

JÁKFALVI Magdolna

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola
Budapest, Magyarország
jakfalvi.magdolna@szfe.hu

A PSYCHÉ ÉS A TÜKÖR
Gaál Erzsébet Temetés-rendezéséről

Psyche and the mirror
On Erzsébet Gaál's Organizing a Funeral

Psiha i ogledalo
Pogreb u režiji Eržebet Gal

Az államszocializmus színházi keretein kívül működő avantgárd színház a realizmus konstrukciójával éppúgy szembenéz, mint a hivatalos közegben alkotók. Tanulmányomban a valóság, a realizmus, a tükrözés szavakkal jelzett nyelvi auto- és sematizmust Derrida és Gaál filozófiai és színházi alkotásainak összevetésével vizsgálom. Közhely, hogy a színházi kommunikáció a *l'Autre* fogalmát gyakran az artaud-i *Double* jelenségéhez társítja, miként a színészt a szerephez, az átváltozást az alakításhoz, a karaktert a személyiséghez, az ismétlést az azonossághoz stb., míg a helyzetbe lépés és visszalépés mozgásban lévő, alakuló határait szokatlanul erős szabályokhoz köti. Úgy vélem, igazi *inventaire* áll elénk Gaál Erzsébet 1989-es Nádas-bemutatójával, mely a rendszerváltás pillanatának határátlépő karakterét a *Mást* konstruáló, a *Másikat* megmutató, *Hasonmást* kereső és állító alkotó fölfedező gesztusával tárja elénk.

Kulcsszavak: Jacques Derrida, Gaál Erzsébet, realizmus, percepció, színházelmélet

„A művészetnek nem az a dolga, hogy állítson valamit.
Az az élet dolga.”

(Gaál 1989, 9)

Gaál Erzsébet 1989-es *Temetés* című alkotása a magyar színházi emlékezetben az avantgárd korpusz elemei közé rendeződik, így az elmúlt évtizedekben elfelejtődik, hogy Gaál a látás, az észlelés, az érzékelés, az élet és a való-

ságábrázolás színházi formáira kérdez rá.¹ Arra, hogy a megtapasztalt valóság miféle formát képes konstruálni magának a színpadon. Gaál kérdései a színházi percepció kérdései. Elemzésünk a színházi valóság látható (testi, anyagi) és nem látható (lelki, pszichés) felületének észlelési rendjét írja le Derrida és Gaál fogalmaival.

Az egyszeri francia nyelvhasználónak, legfőképp egy XIX. századi mives tudással bírván, a psyché kifejezés hétköznapi tárgy megnevezéseként lapul a tudatában. A psyché elsődleges jelentése még nem a lélek egészét fedi, még nem a pszichikai jelenségek egységeként értendő, a psyché csak egy mindennapos tárgy. Egy polgári háztartás elengedhetetlen tartozéka. Egy állótükör. Abból a fajtából, mely kismértékben dönthető, mozgatható, hogy teljes méretében mutassa az elé állót – bár ő maga kisebb nála. Derrida *Psyché* című írása hominimaként vagy köznévként hivatkozik a psyché hangalak hordozta furcsa kettősre (Derrida 2017, 19), s játékos felfedezését a fogalom és a tárgy etimológiai és történeti használatának azonosságával kezdi. Ez a psyché-játék teszi lehetővé most számunkra, hogy óvatosan közelítsünk Gaál Erzsébet művészetéhez.

A *Psyché* megírása előtt másfél évtizeddel a tárgy és a fogalom, a tükörkép és a valós, az én és a másik jelenségét kereste Derrida egy másik szövegközvegben: a színházban. A *La Parole soufflée* című írása Artaud színházi gyakorlatában rejlő *invention* jelenségét fedezte fel igen korán, még az észlelés, s talán még nem a megnevezés mozzanataként. Az első, a Kegyetlen Színházra egyáltalán rátaláló 1968-as írás az, mely Artaud korai, majd rodezi írásait jelentéssel bíró szöveggént olvasta, s ekként a színpadi jelenlét és performativitás eseményét a *cruauté* esztétikaivá emelt kategóriájaként nevezte meg. Derrida Artaud szövegeivel Artaud önarcképeit is együtt olvasta, így a tükörkép és a tükrözés fogalmát elvette a marxista színházesztétika társadalmi realitásokat fellelő rendszerétől, s a tükrözés jelenségét nem kizárólag az azonosság, hanem akár a másság értelmezői keretében kínálta elemzésre. Színházesztétikai cezúraként tekintünk ezen írásokra, s az itt következő elemzésekben (az *invention* és az *inventaire* feltalálásával) ezt keresem.

A színházi kommunikáció a *l'Autre* fogalmát gyakran a *Double* jelenségéhez társítja (Ubersfeld 1996), miként a színészt a szerephez, az átváltozást az alakításhoz, a karaktert a személyiséghez, az ismétlést az azonossághoz stb., míg a helyzetbe lépés és visszalépés mozgásban lévő, alakuló határait szokatlanul erős szabályokhoz köti.

¹ A tanulmány első változata az Eszterházy Károly Egyetemen tartott Inventio-konferencián hangzott el 2017. február 3-án.

Ezeket a szabályokat egyetlen színházi esemény rekonstrukcióján követem végig, szem előtt tartva a *l'Autre* (a Másik) és a *Double* (a HasonMás) fogalmának alakulását. Ehhez igazi *inventaire* áll elénk Gaál Erzsébet 1989-es Nádas-bemutatójával, mely a rendszerváltás pillanatának határátlépő karakterét a *Mást* konstruáló, a *Másikat* megmutató, *Hasonmást* kereső és állító alkotó fölfedező gesztusával tárja elénk. A derridai *Psyché*, az artaud-i *Double* és a színházelméleti keretben értett performativitás² fogalomkörében helyezem el Gaál Erzsébet *megfíjlt* (*soufflée*) alkotását, s a színházelméleti keretek felállításakor Derridával visszatérek Artaud-hoz:

Hinni kell a színházban megújuló élet értelmében, s abban, hogy ily módon az ember félelmet nem ismerve meghódíthatja és létrehozhatja *a még nem létezőt*. Mindaz, ami még nem létezik, létrejöhet, csak az kell hozzá, hogy ne elégedjünk meg többé a pusztá megfigyeléssel, többek akarjunk lenni pusztá érzékszerveknél (Artaud 1985, 71).

I.

Derrida a cicerói tanításból a retorika mint *inventio* és mint *dispositio* viszonyt állítja elénk, s Ciceró szövegében a rend és az értelem összefüggéseit lépteti viszonyba. A színház történet sokat köszönhet Derrida föltalálásainak, ezt a cicerói szöveget azonban (számunkra) termékenyebben olvasta Gerald Siegmund. 1996-os írása ebből a cicerói tanításból éppúgy, mint Derrida, a föltalálás és az elrendezés mozzanatát emeli ki, azonban a mnemotechnikai gyakorlat mellé azonosként állítja a színházi alkotó tevékenységet. A történet Szimónidészé, a költőé, aki túléli Szkópasz házána összeomlását, s súlyos feladata marad egyszerre föltalálni és elrendezni a romok közül kiemelt emberi darabokat. Mindezt a közösség el is várja tőle, hiszen nagy a tét: temetni kell, s azt lehet temetni, akit azonosítottak. Szimónidész föltalál és elrendez, s ekként újrajátsz-sza, mi is történt Szkópasz házában, ki hol ült, ki mit mondott. Siegmund hívja fel figyelmünket arra, hogy a föltalálás, az elrendezés fázisa az azonosításhoz vezet, s az azonosítás útja nem más, mint az újrajátszásé, a színházé. A színházé, ahol az azonosítás eleve hamis, hiszen a színház mást állít valóságnak, mint amit annak érzékelünk. A költő-eljátszotta azonosítás nem a halottat támasztja fel, csak annak *Hasonmását* (*le Double*) (Weber 2004, 279), nem a valóságot állítja, csak annak *Mását* (*l'Autre*).

² A performativitás színházelméleti kereteit, magyar nyelvi közegben, az utóbbi években több kiadvány pontosította. Lásd a *Filológiai Közöny* 2016/4. (*A performativitás mint fordulat címmel*), a *Performa* 2015/2., az *Apertúra* 2010/őszi számát.

A cicerói szöveg színházelméleti parafrázisként is olvasható, minden újra-játszás valami megtörténtnek az emlékekben tartása, valami elmúltnak a jelenben ismételt változata, melynek célja a temetés. A színháztörténet a temetés-mozzanatokat évezredek óta dramaturgiai alapkészletének fontos elemének tartja.

II.

Derrida 1968-as, tehát igen korai írásaiban a színházat az artaud-i *Hasonmás* felől véli értelmezhetőnek. A *Más*, a *Másik*, a *Hasonmás* megnevezése, fölhalálása, elrendezése maga a színházi gyakorlat, mely keretet rajzol a valóság köré, s ebből a keretből tudjuk, hogy nem a valóság történik meg éppen. Amit látunk, az attól színház, hogy kerettel rendelkezik. A keret lehet Szkópasz leomlott házának fizikai kerete (a portál), lehet a szónok ékesszólása, más szóval játékterekről és szabályrendszerekről beszélünk. A cél Cicerónál annyira világos: az azonosítás munkája elengedhetetlen a halottak eltemetéséhez, s a temetés elengedhetetlen az élet folytatásához. Ezt a célt, a Temetés elvégzését, az élet azonosítását és ekként folytatását jelenítette meg Nádas *Temetés* című 1980-as drámájában. Ehhez kapcsolódva, ezt újra-írva-játszva egy 1989-es eseményről, mint az artaud-i színház koncepcióját végigvivő kísérletről gondolkodom, mely igazán váratlanul olyan politikatörténeti cezúra közelébe került, melyhez látszólag semmi köze nem volt, mégis átalakította az esemény teljes befogadástörténeti pozícióját. Gaál Erzsébet Nádas Péter *Temetés* című drámáját vitte színre a keleti országhatár közelében, s játéknyelvi, mozgástechnikai, befogadasesztétikai és (állami színházról lévén szó) kultúrpolitikai döntéseiből következő botrányos határátlépései miatt 1989 nyarára a politikai rendszerváltó közösségekre már reagáló állami sajtótól az addig kizárólag a független formációkra vonatkozó jelzőket kapta meg. Az egyik jelző az „amatőr”, a másik a „pszichodramás” volt, és „nevüket csak az ismeri, aki tájékozott némileg az amatőr és a hivatalos lét határmezsgyéjén élő ander grand (sic!) együttesek dolgaiban” (Dévényi 1982). Az elsövel a színházi szakma felől definiálták a *Mást* (nem profi), a másodikkal a szabályrendekeket újrakonstruáló elmét minősítették (klinikai esetről beszélünk), s azonnal jelezték a kritikai és a klinikai beszéd különbségét. Ne feledjük, bár most nem kanyarodunk ebbe az irányba, hogy ekkor már másfél évtizede véget ért Mérei Ferenc színházi projektje a pesthidegkúti elmegyógyintézetben Halász Péterrel (Halász 1991, 11), a képzőművészeknek és rockzenészeknek a Kálvária téri pszichiátrián teremtettek kereteket (Dénes 2016, 141), a színház azonban maga kínál legális terápiais formát, maga helyezi egymásra a kritikai

és a klinikai diskurzust. Artaud rodezi elmegyógyintézetből írt levelei magának az elmének a *Mássá* történő performálása lesz kísérlet és színház.

Ez a művészet, miként Derrida írja,

nem ígért mást, mint egy olyan művészet értelmét, mely nem ad helyt műveknek, olyan művész létezését, aki nem egy önmagán túlmutató út vagy kísérlet, olyan beszédet, ami test, olyan testet, ami színház, olyan színházat, ami szöveg, mert nincs többé alávetve egy nálánál régebbi írásmódnak... (Derrida 2007, 4),

ez a művészet bizarr módon a Nyíregyházi Színházban kapott 1989-ben teret. Arról a bizarr eseményről írok, mely a „dualista metafizika lerombolására” tett artaud-i színházi kísérletet hajtja végre. Színházban indít el egy színházat leépítő folyamatot.

III.

A cicerói értelemben vett színház mint emlékezet, mely a föltalálás és az elrendezés, majd az azonosítás fázisát is tartalmazza, a késő Kádár-kori Magyarországon az alternatív művészeti szcéna egyenes színházi beszédében érhető tetten, azokban a formációkban, melyek mind az állami támogatásoktól, mind az engedélyezett műsorpolitikától szabadulva egyetlen felismerhető és azonosítható identitásformát találtak: a test és a személyiség azonosságát. Ennek a leginkább performatív színházi keretnek a megteremtője volt Gaál Erzsébet.

Lényeges, hogy az 1989-es előadás 1982-ben kezdődött, akkor jött létre. Gaál Erzsébet 1982-ben a Székényben Székely B. Miklóssal tizenötösör megcsinálta a *Temetést*,³ ezt tekintjük a nádas mű megfűjt, ellopott (*soufflée*) ösbemutatójának. Az esemény (kommentári felhanggal) igazi artaud-s alkotásnak bizonyult, hiszen miként az élet mozzanatai, ez sem hagyott könnyen észlelhető történeti nyomot. Az egyetlen *Magyar Ifjúság*-beli reklámtudósításon kívül egy rádióinzerter vitte csak hírét a történeteknek, mely a második nyilvánosságban sem hagyott emléket. A színházi underground is a Stúdió K két legendás színé-

³ „Mindketten szerepet játszanak a szó igazi, színházi értelmében, amúgy isten igazából, amatőr színészként, »beledöglöve«. Ez egy utolsó utáni próbálkozás, hogy a régi, az »igazi« Stúdió »K« eszményei alapján jöjjön létre színpadi alkotás. Helyszín: Székény Színház. Rendező: Horváth Zsolt (akiről semmit sem tudunk, s akkor sem tudtunk). Az amatőrlet folytathatatlan, a munka színvonala profibb a legprofibbakénál: mániákusan perfekcionista. Az előadás során azt érzed, hogy hajsza választ el a tökéletességtől, a megváltástól. És ugyanakkor azt is, hogy vége, örökre, egyszer s mindenkorra vége mindannak, mi volt. Majd, évek múlva lesz egy másik Nádas, egy nyíregyházi előadás” (Zala 1998, 10).

szének magánügyeként tekintett az előadásra. Gaál és Székely B. olyannyira félelmesen civilként, önmagukként szólaltak meg, hogy a visszaemlékezők a szerepet és a testet azonosnak vélték (Molnár Gál 1989, 9), így csakis kettejük szerelmének és a Stúdió K-s korszak, az Orfeós kommuna temetésének allegóriájaként tudták látni Nádas darabját. Az 1982-es esemény olyan *présentation soufflée*, mely a kulturális mezőket elkerülve illant tova, talán Derrida is sikeres szökésnek tekintené.

Hét évre rá Gaál egy látható (*représentation approuvée, trouvée*) kerettel, a hivatalos állami színházi formáció észlelhető játékkeretével jelölte ki a színházi emlékezés helyét. Ez a változat 1989 tavaszára esett, a nyári kritikák (Bogácsi 1989, 4) az 1989-es rendszerváltó eseménysorra megtalálták az előadásban felszülő azonosítási lehetőséget, így a szökőben lévő *présentation*-t azonnal megbéklyózta a politikatörténeti párhuzam. A nádas szövegből kihallva a „mintha-világ” szóösszetételt az esemény nyelvi horizontja a napi események hálójába kerül. Az előadás szériája magához öleli a május 2-i műszaki határsáv felbontását, s az 1989. szeptember 11-i határozat feloldását is.

Véget kell érnie a mintha-helyzetnek – állítják az 1989-es előadás-elemzések, s a forradalmi-rendszerváltó, elsődlegesen politikai közhangulatban elvész a *Másik*, a *l'Autre* föltalálása. Nádas Péter TTT-trilógiájának ez az utolsó darabja.⁴ A *Takarítás* ment már Győrben és Egerben, a *Találkozás* legendássá vált a Pestiben (Molnár Gál 1989, 9). Nádas felismeri, hogy a dráma nem történet, hanem viszony, s ugyan a jól megcsinált színdarabok dramaturgiájára építkezik, a *Temetés*ben ezt a viszonyt két, minden értelmezhető időből és térből kiléptetett figurára redukálja. Derrida szavaival ez olyan esemény, mely „nem az élet kifejezése, hanem tiszta teremtése, mely sosem esik olyan messze a testtől, hogy jellé, művé vagy tárgyá silányuljon” (Derrida 2007, 7). A *Temetés*ben nem marad más, csak két ember jelen idejű viszonya, s színházi szövegtől nem teljesen szokatlanul ismét azt állítja: a *Másik* föltalálása az emlékezés útján

⁴ „A *Temetés*, amely Nádas Péter trilógiájának harmadik darabja, a színház lényegéről szól. A szokatlan műben a két főszereplő, a Színész és a Színésznő a kezdet kezdetén szembesül a végállapottal: a színpadon egy-egy koporsóban báb-hasonmásukat pillantják meg, így szembesítvén önmagukat saját halálukkal. Mit kezdjenek ezzel a borzalmas képpel? Azonosuljanak vele, vagy vessék el? Elhatározzák, hogy különböző utakon, de megpróbálják megkerülni a feladatot, vagyis a leendő szereppel való azonosulást. A Színésznő az érzelmeibe kapaszkodik. A Színész a racionális gondolkodásban keres kibúvót. De a színpad, a színház törvényei elől nincs menekvés, bár mindennel kísérleteznek, improvizációkkal, felvonultatják mesterségük minden eszközét, személyes élményeiket is segítségül hívják. S végül felismerik, hogy a színpadi halált, azaz a bábokkal az azonosulást nem kerülhetik el. A darab kegyetlen »vádirat a társadalom és a színház megbomlott egyensúlya ellen«” (Szinopszis a műsorfüzetből).

mehet végbe. Az emlékezés föltalálás és elrendezés tehát (Siegmond 1999), de ismerni kell az emlékezetstruktúrák szövetét, hogy az azonosított holtak eltemetése után *Mások* folytathassák az életet.

A szcenikai gyakorlat évszázadaiban a Másik (*l'Autre*), a Hasonmás (le *Double*) gyakran bonyolult tükörrendszerekkel vált láthatóvá a színpadon, így az azonosság vizuális képe megdöbbenő előadásélményeket okozott (Adler 1980–81). Nádas a realista színház tükrözés-metaforáját invenciózusan használja, a *Takarításban* a kép megelevenedik a falon, a *Találkozás* az Apa-fiú azonosság teljességét tematizálja, a *Temetés* pedig elérkezik a psziché, a lélek és a tükör szemantikai mozzanatának bravúros teátrális megjelenítéséig. Nádas a keret és a valóság közötti játékot ritmizáló dramatikusan formát egy Színész és egy Színésznő segítségével alakítja viszonyná, ráadásul a viszony történeti képét is elénk vetíti töredevezve, tükrözve. A viszony föltalálásának újszerű mozzanata egyidejűleg a minták összetört, de még felismerhető elemeit rejti. Tükörszilánkként szétszórva hever a drámaszövegben előttünk Büchner *Léonce és Lénája*, Beckett *Nem én* című szövege és egy színházi elfűjt (soufflée) emlék: Robert Wilson *A süket pillantása* című esemény Sheryll Suttonnel Pilinszky János tükröző tekintetében. Nádas szöveget ír, mégis a színháznak kínál egy színészi alkotást, mely ugyan az artaud-i értelemben is már mű, mégsem „esik olyan messze a testtől” (Derrida 2007, 7), mint bármilyen más, hiszen a színész mindezt megtestesíti. „A betű elleni tiltakozás mindig is Artaud legfőbb gondja volt” – véli Derrida (Derrida 2007, 17), így fordult az eljátszás helyett a megtestesítés formája felé alkotói vágya.

Nádas drámáját már 1980-ban lehozta a *Színház* című folyóirat mellékletként, de feltehetően a színház-allegória okán a felkészült kritikai közönség is csupán egy Kádár-kori, az emlékezetpolitikát megpöckölő arrogáns-okos manifesztumnak olvasta.⁵ Egyértelmű, hogy a dráma az emlékezés folyamatát töri látható (tükör)szilánkokká és állítja a (potenciális) nézők elé. „A Temetés egyetlen, hatalmas emlékezés arra, ami/amik nincs(enek).” És „ez a mű abszolút kisülési pillanata: »Nem más a szerelem, emlékezés« – mondják a darab közepe felé, és nem más e szó hiánya, emlékezés – mondatik a végén, a sírbatétel előtt” (Balassa 1980, 1). A magyarországi színházi játéknyelv egy ilyenfajta stilizációt azonban nem bírt el. Nádas és Pilinszky kommentárjainak köszönhetően kiviláglik az artaud-i színházi koncepciót performatív állításként használó Robert

⁵ Gaál Erzsébet ezt a mellékletet használta első példánynak. Saját jegyzeteivel konnotált példány az OSZK SZTT-ban MM27.523. Ebben látszik, hogy Gaál harmincöt szekvenciára bontja az előadást.

Wilson hatása, és észlelik: a psziché mint tükör két ember jelen idejét mutatja, akik egymásba néznek saját és hasonmás létüket keresve és megteremtve.

Ez egy Másik színházi kultúra nyelve volt. Nádas drámája a realista színház Sztanyiszlavszkij kidolgozta „mintha-helyzetét” nem egyszerűen dekonstruálta, hanem a valóságnak ugyanannyira megtapasztalható részének tétélezte, mint a színházi kereten kívüli „civil” eseményeket. Nádas nem a mintha-helyzettel szemben teremt másfajta stilizációt (miként azt tették és teszik a mozgásszínházak, a nevelési színházak, a verbatim színházak, az autobiografikus kísérletek stb.), hanem a mintha-helyzetre vonatkozó ismeretek társadalmi játékszabályai-val keveri meg a játégyakorlatot.

A nádas drámából azért sem lehetett előadás, s igazán sikeres szériája sosem volt, mert (Gaál Erzsébet megfogalmazásával): „Ő [Nádas Péter] tagadja a klasszikus felépítésű drámát, de végül is ebben a művében sikerült kitalálnia, hogyan kellene újfajta színművet írni. Pilinszky sokkal inkább át tudta lépni az Arisztotelész által megfogalmazott szabályokat. Amit Nádas a színházról állít, azzal én messzemenőig egyetértek, de azt gondolom, hogy a *minthával nem lehet tagadni a minthát*” (Gaál 1989, 9). Mégis hét éven át dolgozik Gaál Nádas szövegével, soha senki ennyit nem tett bele azóta sem, s ugyan Nádas nem rá írta, mégis vele vált legendás színházi szöveggé a *Temetés*. Ennek okai Gaál felől nézve egyszerűek, érdemes a mondatait egészében olvasni:

Egyszer magam is játszottam ebben a kétszereplős darabban a női szerepet 1980-ban. Előtte ment szét a színházi társulatunk és azt gondoltuk, ez a darab jó alkalom lesz a múlttal való leszámolásra. Nagyon fontos volt nekem akkoriban az a munka. Aztán később, mikor profi színészekkel rendeztem meg, jöttem rá, hogy valójában a profi-színészet problémáiról és a profi színházról szól. Mi pedig nem voltunk azok, tehát félreértettük a művet; olyan problémákról akartunk szólni, amiket nem igazán ismerünk: a színészi, színházi „MINTHA”-kérdés felvetése, ami az egyik alapprobléma. Vagyis: a színház utánozza-e az életet (ez dolog-e egyáltalán), tehát tegyen úgy, „mintha” az élet egy darabját tartaná tükörként a néző elé, vagy vállalja fel a megmutatást, tehát stilizáljon, hangsúlyozza a mesterséges, előre megírt, kitalált történetet, figurákat, konfliktusokat stb. [...] Nádas Péter darabja – az én értelmezésemben – azt tanácsolja, a problémát magát vessük fel, mert létezőnek tartja, de választ nem ad. És a dialógból leírt egy előadás-formát, egy színjátáselméletet, ami elég érdekes és nehéz egy magyar színész számára – kérdés, ha ezt valaki megvalósítja, színész maradhat-e még az előadás után is? (Gaál 1996, 26).

Ennek oka lehet (a bátorságon, tehetségen kívül), hogy Gaál a színházi keretekben szabadabban és bátrabban mozgott, mint bárki Magyarországon a hetvenes–nyolcvanas években; nem véletlenül kötődik hozzá egyrészt a tiltott és túrt Orfeo és Stúdió K, vagyis a színházi második nyilvánosság egyik legerősebb előadása, az 1978-as *Woyzeck* (Molnár Gál 1989, 9), s nem véletlenül próbálta ki a rendszerváltás körüli években az első nyilvánosság színházát, s hozott létre a szakmát is megosztó, sokszor botrányos, de mindig érthetetlen előadásokat. „Artaud a metaforát akarja lerombolni” (Derrida 2007, 14) – Gaál hét éven keresztül megy ebbe az irányba. Az első, 1982-es kísérletet *présentation soufflée*-nak neveztük, megfűjtnak, nyomát vesztettnek, nyomot nem hagyónak. A második a *représentation retrouvée*, ha merészkedhetnénk a derridai nyelvjátékok felé.

Nádas írói státuszához és tudásához mérhető Gaál-döntés, amikor Nádas (mára kissé melankolikusnak ható) befejezését átalakította azért, hogy a fölталálás és az elrendezés folyamata színházi azonosításként, emlékezősként és újrajátszásként működhessen. A Nádas-dráma két színészt, két koporsót és két bábút igényel. Gaál rendezésében a bábuk hasonlítanak a színészekre, méretben teljesen, s puhák és merevek egyszerre, miként a hús és a csont formázza az embereket. Nádas megoldásában a két színész táncol az egyik utolsó jelenetben, majd utána elválnak, bemásznak a koporsójukba, bevégzik játékukat, létüket. Gaál a büchneri, beckett-i, wilsoni, összességében az artaud-i kegyetlen pillanatot választja befejezésnek, azt, amikor a *Hasonmás* egyszerre mutatkozik énként és a másikként. Gaál a fölталálás mozzanataként kivesszi a bábukat a koporsóból, az elrendezés mozzanataként percekig együtt táncolnak élő társukkal, majd az azonosítás mozzanataként az élők parókájukat a bábukra helyezik. Innen indul az emlékezés, ez a folyamat a mozgásretorikában, hívjuk koreográfiának, a test emlékezését futtatja végig.

Az élő színészek, a nádas-i szövegtől eltérően, a tánc végén a tér közepén hagyják az összeölelkezett bábukat, maguk a koporsóba másznak, s onnan kántálják a nádas-i sorokat:

gyönyörű előadást képzelek
két szerető szív lenne benne
és sok érzelem (Nádas 1996, 256).

Maguk a kortárs kritikák is kegyetlennek mondják a Gaál Erzsébet rendezte előadást Nyíregyházán (Gaál 1989, 9). Ekként (mint láttuk) amatőrnek is (Bérczes 1989, 7), mert a színházi szituációt egészen az azonosítás lehetetlenségéig elvitte (Csizner, 1989, 29). Gaál 1982 és 1989 között ezen az íven is

járt, s meg is fogalmazta (bár Derrida mondja Artaud-ról), hogy „[a] teatralitás totális létet kíván, s nem tűri tovább sem az értelmezői instanciát, sem a szerző és a színész közötti megkülönböztetést” (Derrida 2007, 17). Lényeges mozzanat, hogy miként Artaud, Gaál is évtizedekig színészként dolgozott, a lehető legpontosabban, Nádasnál ezerszer pontosabban és élesebben érezte, kimunkálta a tér koordinátáit, zengését és csendjét a betű elleni tiltakozásként. Nádas csendje Gaálnál telik el. Az idő a térben nyer értelmet, miként a betű a testre írva, a performance-ban. Gaál azt is megérteti velünk, miért a színház, a testre és nem a papírra nyomtatott betű őrzi a játék emlékezetét.

A *Temetésről* Nádas egyik győri színészenek, Bajcsay Máriának bonmot-ja uralja a színházi emlékezetet. „Aki ezt a temetést eljátssza, az többé nem tudhat színpadra lépni” (Nádas 1983, 175). Ez a Nádas *Próbanaplójában* rögzített, ezért szinte büszkélkedőnek tűnő mondat az artaud-i állítás parafrázisa. A totális létet, így a lehetetlent kívánó játékból Gaál emelte ki Nádas szövegét annak felismerésével, hogy az instrukciókban elsorolt fizikai tevékenységek nem a játékhoz tartoznak, hanem a test funkcióihoz. A lihegés, a légszomj verejtékkel jár, s ez nem szabályozható testi folyamat.

Az 1989-es alkotásban a két színész, Földi László és Varjú Olga prototípus. A nő kicsi és törekeny, a férfi nagy és erős, Ádám és Éva *Az ember tragédiája* játékgyománnyából. Jelenlétük fizikai ereje tartja az előadást. Nyitásként bejönnek a térbe, középre, onnan néznek minket, a nézőket végtelennek tűnő ideig.⁶ Az előadás tehát a nézők „szuggerálásával” (Csizner 1989, 29) kezdődik, „moccsanatlanul hallgat(nak)” (Bogácsi 1989, 4). A *semmit* sugározzák le a színpadról (Molnár Gál 1989, 9). Utána egymás felé fordítják fejüket, s kezdik.

A „nagyon nagy”, „levegős” színpadon Földi László és Varjú Olga, az üres térbe vetett Színész és Színésznő szembesül a semmivel, azzal, hogy ha nincs dráma, akkor kizárólag önmagukból hozható létre az előadás. Ezért (is) próbálják végig – ragyogó fokozás – a színészmesterség alapgyakorlatait a térérzékeléstől a hangképzésen és helyzetgyakorlatokon át a karakterformálásig (Karádi 1989, 9).

A két színésznek nem egyszerűen szövege nincs, de sem kontextusa, sem múltja, sem emlékezete. Ha megengednénk magunknak még egy kicsavart remnizscenciát, mondanánk: „Outre le corps, il n’y a rien.” Semmi nincs a testen kívül, s ebből kell megteremteniük mindazt, amivé maguk válhatnak. Ekként a színészek először felfedezik a testüket. Egymással szemben állnak, néznek,

⁶ Az 1989. június 15-i előadáson hat percig. Másnap temetik Nagy Imrét.

nézik egymást, nézhetetlenül hosszú ideig (tizenöt percig), közben tükörijátékot játszanak, egymást, a tükröt, a mozgatható állótükröt, a psychét állítják a másik elé. „Most már úgy érzem, hogy soha többé nem tudok elmozdulni innen” (Nádas 1996, 191) – mondja Nádas Színésznője, s ugyan 1989-ben már ez a negyedórás időintervallum is botrányosnak számított, ma, tucatnyi Wilson-rendezés és a performatív színházi gyakorlat kísérleteivel felvértezve, kevésnek tűnik, mindehhez nem elég hosszú az idő. Majd lélegeznek (Bogácsi 1989, 4), skáláznak, bemelegítenek, futnak négy percen át és ütköznek, verekednek.

Gaál átalakítja a teret, amikor a teljes színpadot és a nézőteret is elfoglalja. A nézőtér hátsó sorait lezárja, fehér lepellel letakarja (Kállai 1989, 2), a nézőtéri ajtókat nyitva hagyja. „A magára hagyottság érzetét Gaál azzal is fokozza, hogy a nézőtéri ajtók mindvégig nyitva vannak, akinek túl elvont, túl szintelen, túl üres az előadás, elmehet” (Csizner 1989, 29). Horgas Péter díszletében, a nádas instrukció egyes elemeit megtartva, a proscéniumon elől kétoldalt egy-egy fehér koporsó áll szöveget zárva. Fehérségük beolvad a színpadi padlózat teljes fehérségébe. A matt fehér játéktér közepén egy kör emelkedik ki, átmérője a színpad majd teljes szélessége, melynek egy tízcentis dobogó az alapja. Ez a kör anyagszerűségében külö(m)bözőzik a teljes színpadtól, puhább a lepel, mely takarja, vattásabb, lágyabb a matéria, mely csak akkor érződik, amikor rálép valamelyik játékos. Puha fehérség ez az orkhesztrát idéző kör, mintha felhő lenne, esetleg hólepel, ahogy Nádas írja: „minden fehér. Puhán beterített mindent a hó” (Nádas 1996, 209), halk, süppedő lágság. A körön kívül viszont recseg a színpad padlója.

A csend és a zöreij ritmizálja az előadást, a csend hossza mindig a nézőkhöz igazodik, a zöreij a mozgások erősségéhez. És mindkettőt a nézők és a játékosok közösen alkotják – bár ennek felismerése elviszi az előadás játékkijelentésének jelentős részét.

Az előadás 1989-ben a Pest-központú kulturális élet periferiáján működő Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban a repertoárüzem és a kísérletezés határterületén jött létre, s színházi eseményként saját dokumentációját is a megszokott színházi rutin hozta létre. Kritikák, műsorfüzet, interjúk és (ritka kincsként) videofelvétel. Az előadásnak azonban éppen a professzionális színház kerete kínált tévelygő befogadói mintát, hiszen ekként a föltalálás-elrendezés és azonosítás folyamatát azonnal a játék mintha-szituációja keretezte (Nánay 1989, 1). Gaál korábbi, a Gödöllői Művelődésházban, vagy a Szkénében megcsinált performance-ai, a *Felütés*, a *Tájkép*, a *Buster Keaton sétája* félretették a színházi térben nyomasztó automatizmussal meglévő értelmezői szabályokat, s a kényszeres szerep-színész azonosítás elmaradhatott. Az 1989-es nyíregyházi

alkotás éppen egy erre irányuló kísérletnek nevezte magát: lehet-e performance-formát repertoárszínházban létrehozni. Lehet-e havi fizetést kapó, közalkalmazotti állásban lévő színésztől azt az állapotot kérni és elvárni, mely félreteszi ezt a létformát, s mást állít magáról, mint ami.

Az évadban Nádas mellett Maeterlinck, Shakespeare, Aiszkhülosz, Enquist, Ödön von Horváth egy-egy darabja ment, ebben a játékkeretben és -térben beszélni a színházi szerepfelvétel és a színészi halál viszonyáról anakronisztikus. A darab utóélete is ezt igazolja: azok a színészképző stúdiók és amatőr társulatok tartják szinte kötelezőként repertoárjukon a színházi alaphelyzetet kijelölő szöveget, melyek nem ismerik a realista színházi fogalmazás *mintha*-helyzetét. A 3T-s ciklus hatástörténeti tapasztalata, hogy csak azokban a színházi (performatív) formákban léphetett volna be a kulturális kánonba, melyek a kulturális intézményrendszeren, s magán a dráma-színház rendelkező viszonyán is kívül működtek.

Nem a szöveg, nem a retorikai inventio, hanem a testek, a retorikai dispositio és az azonosítás teszi a színházat művészetté.

Irodalom

- Adler, Thomas P. 1980–81. The Mirror as Stage Prop in Modern Drama. *Comparative Drama*, Vol. 14, No. 4 (Winter 1980–81).
- Artaud, Antonin. 1985. *A Színház és Hasonmása*. Ford. Betlen János. In *Uő: A környörtelen színház*. 65–212. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Balassa Péter. 1980. Mindnyájan benne vagyunk. Kommentár Nádas Péter *Temetés* című drámája elé. *Színház*, nov. Drámamelléklet 1.
- Bérczes László. 1989. Két ember a térben. *Film Színház Muzsika*, máj. 6. 7.
- Bogácsi Erzsébet. 1989. A közös csend. *Magyar Nemzet*, jún. 9. 4.
- Csizner Ildikó. 1989. Csönd-duett. *Új Tükör*, ápr. 23. 29.
- Dénes József. 2016. *Szökésben*. Budapest: Jaffa.
- Derrida, Jacques. 2007. A megfűjt beszéd. Ford. Simon Vanda. *Theatron 2007/ősz–tél*. 3–11.
- Derrida, Jacques. 2017. *Psyché – A más föltalálása*. Ford. Kicsák Lóránt. Kéziratban.
- Dévényi Róbert. 1984. Láttuk-hallottuk. *Petőfi rádió*, 1982. máj. 7. 10.45. leirat: OSZMI archívum.
- Gaál Erzsébet. 1989. Szakítani a hagyományossal. Karádi Zsolt interjúja. Gaál Erzsébet vallomása a művészetről, a magyar drámáról. *Kelet-Magyarország*, máj. 13. 9. (hétvégi melléklet).
- Gaál Erzsébet. 1996. Ábécé: Gaál Erzsébet. Tollár Mónika interjúja. *Szín-Világ* (a Nemzeti Színház Lapja), ápr.–máj. o. n.

- Halász Péter. 1991. Két séta gőzfürdő után. *Színház*, okt.–nov. 4–14. 11.
- Kállai Katalin. 1989. Nyíregyháza kétszer. *Esti Hírlap*, máj. 15. 2.
- Karádi Zsolt. 1989. Mintha lenne mintha. *Kelet-Magyarország*, márc. 18. 9.
- Molnár Gál Péter. 1989. Elvtárs-epatírozó. *Népszabadság*, márc. 18. 9.
- Nádas Péter. 1983. *Egy próbanapló utolsó lapjai*. 149–189. Budapest: Magvető Kiadó.
- Nádas Péter. 1996. Temetés. In Uő: *Drámák*. 177–274. Pécs: Jelenkor.
- Nánay István. 1989. A rítus vonzásában. *Színház*, július 1–6.
- Siegmund, Gerald. 1999. A színház mint emlékezet. Ford. Kékesi-Kun Árpád. *Theatron*. 1999. tavasz. 36–39.
- Szinopszis: OSZMI archívum és nyíregyházi Színház archívuma: <http://www.moriczszinhaz.hu/archivum?id=595>. (2019. jún. 6.)
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil.
- Weber, Samuel. 2004. 'The Virtual Reality of Theater': Antonin Artaud. In Uő: *Theatricality as Medium*. 277–294. New York: Fordham University Press.
- Zala Szilárd Zoltán. 1998. Das ewig Weibliche. Gaál Erzsébet pályaképe helyett – merő szubjektivitás. *Ellenfény*, 1998/4. őszelő. 10.

PSYCHE AND THE MIRROR

On Erzsébet Gaál's Organizing a Funeral

The theatre of the Avant-garde, that worked outside of the framework of state-socialism, was just as obliged to face the problems of constructing realism as those artists working in an officially approved environment. In my paper, I analyse the linguistic automatisms and schematisms, marked by the terms of reality, realism, and mimesis, through the philosophical and theatrical works of Derrida and Gaál. It is commonplace that theatrical communication often associates the concept of *l'Autre* with the phenomenon described by Artaud as *Double*: the actor is related this way to the role, transfiguration to impersonation, character to personality, repetition to self-sameness, etc., while the dynamic, ever-changing boundaries of stepping into a situation and stepping back from it are bound by unusually strong rules. I believe that Erzsébet Gaál's 1989 Nádas-premiere presents us with real *inventaire*, that reveals the transgressive nature of the moment of the regime-change with the creative exploratory gesture of constructing and exhibiting the *Other*, seeking out and constituting the *Alter-ego*.

Keywords: Jacques Derrida, Erzsébet Gaál, realism, perception, theory of theater

PSIHA I OGLEDALO

Pogreb u režiji Eržebet Gal

Avangardno pozorište koje funkcioniše van pozorišnih okvira državnog socijalizma, suočava se sa realizmom na isti način kao i stvaraoici zvaničnih krugova. U radu se jezički

automatizam i šematizam koji su označeni rečima „stvarnost“, „realizam“, „odraz“ analiziraju upoređivanjem filozofskih i pozorišnih dela Deride i Gal. Opšte je mesto da pozorišna komunikacija pojam *Drugog (l'Autre)* često udružuje sa artoevskom pojavom *Dvojnika (Double)*, na isti način na koji se glumcu pripisuje uloga, preobražavanju gluma, karakteru ličnost, ponavljanju istovetnost, dok se granice u zauzimanju i napuštanju situacije, koje su u večitom pokretu i formiranju, vezuju za neobično stroga pravila. U premijeri Nadaševog dela u režiji Eržebet Gal iz 1989. godine (koja predstavlja trenutak prelaska granice prilikom promene režima), pred nama se pojavljuje pravi inventar sa otkrivajućim gestom konstruisanja *Drugačijeg*, prikazivanja *Drugog*, traženja i postavljanja *Dvojnika*.

Ključne reči: Žak Derida, Eržebet Gal, realizam, percepcija, teorija pozorišta

A kézirat leadásának ideje: 2019. máj. 15.

Közlésre elfogadva: 2019. jún. 20.