



Nem kérdéses, hogy az elmúlt évtizedek során a digitális technológiák által átszabott mindennapi kulturális gyakorlatok alapvető szerepet játszottak az emberi észlelés multiperspektivikusságának és intermedialitásának tudatosításában. A lineárisnak és előrehaladónak tételezett, teleologikus valóságészlelési és -ábrázolási mód háttérbe szorulása a legkülönbözőbb formákban hatott a kortárs színházi nyelvekre. Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház paradigmájának létrejöttét is egyenesen a médiakor társadalmának észleléspolitikájához kapcsolja: „[a] *médiuumok* terjedése, majd jelenlétük állandósulása a hétköznapi életben az 1970-es évek óta azonban oda vezetett, hogy megjelent a színházi diskurzus egy teljesen új, sokoldalú formája [...]”¹.

Jelen tanulmány a magyar színház közelmúltjában sajátosan fontos szerepet betöltő Mozgó Ház Társulás előadásai kapcsán vizsgálja a különféle idő-modellek és tapasztalatok megjelenését az intermedialitás színpadán. Ezen belül különösen érdekes, hogy a változatos technológiai médiumok és a színházi testek összjátékai miképpen hívják fel a figyelmet arra, hogy az idő és az emlékezet színházi ábrázolásakor mind tematikai, mind formai értelemben mindinkább az érzékelésbeli töredezettség, a simultaneitás, a személyes narratívák hálózatai kerülnek előtérbe. Ennek eredményeképpen a színház utat nyithat „az intermedialis konfrontációk számára, miközben kritikai reflexióra buzdít azzal kapcsolatban, hogy a technológiai fejlődés milyen hatást gyakorol az emberi emlékezet, érzékelés, gondolkodás és képzelet módjaira.”²

1. Mozgó tájképek

„Ha a szöveg színházi státuszának változására nem ábrát, hanem megfelelő kifejezést akarunk találni, különösen alkalmasnak mutatkozik a *textuális tájkép* [*Textlandschaft*]. Ez a kifejezés [...] azt sem hagyja figyelmen kívül, hogy a szöveggel való újfajta munka gazdag sokszínűsége szoros kapcsolatban áll a vizualitás dimenziójával. Hasznosnak tűnik a színpadot olyan tájképként elképzelni, amelyet [...] a vizuális dramaturgia működtet. [...] A vizuális dramaturgia nem szöveg nélküli, nem kizárólag vizuálisan meghatározott gyakorlatot jelöl, hanem egy *opsziszt*, amely nem hierarchikus, és a szöveghez térbeli, architektonikus minőségében kapcsolódik, s amelyet más kontextusban *posztdramatikusnak* minősítenék.”³

A fenti, Lehmanntól vett idézet rávilágít az 1994 és 2002 között működő Mozgó Ház Társulás intermedialis gyakorlatának egy lehetséges, produktív vizsgálati fókuszára. Ugyanis a vizuális dramaturgia működése egyrészt felfedi azt a szöveghez való asszociatív, rétegzett, térbeliségen alapuló viszonyt, melynek következtében a Mozgó Ház-előadás ugyan a „szövegből indul ki, de nem szöveget állít színpadra, és nem is tér vissza magához a szöveghez.”⁴ Am jelen elemzés szempontjából még fontosabb lesz az a mód, ahogyan a különféle vizuális médiumok integrációján keresztül a térbelivé váló idő és emlékezés színházesztétikai tapasztalat tárgyává válik a Mozgó Ház előadásaiban.

A Mozgó Ház Társulás közel egy évtizedes működése alatt jelentős nemzetközi sikereket, elismeréseket gyűjtött be.⁵ A magyar kritikai recepció túlnyomó része mégis negatívan ítélte meg őket, és többen érthetetlennek, sőt egyenesen amatőrnek bélyegezték őket.⁶ Ez a disszonancia véleményem szerint onnan ered, hogy a (magyar) kritikusok többsége egy szöveg- és színész-központú dramatikus perspektíván belül próbálta meg értelmezni és értékelni a Mozgó Ház produkcióit, így implicit vagy explicit módon a dialógusokból felépülő koherens és egyenes vonalú narratíva hiányát kérték számon rajtuk. Ennek eredményeképpen nem vették észre, hogy az előadásokra jellemző rizomatikus struktúra és széles intertextuális háló miképpen reflektált az egységes világba (úgyis mint egységes, átlátható tér és előrehaladó idő) és történetközpontú diskurzusba vetett hit elvesztésére. Részből a negatív kritikai visszhangoknak köszönhetően a magyar színház-történeti kánon peremére szorított Mozgó Ház Társulás ugyanakkor a kilencvenes évektől kezdődően egyedülálló módon volt képes reagálni a kortárs világ technológiai médiumokhoz fűződő észlelés- és érzékelésbeli változásaira. A fejezetben így célunk a Mozgó Ház előadásai számára egy olyan, az intermedialitás jelenségén alapuló értelmezési keret megnyitása, amely képes e sajátos színházi formanyelv produktív vizsgálatára.

A Hudi László rendezői munkássága által összefogott társulat előadásai alapvetően jól ismert dramatikus művekre, történetekre (Shakespeare, Csehov, Beckett, Molière, Madách munkáira) alapozva hoztak létre az alapszövegtől eltérő, de abból kiinduló nézőponthálózatot. A kollektíva által közösen újragondolt és újraírt alaptörténetek így egyfajta forogatókönyvként működtek, egy ismerős cselekménysor emlékeként, amelyik képes

¹ Hans-Thies LEHMANN: *Posztdramatikus színház*, ford.: BEREZC Zsuzsa – KRICSFALUSI Beatrix – SCHEIN Gábor, Balassi, Budapest, 2009, 17. (*Kiemelés az eredetiben*)

² Maaik BLEEKER: *Introduction: On Technology & Memory*, Performance Research, Vol. 17, No. 3, June 2012, 2.

³ Hans-Thies LEHMANN: *A logosztól a tájképig*, ford.: ENYEDI Éva, Theatron, 2004/2, 25–30 [28–29]. (*Kiemelés az eredetiben*)

⁴ IMRE Zoltán: *Szöveg — előadás. A Mozgó Ház Társulás posztmodern bricolage-ai = Alternatív színház-történetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk.: I. Z., Balassi, Budapest, 2008, 471.

⁵ Miként azt Imre Zoltán is megjegyzi, „[...] a Mozgó Ház előadásai a legnagyobb nemzetközi színházi fesztiválokon (Amszterdam, Berlin, Belgrád, London, Nancy, Avignon, Caracas) rendre sikert arattak”, ahol „az elismerés egyrészt a következő díjakra vonatkozik: *Európai Fesztiválok díja*, *Szarajevói Nemzetközi Fesztivál legjobb előadás díja*, *San Antonio Fesztivál legjobb rendezés, díszlet, előadás díja*; másrészt pedig arra, hogy előadásait műsorára tűzte az ARTE, a 3sat, illetve dokumentumfilmet forgatott munkáikról a *Deutsche Welle Television*.” (IMRE: *I. m.*, 471; 482.)

⁶ A teljesség igénye nélkül példának lásd: CSÁKI Judit: *Feeling*, Ellenfény, 1999/1; UŐ: *Ábrándot dajkáltam (A Mozgó Ház Társulás Don Juanja)*, Magyar Narancs 2002/5, 32; KOLTAI Tamás: *Úrt érzek*, Élet és Irodalom, 1999. 11. 05, 17; KOVÁCS Krisztina: *Apropó, Tragédia (Mátrix gyanús)*, Criticai Lapok, 1999/12; MOLNÁR GÁL Péter: *Trafó-tragédia*, Népszabadság, 1999.11.27, 12; PERÉNYI Balázs: *Halott színház temetőben*, Színház, 2001/12, 19–21, SÁNDOR L. István: *Színház a falanszterben*, Színház, 1999/12, 7–9; SÖREGI Melinda: *Amint a légömb kipukkad*, Criticai Lapok, 2002/3.

egybegyűjteni a visszatérő szituációkat, s „újra láthatóvá tenni azt, ami mindig is ott volt: a szellemeket, a képeket, a sztereotípiákat.”⁷ Mindeközben látens célként ott húzódik az újrírás koncepciója mögött a jól ismert történetekhez, drámákhoz való színházi, hatástörténeti viszony megújítása, vagy legalábbis fel-frissítése. Ennek fontos eszköze az a rizóma szerkezetéhez hasonlatos idézőtechnika, amely során — Imre Zoltán pontos meg-látása szerint — „az előző kontextusok felidéződnek, mialatt új kontextusok dekonstruálják és újrírják őket. Ezzel egy időben az átiratok nyitottak maradnak, felfedve azokat a határokat és erőket, amelyekre keresztül megszervezték őket.”⁸ Látni tehát, hogy ez a dinamikus idézőhálózat sohasem hierarchikus, a szöveget, alaptörténetet sem bázisként, hanem egyfajta középső tájként kezeli, ahonnan az idézővonalak kiindulhatnak, vagy amely felé tarthatnak.

Emellett fontos vonása a Mozgó Ház előadásainak, hogy képesek karakteresen prezentálni a színház intermedialis minőségét, méghozzá a mediatizált és fizikai-testi jelenlétek, s az ezekhez kötődő időkonceptiók reflektált játékaiban keresztül. Ennek során pedig többek között olyan kérdések merülnek fel, mint hogy a technológia és érzékek mediális szétarabolódása miként keretezheti a szimultán testi és technológiai időket; valamint hogy a kollektív tapasztalatok összefüggő prezentálása helyett miféle fogalmi-érzéki metszeteket kínál a nézők számára. A Mozgó Ház tájképei így egyfelől az észlelés töredékességét, másfelől a különféle érzékelési módok szétarabolódását, majd szokatlan hálózattá történő alakítását állították színpadra.

S így hatástörténeti előzményként mindenképp megemlítendő egyfelől a magyar alkotók köréből a Jeles András-féle Monteverdi Birkózókör, valamint Nagy József rendezői-koreográfusi munkássága; másfelől pedig az amerikai Wooster Group esztétikája, részben a (kanonikus) drámai alapanyagok dekonstrukciója, részben pedig a technológia és ember megváltozott viszonyára való konstans játéknyelvi reflexió miatt. Ugyanakkor a Mozgó Ház mediatizált előadásainak fókusza sok esetben inkább a technológiai környezetben elveszett, vagy inkább újrapozicionált emberi szubjektumot, illetve e szubjektumhoz kötődő emlékezés mozgását követi, egy olyan dinamikus, jelentőről jelenetre újrarajzolódó emlékezését, amelynek köszönhetően egyetlen történet vagy forma sem érhet nyugvópontra. Ráadásul ez az emlékezet mindig magában foglalja a színházi szituáció szintjét is, amennyiben a kanonikus szövegekhez mint a magyar színházi hagyomány részeihez való viszonyt is képes (újra) tematizálni a textuális tájképek játékoságán keresztül.

A 2000-ben bemutatott *Tragédia-jegyzetek*⁹ például a televízió és film médiumának (technológiája, konvenciói, hatásfektusai) fényében gondolja újra a Madách-műben színekre bontott nyugati történelmet. A nyitójelenetben a nézőtérrel szembeni hosszú asztal mögött ülő, egyen-szürkében lévő nyolc színész sajátos tömegjelenetként prezentálja az ember bűnbeesését, amint egyszerre kezdenek el almákat falni, majd sajátos műtárgyként elemzik a megmaradt csutkákat, a kapitalista ver-

senyszellemnek behódoló, végül azt elméletekkel alátámasztani kívánó kortárs emberi bűnbeesés sajátos olvasataként. Ezután a színtér hátsó részén lévő televíziók, illetve vetített mozgóképek közvetítik a Föld különféle természeti-geofizikai jelenségeit, miközben az előtérben megjelenik a Lucifert megtestesítő színésznő (Gévai Réka) élőképe, amint konferansziéként megindítja az ember utazását, amely a modern technológia segítségével immár nem csupán álmoként, hanem nagyon is kézzelfoghatóan ível át időközön és tereken.

Az előadást áthatják a televíziós műsorokból ismert kamera-beállítások, retorikai fordulatok és narratívák, miközben az élő felvételek során párhuzamosan látni a színészi testeket, s azok szűkített perspektíváját, miközben sokszor a háttérben, vagy egyik-másik televízióban az egyes színek tematikájához passzoló történelmi filmek jelenetei futnak. Az egyiptomi szín rabszolgájának közelképes vallomása a homok utálatáról; a sportközvetítések fordulatait¹⁰ idéző tudósítás a perzsa és görög csapatok harcáról; a hírolvasásra hasonlító jelenet-felsorolások; Heléne, amint arcát élő felvételen zsákba varrják; a francia forradalom makett-guillotina mint történelmi háttér; a futurisztikus angyalok kórusa; a falansz-színben felbukkanó ember utáni lény elektronikus hangja; vagy a színen és mozgóképen párhuzamosan megjelenő gravitáció nélküli állapot; a folyamatosan egymásra vetülő test-képek mind a médiumok által uralt világ sajátos rendszerlemeiként jelennek meg a színen. Az „ember tragédiája” így a technológiai környezet által (is) megváltoztatott kortárs ember észleléspolitikáján keresztül válik színházi valósággá, miközben ablakot nyit egy olyan, beszéd-töredékekből, képáradatból, vizuális és textuális idézőhálózatokból felépülő térre, amelyben az érzékelés koherenciájára alapozott tapasztalat felfüggesztődik.

Az alábbiakban a Mozgó Ház Társulás 1998-as *Cseresznyés-kert* című előadásának elemzésére térek rá, amely a jól ismert drámai narratíva, dialógusok és karakterek dekonstrukálásán keresztül különleges időkonstrukcióként állítja Csehov darabját színpadra, a szimultán, folyamatos, hálózatos és multiperspektivikus jelenre épül a különféle mediális formák (fotó, mozgókép, emberi testek) összjátékának köszönhetően. Így pedig az előadás végső soron arra kérdez rá, hogy a képalkotás technológiák miképpen alkotnak változatos percepciók szinteket, rétegeket.¹¹

⁷ Diana TAYLOR: *Archive and Repertoire: Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham–London, 2003, 28.

⁸ IMRE: *I. m.*, 472.

⁹ MOZGÓ HÁZ TÁRSULÁS: *Tragédia-jegyzetek*, rendezte: Hudi László, bemutató: Trafó, 1999. 10. 15.

¹⁰ Lásd: „a domboldalon Miltiádész tör előre”, vagy „társai alig bírják tartani ezt a feszített tempót”.

¹¹ A *Cseresznyés-kert* történetének több irányba nyíló továbbírása és továbbjátssza miatt az előadás az intertextualitás kategóriája — úgy is, mint a kanonikus Csehov-értelmezéshez és Csehov-játszáshoz való viszony — felől is produktív elemzés tárgyává válhat, ám jelen tanulmánynak nem célja ennek vizsgálata. (A probléma kapcsán lásd még: IMRE: *I. m.*, 207–229.)

2. Háromszintű horizont: *Cseresznyés-kert* (1998)¹²

A Mozgó Ház Társulás előadását az alternatív emlékezetek dinamikus, egymást átható játéka szervezik. A színpadi történéseket egyrészt a színpad felett kivetített, réginék tűnő fekete-fehér fényképek, másrészt a színpad előtt lévő három televíziókészüléken folyamatosan futó dokumentumfilm képei, a színpadon megjelenő szereplők önvallomásai helyezik változó kontextusokba.¹³ Az előadás így a csehovi történet demitizálásával három idősík mozaikképein keresztül mutatja fel sajátos *Cseresznyés-kert*-értelmezését, amely a kollektív tapasztalatok összefüggő prezentálása helyett a mediatizált és jelenvaló testek, az e testekhez tapadó személyes emlékezetek szimultán érzékeltetésében, valamint ezen érzékelés asszociatív és vad játékaiban találja meg a személyközi érintéspontokat nézők és színészek között.

A tekintet elmerül a horizontálisan három szintre osztott színtér eltérő mediális kereteiben és ábrázolási hagyományaiban: feloldódik a fotók, televíziós képek és valós testek egymásnak ellentmondó, örvénylő elbeszéléseiben. A színpad hátulján kifeszített vászonra század eleji fotókat vetítenek: olyan nyomok ezek, melyek — főként a színpadi testek fényében — egy idealizáltak tűnő múlt, egy régmúlt idő zárt, kimerevített, egyedülként fennmaradó pillanataira emlékeztetnek. Ugyanakkor a gyász érzete és a halandóság tudata kíséri őket, ahogyan Susan Sontag is rámutatott: „Minden fénykép egy-egy memento mori. [...] Minden fénykép — éppen mert kihatítja és megdermeszti a pillanatot — az idő mindent felemészítő kérielhetlenségéről tanúskodik.”¹⁴

A jellemzően fekete-fehér fényképek a színpadon zajló jelenetekhez több szinten is kapcsolódnak: a próbafolyamat alatti színészi improvizációk ezen — az alkotók által gyűjtött — fotók alapján indultak el, a szerepekre pedig visszahatottak a színészek által gyűjtött képekhez fűződő asszociációk. Az előadás egy-egy jelenete így sokszor a háttérben kivetített fotó állóképeiből indul, vagy azzal zárul, mint Anya hintáztatása, Anya és Dunyasa libikóka-jelenete, valamint Varja bőrdöngőkkel való ingadozó mozgása. De a jelenetek más, kevésbé konkrét módon is kapcsolódnak a háttérfényképekhez, mint a fekete cilindres férfi képe előtt himbálózó Lopahin, a kislány és babája fotója előtt játékbabákat szétszedő Pisciik és Varja, vagy a táncoló pár képe előtt bőrdöngőből kikelő négy táncoló nő. Az asszociációk játékát így foglalják sajátos keretbe a régi fényképek, a csehovi történet szereplőiről való előzetes tudás, valamint az előttük lévő színpad rövidebb, egymást követő jelenetei.

A színpad mint a fényképek idejétől eltérő idősík működésének tekintetében az intermedialitás két olyan aspektusát tartom fontosnak, melyek az eltérő médiumok specifikus sajátosságaira éppen azok egymáshoz való viszonyában képesek reflektálni. Egyrészt tehát az élő testek materialitásának recepcióesztétikai hatása kerül középpontba a fotók és televíziók által keretezett mediális térben; másrészt pedig a színpadi testek némafilmeket idéző, bábszerű mozgásai, melyek egy sosem volt valóság, egy álomidő reprezentánsaiként jelennek meg az előadásban. A

színpad és az ott megjelenő színészi testek a *Cseresznyés-kert* bábjaként groteszk cselekedeteikkel megbontják a formális logika feltételezett rendjét: rémálomszerű kísértetjárásuk uralja a teret.

S ha már kísértetek: érdemes kitérni Derrida kapcsolódó gondolataira, aki a kísértetet egy szellem paradox megtestesüléseként, vagyis egy látható, de anyag nélküli jelenségként, „érzék feletti érzékiségként” értelmezi.¹⁵ S ha most a *Cseresznyés-kert* szelleméről beszélünk, a Mozgó Ház Társulás előadásában a hátra vetített fényképek, a szereplő színészek testi jelenléte és televíziók által mediatizált képek fedik le e szellem láthatósági spektrumát. Amennyiben elfogadjuk, hogy a kísértet mindig „ismétlés és első alkalom”,¹⁶ hiszen valamit mindig *újrajátszik*, de mindig valamiképpen megváltozott formában, s jelenléte okán egyszerűként, akkor itt a *Cseresznyés-kert* mint kanonikus színpadi mű és a 20. századi magyar színház kedvelt alapanyag-mítoszát ismétli meg és írja újra a fotókból, testekből és televízióképekből összeálló mozaik.

A színpad álomvilágában megjelenő hús-vér testek tehát nem válnak a dramatikus színházi hagyományban uralkodó, követhető történet elmesélőivé. Éppen ellenkezőleg: bár a szereplők által mondott szöveg részben egyezik a Csehov-dramából ismert részletekkel, sőt jellemzően kötődik egy-egy szereplőhöz (pl. Gajev szekrény-monológja vagy Varja munkamániája), de azoknak csak szétszedett, majd újrendezett maradványaiként hangzanak el. Ezt kiválóan példázza az egyik Varja-jelenetben elhangzó repetitív, kissé variálódó szövegrészletet: „Én nem tudok munka nélkül megenni, nekem mindig csinálnom kell valamit, mindig valami nagy dolgot kell csinálnom, én nem tudok csak úgy megenni munka nélkül.”¹⁷ A jelenetek inkább a szereplők jellemének és/vagy kapcsolatainak szoros olvasataiként valósulnak meg, egy befejezetlen múlt vagy lehetséges jövő — tehát mindenképpen álomszerű, konzekvenciák és felelősség nélküli idő — rövid mozzanataiként.

A test kellékeihez fűződő diszharmóniában van jelen a színpadon: a kezdő jelenetben egyesével bejövő meztelen színészi testeket körbevevő rekvizitumok „használatát” (paróka, fésű, kötőtű, fémkancsó, faág, kalapács) gépies mozgássorok kísérik, aminek következtében a szereplők mechanikus tablóképpen vehető szemügyre. Később aztán ezek a testek megannyi alakmásként, változó jelmezben játsszák újra a *Cseresznyés-kert* dinamikus változó emlékeit, lehetséges valóságait. Ez a középső, a fotók és televíziók által keretezett szféra a bábszerű, széteső vagy gépies

¹² MOZGÓ HÁZ TÁRSULÁS: *Cseresznyés-kert*, rendezte: Hudi László, bemutató: Bethlen mozi, 1998. 04. 27. (Később, 1998. 12. 09-től a Trafóban játszották tovább.)

¹³ A televíziós dokumentumfilmek az egész előadás alatt folyamatosan futnak, bár néhány jelenet alatt a hang nem hallható.

¹⁴ Susan SONTAG: *A fényképezésről*, Európa, Budapest, 2007, 28.

¹⁵ Jacques DERRIDA: *Marx kísértetei*, ford.: BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1995, 17.

¹⁶ *Uo.*, 20.

¹⁷ MOZGÓ HÁZ TÁRSULÁS: *Cseresznyés-kert*, 1998.

testek tere, melyek néha szögletes, lassított mozdulataikkal, máskor pedig épp túlmozgásosságukkal tűnnek ki.¹⁸

A jelenetek cselekménysorai több esetben egy olyan némafilm részeiként foghatóak fel, amelyet nem zongoradallam, hanem sokkal kellemetlenebb hangok (zúgás, kopácsolás, sípolás, televíziós zajok) kísérnek, ám a testek által megmutatott cselekvéssorok egyértelműen a filmburleszk ismert gegjeit, attrakcióit, mozgáskultúráját idézik. Ennek kiváló példája Vajna Balázs Gajevjének színpadi szekrény-monológiája, amelyben Sándor L. István leírása szerint „[egy] férfi egy szekrény mellé áll, és Gajev mondatait ismételteti (»Te régi, derék, tiszteletre méltó szekrény! Örömtől mélyen meghatottan állok előtted...«). Aztán beelép a bútorba. Mire két marcona alak megfogja a szekrényt, ide-oda hurcolássza, forgatja. Közben ki-kinyílik az ajtaja, és látjuk, hogy »Gajev« egyre elképesztőbb helyzetekben — oldalra fordítva, fejre állítva — rendületlenül csak mondja a magáét. Közben megpróbál kimászni, kedvezőbb helyzetbe kerülni, de a két férfi minduntalan visszakergeti a faládjába.»¹⁹

A színpadon a burleszk műfaját, annak mozgási konvencióit és cselekménystruktúráját megidéző jelenet kapcsán fontos rámutatni arra a perceptuális szokásrendre, amelynek (implicit) reflexiója éppen azt tudatosítja, hogy az érzékelés szétदारabolódása, töredékessége megnehezíti egyes jelenségek felismerését. Ugyanis itt a burleszktől elvárt audio-környezet helyett valami teljesen mást kap a néző: a vidám zongorafutamok helyett zajokat hallani, ami megzavarja a műfaj észlelését. A szonorikus és a vizuális környezet, valamint a testek mozgása más-más értelmezési tartományt hív elő, olyan kognitív disszonanciát okozva ezzel, amely a koherenciát már nem pusztán a történet szintjén tagadja, hanem a világ érzékelésének primer időszintjén is.

A harmadik idősíkot a színpad elé helyezett három televízió folyamatosan futó képei reprezentálják, amelyen a szereplők rövid snittekben megmutatott retrospektív monológjai, önvallomásai, személyes emlékei láthatóak, hallhatóak, melyek önmagukban mégis megteremtenek egy koherens narratívát. A dokumentumfilmként is azonosítható, az arccokat közelképben mutató televízió paradox időkeretet hoz létre a színpad és fotók körül, hiszen a jelen perspektívájából megszólalva idézi fel a cseresznyeskert elvesztésének történetét: a szereplők abban játszott saját szerepét, illetve a többiek vélt vagy valós tetteit. Így a fikciós térben ezt a visszaemlékezés-sorozatát azonosítjuk a jelennel, miközben a fényképek régmúlt ideje és a színpad álomideje is párhuzamosan megjelenik. A színházi szituáció ellenben a mediatizáltság miatt egy — a fikciós világ három egymásra íródo szintjétől — eltérő időszlelés kereteit is létrehozza: a színpadi testek „itt és most”-ja áll szemben a fotók és televíziós anyag rögzítettségével, tehát az elhangzó monológok múltbeliségével. A technikai médiumok valóság-szimulációja — a jelen múltja (mint múltidézés) és a múlt jelene (mint az egykor rögzített film lejátszása) — „felett” látjuk a testek anyagosságában megmutatkozó valóságot, amely azonban a valóság mimézise helyett annak elbizonytalanító illúzióképeit adja.

Ha a televíziós dokumentumfilm és a színpadon megjelenő színészi testek kettősére koncentrálunk, érdemes megvizsgálni a hitelesség és intimitás problémáját is. Bár a nézői testekkel egy időben és térben létező színészi test háromdimenziós anyagossága az, amely kiszámíthatatlansága és élettelisége miatt kisajátíthatná az intimitás jelenségét, mégis többször a televízió képe kezdi végletesen vonzani a nézői tekintetet. Ennek okait abban találhatjuk, hogy ezek a közelképekben felmutatott arcok nem pusztán egy többé-kevésbé követhető, az ismert csehovi cselekményből könnyen felfejthető, ahhoz kapcsolható narratívát ajánlanak fel (szemben a színpad káoszával), de a színészek arcának közelképei a bizalmasság, a bensőségesség, sőt a hitelesség szférájába engednek betekintést. Lehmann írja, hogy a kép a maga zárt, átlátható és ezen keretek között tökéletesnek tűnő világával leköti a figyelmet, míg a valós, háromdimenziós testet a termékeny csalódás érzete lengi körül.²⁰ Tehát a televíziós kép itt nem pusztán a látást telíti el, de az ott hallható szöveg koherenciája a rendet — és e rendből létrejövő történetet — kereső elmét is megfelelő kapcsolódási ponttal látja el. Egyszerre mutatja fel a realista játéknelv hagyományából ismert, pszichológiai motivációk mentén értelmezhető karaktereket, és csatol vissza a Csehov *Cseresznyeskertjében* megismert cselekményhez, produktívan gondolva tovább az ottani karakterek történetét és belső motivációit.

3. A tévedés esélye

Az imént elemzett három idősík és a hozzájuk kötődő különböző médiumok játéka miatt felmerül tehát a kérdés: hogyan váltakozik filmes és színházi tekintet a szimultán jelek túltelítettségében? Melyik médiumnak „hihet” a néző? És továbbvezet-e egyáltalán a másikat kizáró hitelesség problémája egy olyan előadásban, amely formailag és tartalmilag is cáfolja egyetlen domináns nézőpont létezését? A Mozgó Ház *Cseresznyeskertjét* átjárja a *tévedés esélye* mint a színháznézőknek tudatosan felkínált mediatizált nézőpont-játék, elsősorban éppen azért, mert az emlékezés természetét vizsgálja a rendezés. Így a felkínált (minimum) hármas nézőpontrendszer (fotó, színpad és televízió) mind a látottak ábrázolásában, mind azok befogadásában nyitott a tévedésre — amikor ez utóbbit a nyitottság, a szubjektivitás és szabadság fogalmi keretében értelmezzük. A *Cseresznyeskert* kauzális történetét vagy történelmét tehát felváltja a *Cseresznyeskertre* (mint történetre és dramatikus alapanyagra)

¹⁸ Lásd Bognár László érzékletes elemzését: „Mozdulatsorok egyes elemeinek a mozgás ívét megszakító, eszelős, repetitív felpörgése vagy éppen megbicsaklása. Önálló életre kelő, a testétől elkülönült mozgásba kezdő végtagok. Derékban vagy nyakcsigolyánál megtört tartás, máskor a két váll megemelkedik, a tagok élettelenül csüngenek rajtuk [...]” (BOGNÁR László: „Mi a valóság, mondd már meg!”, Ellenfény, 1999/1, <http://www.ellenfeny.hu/archivum/1999/1/mi-a-valóság-mondd-mar-meg.> [2013. 05. 03.]

¹⁹ SÁNDOR L. István: *Ellenképek*, Színház, 1999/3, 31.

²⁰ Hans-Thies LEHMANN: *Posztdramatikus színház*, Balassi, Budapest, 2009, 206–207.

való emlékezés rizomatikus rendszere, amely egyébként már a Csehov-dramában is kulcsfontosságú.

Az emlékezet az idő konstruálására tett speciális kísérletként értelmeződik Pierre Nora *Emlékezet és történelem között* című írásában, ahol a két fogalom viszonyában a (disz)kontinuitás jelensége válik központi fontosságúvá. Amellett érvelve, hogy emlékezet és történelem alapvető ellentétben áll egymással, Nora a történelmet csupán a múlt lehetséges reprezentációjaként értelmezi, míg az emlékezet olyan kapocsként jelenik meg, amely az embereket az örökké tartó jelenhez köti. „Az emlékezet maga az élet, amelyet élő csoportok hordoznak. Folyamatos fejlődésben áll, kiteve az emlékezés és felejtés dialektikájának [...] A történelem mindig problematikus és tökéletlen rekonstrukciója annak, ami már nincs.”²¹ Nora megállapításainak továbbgondolásával Wolfgang Ernst is felveti, hogy egy átfogó történelemfogalom lehetetlenségének elfogadásával nem csupán a történelem pluralizálódik, hanem hozzáféréseinek módozatai is, így a történelmi archívumokat felváltják az emlékezet leltárai.²²

Ez a történelem és emlékezet között tételezett viszony (megérthetővé teszi azt is, amiért a Mozgó Ház Társulás előadása a zárt és könnyen követhető narratíva biztonsága helyett inkább az emlékek személyes és egymást átíró elbeszélés-hálózatait választja. Ha a Nora-féle rendszerben vizsgáljuk a *Cseresznyeskert* lineáris és kauzális történetének elmondhatatlanságát, látható, hogyan kerül előtérbe a kollektív és személyes emlékezet intimitása, amely élő kapocsként teremt folytonosságot múlt és jelen között, s fordít háttérbe a linearitás elvének, mikor „időbe vetettségét” kívánja ábrázolni.

Gévai Réka Ljubov Andrejevna már az első tévés riportjában arról beszél, hogy számára e történet felidézése egy „nagyon mély seb” feltépését jelenti, később pedig gennyedző sebeitől, hosszúra nyúlt idegeiről és az agyát rágó férgekről beszél. A színpadon megjelenő Ljuba-alak az egyik jelenetben groteszk babaként ül egy lánán, miközben a fésülés nyomán csomókban hullik ki a haja, majd egyesével kihúzzák végtagjait is, míg végül ez az emberfejű baba eltűnik a színről.²³ A színpadon aztán megjelenik Anya (Nagy Fruzsina) és Dunyasa (Sulykó Elzbieta), akik duettjük alatt kétfejű, négy lábú lénné egyesülnek, miközben hátuk mögött két kislány fényképe látszik, amint hatalmas, közös szoknyába bújnak. Ehhez kapcsolódva Sulykó Elzbieta Dnyasaként vallja meg egyik televíziós mini-riportjában, hogy Varjával ellentétben mennyire szerette Anyát, aki odaadta neki egyik-másik ruháját, és mind jó volt rá. Az előadásbeli három idősík és médium játéka így írják újra a *Cseresznyeskert* kanonizált karaktereit: az önvallomások tartalma valamilyen groteszk, stilizált, elidegenített formában a színpadi testek jelenetei révén is megjelenik, más fénytörésben látva a televízióban elmondott személyes történeteket, benyomásokat.

Deleuze írja az idővel kapcsolatban: „általánosságban véve a múlt mint létezés előttiiség, és a jelen mint végtelenül összezsugorodott múlt között ott vannak a múlt körei, megfeszített és összeugró területként, rétegeként és lepelként: mindegyik ré-

giónak megvan a maga jellegzetessége, »hangulata«, »fekvése«, »rendkívülisége«, fénylő pontja« és »domináns témája.«²⁴ Ezen egymásra rétegződő, dinamikusan változó zónák közös nevezőre hozhatók a Deleuze-féle strukturálatlan, rizomatikus idő-képekkel, s ez a Hudi-rendezés koncepcióját is produktív értelmezési horizontba helyezheti. A megjelenő televíziós arc-képek, színészi testek, rekvizitumok és vetített fényképek közötti kapcsolatok dehierarchizáltak, bármelyik lehetséges kapcsolatban állhat bármelyikkel, mint a bőrdökből előkerülő, majd különböző fejekre kerülő parókák, amelyek felerősítik a játék bábszerűségét.

A rendszer alkalmi kapcsolatai az átlátható rend ellen hatnak, a színpadon elhangzó szövegek ráolvasásszerű töredékek, melyek nincsenek szinkronban sem a színészi testtel, sem a televízióban felidézett történettel. A parókás Ljuba imádságokat mond a színpadon, hangja hisztérikus csengése az ördögűzések fanatikusságára emlékeztet, miközben Jása (Tabeira Iván), az inas porszívózza a nő testét és környezetét, kellemetlen zajt okozva ezzel. Egy másik pillanatban Gévai Réka arcának közelképe a televízióban Ljubaként megvallja, mire lett volna képes a birtokért: „eladtam volna magam az ördögnek, hogy megmentsem azt a kertet”. Az istenfélés és kárhozat zónái így íródnak egymásra a különféle médiumok összjátéka során.

A Mozgó Ház *Cseresznyeskertje* a tapasztalatok kauzális és átlátható rendszerének megmutatása helyett az emlékezés sokszor önellentmondó, szubjektív variációit ajánlja fel, a játékos és nézők közösségének egymásra ismerését tehát nem egy közösen (meg)értett történet színpadi megjelenítése, hanem e történet elmondhatóságába vetett hitt elvesztésének közös tapasztalata alakítja. A televízió követhető narrációi és a közelképek intimitása, a század eleji fényképek kimerevített pillanatai, valamint a színpadon történő cselekmények (a testek groteszk bábbá válása, szétesése és repetitív kórusai) együtt építik fel az emlékezés lehetséges módozatait, amelyek épp pluralitásuk miatt tanúskodnak saját nézőpontjaik tévedhetőségéről. Az előadás mediatizáltsága az emlékezés mozgását mutatja fel, ahol egyetlen elbeszélés vagy forma sem érhet nyugvópontra a technikai és testi rétegek vonatkozási rendszereiben. Így pedig tudatosan teszi témájává és színházi eszközévé a *tévedés esélyét* mint a világ észlelésének hiteles és játékos modelljét.

²¹ Pierre NORA: *Emlékezet és történelem között*, ford.: K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999/3, 143.

²² Wolfgang ERNST: *Archívumok morajlása. Rend a rendtelenségből* = Jacques DERRIDA – W. E.: *Az archívum kínzó vágya* / *Archívumok morajlása (Figura 3.)*, Kijarat, Budapest, 2008, 108.

²³ Az élő emberek fejét „viselő” bábok többször is feltűnnek az előadás során, ekképpen mutatva rá az élő anyag és tárgyak egyetlen, dehumanizált testként látott groteszk kapcsolatára.

²⁴ Gilles DELEUZE: *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Press, London, 1989, 99.

4. Intermediális idősíkok

Az emlékezés dinamikus áramlásának elemzése után ugyanakkor fontos újra visszatérni arra a speciális idősírendszerre, amely háromszatú térbeli kiterjedésénél fogva képes a gumbrecht-i értelemben vett tágulón jelenbe²⁵ gyűjteni a különféle időrétegeket, részben a csehovi történethez való viszony szempontjából, részben pedig az élő és rögzített anyagok felhasználásán keresztül. A fényképek mozdulatlansága, a színpadon játszó színészek darabos vagy repetitív gesztusrendszere, s a folyamatosan futó tévéfilmek retrospektív narratívája ezen időrétegeket szimultán módon, rizomatikus²⁶ konstellációkban szemléltette.

Változatos összefüggéseik, mint a háttérképek és a színpadi jelenetek közti vizuális kapocs, vagy a színpadi jelenetek és tévés vallomások közti tematikus összefonódások, alkalmassá válnak arra, hogy felvillantsák az eltérő művészeti médiumokhoz (fotográfia, színház, tévéfilm) kötődő ábrázolási hagyományokat. Így az idősíkok párhuzamossága értelmezhető a különféle médiumokon keresztül megmutatkozó emlékvariánsok szintjeinek felidézéseként, ahol a szintek egymásba csúszhatnak, s a múlt–jelen–jövő hármának határai is egymásba csúsznak. Hiszen a történet szintjén jelen időt implikáló tévéfelvételekről az első, tévéképernyőn is látható színész fizikai megjelenésnek pillanatában kiderül, hogy előre felvett anyagok. A fényképek kimerevített pillanatait életre keltő testek pedig a múlt idő variánsaiként jelennek meg a színpadon, miközben mozgásukkal reflektálnak a tévéfelvételeken hallható vallomásokra. A technológiai médiumok által kicselezett jelenlét itt az idő és az emlékezet nem hierarchikus dinamikáját hozza játékba.

Mindeközben érdemes kitérni arra is, ahogyan a lineáris idő és koherens narratíva kizárólag a televízió képernyőkhöz kötődik, másképpen fogalmazva csakis a testek hiányán keresztül képes megmutatkozni. Tehát ebből a szempontból a tévé lesz az, ami „értelmet nyer” egy hagyományos, történetközpontú megközelítésben. A testek eközben körkörös, repetitív, nem teleologikus időszelleteket reprezentálnak, melyek határozottan ellenállnak a realista színházi hagyományból ismert szerepköröknek. A fényképek pedig pusztá jelleivé válnak egy zárt entitásként elképzelt múltnak. Látni tehát, ahogyan az eltérő médiumok az idő eltérő reprezentációit közvetítik, amelyek ugyanakkor egyszerre képesek részévé válni a színházi térnek, miközben az idő dinamikus, egymást átható rétegei megtapasztalhatóvá válnak a nézők számára.

Hiszen nem mellékes az sem, ahogyan a Mozgó Ház Társulás aktivizálja a nézőket az időrétegek és médiumok, a testek és mozgóképek összjátékának tudatosításán keresztül. A koherens drámai világot közvetítő előadásokkal ellentétben a *Csesznyéskert* hangsúlyossá teszi az észlelésmódok különbözőségét és nem hagyja, hogy nézője elfeledhesse: a világ strukturáltsága sohasem készen kapott, hanem mindig az érzékelésmódok, médiumok, ábrázolási hagyományok által keretezett térben létezik. Így az előadás végső soron reflektálja és felfrissíti az emberi észlelés változatos módozatait és e módozatok összjátékát, s ezzel párhuzamosan az emberi ágens megváltozott szerepére is rámutat.

A Mozgó Ház tehát sajátos módon emlékez(tet)ett Csehov *Csesznyéskertjére*, egy olyan forgatókönyvvé avanzsálva a szöveget, amely képes „kísérteni jelenünket, s közben a régi drámákat is újraaktiválja.”²⁷ Az előadás az egységes, zárt narratíva tagadását egy olyan tér megnyitásával éri el, amelyet a fotók, testek és televíziós filmek különféle mediális és temporális összefonódásai és szétkapcsolásai töltenek meg. A temporalitás újfajta szerveződését a mediális szimultaneitás teszi érzékelhetővé, amely szerint az idő kronologikussága többé nem számít a világ kizárólagos és hiteles ábrázolási alapjának. A társulat 1994 és 2002 között létrejött előadásai ezen sajátos meggyőződés és az ebből kialakuló színházi formanyelv aktivizálása révén váltak a magyar színház-történeten belül némiképp izoláltan kezelt,²⁸ nemzetközi szempontból nem hatástörténeti előzmény nélküli, de mindenképp izgalmas részeivé.

²⁵ A 20. század harmadik negyede óta Hans Ulrich Gumbrecht szerint az idő teljesen eltérő konstrukciója jelent meg a tágulón jelen képében, köszönhetően többek között a technológiában, műszaki tudományokban végbemenő gyors változásnak, amely az (elektronikus) tárolás határait eltörölve gyakorlatilag végtelenné tette azt. Így eluralkodott az érzés, miszerint múlt és jelen nem választható el egymástól, örökre egymás mellé helyeződtek. A múlt emlékeit, nyomait többé nem hagyhatjuk „magunk mögött”. Emellett a jövő a lehetőségek tárházából fenyegető perspektívává változott — többek között a globális felmelegedés vagy a természeti erőforrások elapadása miatt —, amelyet addig kell halasztani, ameddig lehetséges. (Hans Ulrich GUMBRECHT: *A jelenlét előállítás. Amit a jelenlét nem közvetít*, ford.: PALKÓ GÁBOR, RÁCIÓ, Budapest, 2010, 98–99.)

²⁶ A 20. és 21. század folyamán az új médiumok megjelenése mindinkább az idő hálózatos érzékelését tudatosította, s így a posztmodern temporalitás a szimultán módon operáló nézőpontrendszereket felismerve, azok dinamikus hálózataira épül. Az idő ezen hálózatos modelljének leképezését és körüljárását többek között a Deleuze–Guattari által vizsgált rizóma jelensége tette transzparenssé, amely szerint a rizómán belül bármelyik pont kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármelyik másik ponthoz. A rizóma a kettéágazó, bináris logikán és hierarchián alapuló gyökérstruktúrával szemben szereteágazó vonalakban manifesztálódik, amelyeket végtelen számú kapcsolódási pontok és az ezekből kialakuló módosulások heterogenitása jellemez. Így például a vírusok hordozói (ember, állat) is rizomatikus kapcsolatban állnak, ahol a vírus hordozza és közvetíti az előző gazdatestek genetikai sejtinformációit, így okozva további módosulásokat, miközben önmaga is folyamatosan átalakul. Az ehhez hasonló hálózatos kapcsolatokból pedig épp a rend, a genealógia, az ősforrás hiányzik. A rizomatikus modell megértésében kulcsszerepet játszik az, hogy a hierarchikus észlelésben alapként vagy bázisként számon tartott kiindulópont helyett itt kiindulópontok halmazával állunk szemben, amelyek különféle irányok és dimenziók felé tartanak. A bázis fogalma helyett a rizóma inkább egy (dinamikusan változó) közepet feltételez: semmiképp sem középpontot, hanem inkább egy fensíkszerű teret, amelyből és amely felé vonalak (vagy inkább hullámok?) száguldanak, összekapcsolódva, módosulva, megtörve, mellérendelő viszonyrendszerben. Ekképp a rizóma maga alkotja azt a köztes tájat, amely egyfelől mindig több indulási és kilépési pont között létezik, másfelől a szimultán észlelésmódok és tapasztalatok, a posztmodern időfogalom hálózatos modelljeként is funkcionálhat. (Gilles DELEUZE – Felix GUATTARI: *Rizóma*, ford.: GYIMESI TÍMEA, Ex Symposion, 1996/15–16, <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/kerete.htm>. [2014. 08. 09.]

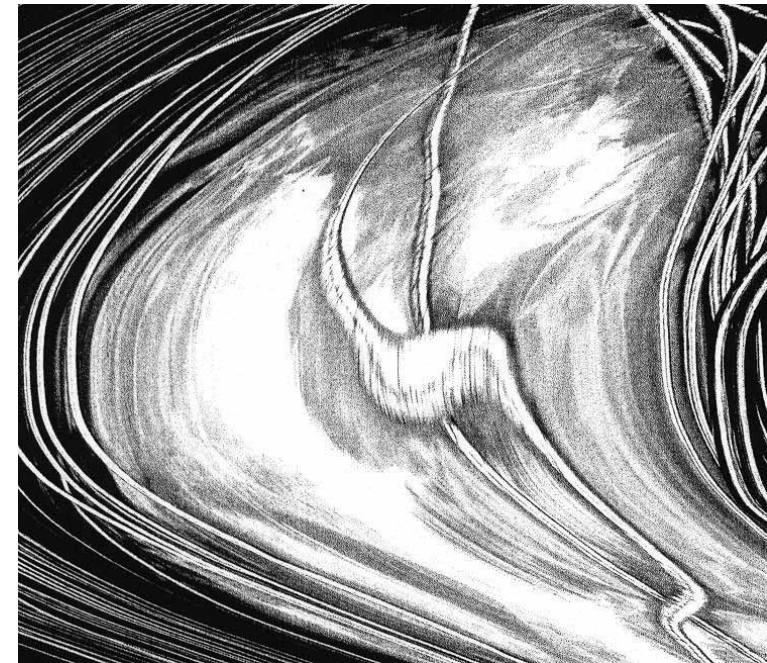
²⁷ TAYLOR: *I. m.*, uo.

²⁸ Amint arra Imre Zoltán rámutatott, a Mozgó Ház izolációjának kérdéséhez hozzájárulhatott az a tény is, hogy a társulat tagjai képző- illetve médiaművészeti, míg Hudi László alapvetően külföldi színházi irányból, tehát mindenképpen a magyar színházi hagyományokon kívül eső tapasztalatok birtokában érkeztek a hazai színházba, s talán ennek köszönhető az is, hogy integrációjuk nem történt meg. (IMRE Zoltán szíves szóbeli közlése alapján)

5. Techno-humán hullámok

A Mozgó Ház Társulás technológiai tájképei ezen felül arra a gazdasági-politikai-kulturális változásra is felhívják a figyelmet, amely a technológiai médiumok környezetében, azokkal együtt — nemegyszer szimbiózisban — létező emberi szubjektum pozícióját érintik. Egyfelől az élő jelenléte nyomán középpontként, rendszerező erőként elképzelt ember képét felváltja a különféle technológiák által módosuló, azokkal rizomatikus kapcsolatot fenntartó ember modellje. Emellett az emberi ágens szerepe is megváltozott, ahogyan Hayles a posztumán nézőponttal kapcsolatban megjegyezte: „a tudatos ágencia sohasem »uralkodott«. Valójában a kontroll pusztá illúziója alapvető tudatlanságra vall a létrejövő folyamatok természetével kapcsolatban, amelyeken keresztül az öntudat, az organizmus és a környezet konstituálódik. Az autonóm akarat gyakorlatának hatalma csak egy olyan történet, amelyet a tudat mesél önmagának, hogy megmagyarázza azokat a következményeket, amelyek valójában kaotikus dinamikák és az ezekből létrejövő struktúrák miatt történtek.”²⁹

Az öntudatos, környezetét meghódító és alakító ember képe helyett tehát az információk véletlenszerűségét illetve mintázottságát alakító emberi tudat hullámai, folyamatai kerülnek fókuszba. S éppen ez köszön vissza a médiumok összekapcsolódásai, a mediális információk véletlenszerű áradatában mintázatok felismerni képes nézői test színházi aktivizálása során. A technológia performatív tájképei így szembeállítják nézőiket azzal, ahogyan a véletlenszerűség és rendszerszerűség a megismerés során folyamatosan egymásba fordul.



²⁹ Katherine N. HAYLES: *How We Became Posthuman*, University of Chicago Press, 1999, 288.