

Kérchy Vera

Jeles András élő marionettszínháza

Szerző

Kérchy Vera

kerchyv@yahoo.com

1978-ban született Szegeden. Magyar szakon, Irodalomelmélet, valamint Dráma- és színháztörténet speciális képzéseken szerzett diplomát az SZTE-n. Jelenleg PhD-hallgató az SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola Irodalomelmélet képzési programján. Kutatási területe a dekonstrukcióban lévő színház. Írásai a *Kalligram*ban, az *Apertúra*ban, a *Symposion*ban, színházkritikái a *Színház*ban és az *Ellenfény*ben olvashatók.

Jeles András élő marionettszínháza

Jeles András szövegeiben és a vele készült interjúkban több helyen is olvashatjuk, hogy azért tartja többre a színházat a filmnél és az irodalomnál, mert az képes az „itt és most” megmutatására. (1) Ezen belül is a baba intenzívebb jelenléttel bír, mint az ember. Ebben Kleistet követi, aki szerint a marionett holt matériájának mozgása több gráciát hordoz, mint a hús-vér ember tánc. (2) Paul de Man azonban kimutatja, hogy Kleist marionettszínházról szóló írásában olyan ironikus nyelvet használ, amely aláássa mondandója komolyságát. Így végül is azt beszéli el, amit de Man is vall, hogy a jelölők tiszta, referencia nélküli játéka, amit a marionett-tánc allegorizál, csak Kleist történeteiben fordulhat elő, a valóságban nem. (3) Mivel Jeles sem babát, csak babát játszó embert használ, gyaníthatjuk, hogy embermarionettjei szintén nem annyira a színpadi jelenlét eszményképének kifejezői, mint inkább a marionett-lét ironikus fölülírásai. Előadásomban a Jeles filmjeiben és színházi előadásaiban felbukkanó szereplők reprezentációt illető különös státuszát veszem vizsgálat alá.

Ahhoz, hogy „a színpadi lények [kísérteties] atmoszférájáról” (4) tudjunk beszélni, Jeles állítólagos posztmodernségéből kell kiindulnunk. (5) A posztmodern nyelvfelfogása szerint az én is nyelvileg megalkotott, nem a szubjektum használja a nyelvet, hanem fordítva, ezért hamis a kívülálló, onnipotens narrátor helyzete, aki a maga teremtette fiktív világ biztos irányítójaként tetszeleg. A posztmodern narrátor minduntalan betör saját szövegébe, hogy annak fikciójellegét leleplezze, és saját kívülállását megkérdőjelezze. A referencialitás szintjéről a textualitás szintjére való elmozdulás a színészi játék vonatkozásában a szerepből való kilépést, parabázist jelenti, amikor a színész kitekint a maszk mögül, s így a színész-szerep kettősségének felmutatásával lelepleződik a színpadi perszonázs egységességének illuzórikussága.

A posztmodern esztétikai jegyeinek meghatározásában, a reflexió tettenérésében azonban egy paradoxon húzódik. Amint rá tudunk mutatni, hogy a szöveg egy törés, egy kiszólás által mely ponton fordul át referenciálisból textuálisba, máris a nyelven *kívül* álló én gesztusát végezzük. (6) Ugyanígy a színész-szerep egység megtörésének észlelése a színházi illúzió működésére rálátó metatekintetet feltételez.

Ezzel szemben a kísérteties (7) emberbábot olyan lokalizálhatatlan ironia jellemzi, ami nem engedi felismerni a kibillentés helyét, ugyanakkor a megtörés állandósága folyamatos gyanút ébreszt a látott alak megbízhatóságával szemben. De Man ironia-felfogásában nem megtörésről kell beszelnünk, hanem annak állandó lehetőségéről. Nem vesszük észre a szövegszintek ütközési helyét, pusztán az a gyanú kísért végig, hogy folyamatosan másról is van szó, mint amit a látható történet elbeszél. Így a referenciális belefeledkezés mellett folyamatosan ott lebeg a textualitás

szintje is, egy olyan állandó kibillentség, ami nem helyez bennünket egyértelműen *kívülre*. A szerep mögül mintha egyfolytában kikandikálna a színész arca, de mivel az ironia lokalizálhatatlan, soha nem tudjuk pontosan megragadni, melyik beszél hozzánk, a színész vagy a szerep.

De Man a nyelv egészére kiterjeszti az ironia működését, minden szövegnél előfordulhat, hogy az nem (csak) azt mondja, amit akartunk, a jelentések uralhatatlanul szétszóródnak, és aláássák a megértés egyértelműségét. (8) Ezt az ironikus működést modellálja de Man szerint a szenvelgés Kleist marionettszínházról szóló írásában, mely a hús-vér emberi táncot jellemzi a marionett mozgásával szemben. Kleist a marionettek gráciáját a tudat, a reflexió hiányának tulajdonítja. Táncukban minden mozdulat súlypontja egybeesik a lélek tartózkodási pontjával, míg az embernél a lélek mindig máshol tartózkodik, mint a súlypont. A marionett nem szenveleg, nem fejez ki mást, mint az épp elvégzett mozdulat. A bábuk tánca de Man olvasatában a szemantikai funkció nélküli szöveggép mechanikus mozgása, tiszta textualitás jelentés nélkül, a szerephez nem megérkező színész a jelölés folyamatában. Ezzel szemben a hús-vér táncos szenvelgése, vagyis a mozdulat jelentések általi széttágolása, maga az ironikus működés. De Man felmutatja a Kleist-szöveg saját komolyságát kikezdő ironikusságát, és ezzel megmutatja, hogy nincs a marionett-tánchoz hasonló, referencialitás nélküli nyelv, a trópusok mozgásához mindig jelentés – vagyis jelentések sokasága – is társul.



A mosoly birodalma. A babát emberi tekintete és fel-felsejlő szenvelgése teszi kísértetiessé.

Az élő báb ennek megfelelően megidézi a marionettek közvetlenségét, de be is szennyezi azt az emberi szenvelgéssel. Alakját az teszi ironikussá, hogy lényében húzódik egy lokalizálhatatlan törés – az emberi és a báb-lét határán -, mely minden megnyilatkozását gyanússá teszi azt illetően, hogy az valóban tőle származik-e. Az embermarionett így a szubjektum nyelvi meghatározottságát és a nyelv kiszámíthatatlan, uralhatatlan működését anélkül mutatja fel, hogy bárkit is – szerzőt vagy olvasót – metaszintre helyezne, hiszen ezek képtelenek lokalizálni a felmutatás helyét. Az

átalakulás befejezetlensége egy köztes, folyamatban lévő figurát eredményez, akiben fel is villan a tiszta jelenlét, jelentés nélküli jelölés lehetősége, és azonnal át is hatja azt a jelentésszóródás, a jelentések elkülönöződése.

Az ironikus élő báb alakja Jeles filmjeiben és színházi rendezéseiben meglátásom szerint kétféleképp jelenik meg. Egyfelől a szenvelgő színész jelenik meg kifejezéstelen, szerep nélküli babaként. Ilyenkor a babát emberi tekintete és fel-felsejlő szenvelgése teszi kísértetiessé, a marionettet tartó zsinórok nem feszülnek kellően, a test túlmozgásai összegubancolják azokat. Ilyenek a *Ványa bácsi* rongyos babaként megjelenő alakjai, *A mosoly birodalma* fehérre meszelt arcú figurái, a *Szélvihar* elgépiesített, dezantropomorfizált szereplői, és természetesen a közvetlenül utaló *Kleist meghal* festmény-harlekinjei.



Csokonai. Az ironikusságot a színházi szerep túl bő jelmezének tökéletlen passzolása okozza.

Másfelől a marionett teatralizálódik, magára ölti az „emberi” ruháját. Az ironikusságot itt a színházi szerep túl bő jelmezének tökéletlen passzolása okozza. Ez az átalakulási folyamat az előzőekből következően csak hipotetikusán vezethető le, hiszen a tiszta marionettség, a jelentésnélküliség önmagában nem valósulhat meg. Jelesnél a közvetlen, jelentés nélküli marionett alatt a tiszta, naiv, manírra képtelen gyerek és a szerepformálási kliséktől mentes amatőr ideáját értem. Tehát akiknél hiányzik a színészi reflexió, a testükből áradó jelölések nem céloznak meg semmi konkrét jelöltet, amiből összeállna saját figurájuk duplikátuma. Az előbbieket az *Angyali üdvözlés*ben és a *Csokonai*ban járják el a hús-vér ember táncát, az utóbbiak közé a Monteverdi Birkózókör amatőr színészeit, a *Revizor* társadalmon, társadalmi etiketten (így a mindennapok színházán) kívül álló hajléktalanjait és az *Álombrigád* munkást játszó munkásait sorolom, akiket különbözőképpen szennyez be az antropomorfizáló színház, a szenvelgés.

A zsinórra fogott emberszínész ironikus figurái közül a *Ványa bácsi* szereplőit emelném ki. A színészek rongyos, csipkés ruháikkal, felhúzható automaták szaggatott mozgásával, gépiesen elnyújtott hanghordozásukkal század eleji játékokat idéznek. A színpad bal oldalán, a szerzői

utasításokat olvasó figurában a babák függvényében a mozgatót kell látnunk, akinek marionettel való kapcsolata – a kleisti leírásban – nem mimetikus, súlypontra irányuló mozgását meghatározott mozdulat kell, hogy kísérje, csak ez a mozdulat, és semmi más. Kapcsolatukat a jelölés gépiessége jellemzi. A mozgató megmutatásában egyben a referencialitásból a textualitás szintjére billentő parabázist, a posztmodern reflexió tipikus példáját láthatjuk. Azonban észre kell vennünk, hogy a narrátor-mozgató és a babák világa korántsem különül el olyan egyértelműen. A mozgató kibillentést szolgáló, külső irányító funkcióját aláássa a jelenetek hangulatának megfelelően változó hanghordozása. Láthatóan beleéli magát a történetbe, a cselekvéseket kommentáló szavakat érzelemtelítetten mondja. Néha túllépi saját szövegét, és a dialógusba is belekezd. A szereplők hozzá fűződő viszonya sem egyértelmű, van amikor engedelmeskednek neki, de van, amikor nem, vagy csak szabódva. Ilyenkor az utasított szereplő vádló arccal félrenéz a parancsolgatóra, és hezitál, hogy megtegye-e. Hasonlóan működnek azok a jelenetek, amikor a narrátor mellett működő, néma el-rendezőik széket tartanak egy szereplő alá, de az máshova ül. A narrátor-gépész marionettbe irányított súlypontja minduntalan eltéved, bábjai a trópusok mozgását a parabázis reflexiójával folyamatosan fékezve szenvednek. A mozgatónak való „visszabeszélés” a babák tekintettel (nyelvvel, tudattal) való rendelkezését feltételezi. A narrátor és a babák különös viszonya a *Ványa bácsiban* tehát egyrészt a posztmodern reflexió kint-bent oppozícióját forgatja fel, másrészt a szenvedésnek teret adva, a babákat teszi kísértetiessé.

Az embermarionettek másik fajtájának, a szenvedő marionettnek az „alapanyagát” a gyerek és az amatőr adja, akiket az az idea övez, hogy a részeg emberhez hasonlóan nem tudnak színlelni, tehát szerepet játszani, színházat csinálni sem képesek. Jeles mégis hangsúlyozottan teátrális helyzetbe teszi őket, az *Angyali üdvözlét* színházat visz filmre, a *Revizorban* pedig egyenesen a próbafolyamat, a színházcsinálás közben látjuk az amatőrszínész hajléktalanokat.

Jeles gyerekmarionettjeit az teszi ironikussá, hogy mindvégig bizonytalannak érezzük, hogy a szerep által előírt maszk rásimul-e a gyerekarcra vagy sem. Az első képpel elfogadhatjuk a szerző teremtmene fikciós világ létfeltételeit, vagyis azt, hogy Madách tragédiáját gyerekek játsszák. Ebben az esetben gyerekszínházat látunk, melyben a gyerek fikcióteremtő képességével a felnőtthez hasonlóan színészi tehetségét mutathatja meg. Az elbeszélésmód, a lineáris sorrend, az ok-okozatiság szem előtt tartása is a film olvashatóságát erősíti.



Angyali üdvözlét. Az ember tragédiája történései által diktált sorok a felnőtt testiség retorikáját hordozzák: szerelem, szexualitás, szülés, anyaság.

Ahogy azonban halad előre a történet, egyre bizonytalanabbá válik, hogy a szerep összeegyeztethető-e a gyerek testi meghatározottságával. *Az ember tragédiája* történései által diktált sorok a felnőtt testiség retorikáját hordozzák: szerelem, szexualitás, szülés, anyaság. Az „anyának érzem, ó, Ádám magam!” nem hangozhat el egy tízéves lány szájából, amikor annak hangsúlyos meztelensége folyamatosan szemünk előtt tartja testére írt korát. Ilyen értelemben Jeles babázik a gyerekekkel, olyan szövegeket adva a szájukba, melyek intenciója semmiképp sem kapcsolható hozzájuk, színészi reflexiótól mentes jelenlétüket eszközként használja a teatralitás megteremtéséhez. A gyerekest és a felnőtt szexualitás retorikája közti feszültség olvashatatlaná teszi a szöveget – feltéve, hogy nem vagyunk pedofilok, ugyanis ez a feszültség egyedül az ő számukra oldható fel.

De Man Kleist medvés története kapcsán írja, hogy az ironia lényege, hogy sosem tudhatjuk, a valódi dolgot látjuk, vagy annak szimulákrumát. A történet mesélőjével vívó medve nem vette figyelembe párbajtársa színlelt mozdulatait, csak a komolyakra reagált. De Man értelmezésében a medve olyan ideális – a valóságban elképzelhetetlen – szerző vagy olvasó, aki uralja a nyelv ironikus működését. A valóságban az olvasó számára – így de Man – sosincs teljesen kizárva, hogy a tánc nem csapott-e át már valamikor közönsülésbe, az esztétikai kontempláció voyeurizmusba. Vagyis – lefordítva a dolgot vizsgálati tárgyunkra – az *Angyali üdvözlét* művészfilmből pedofil pornóba. Kissé provokatívan megfogalmazva, a befogadó eldönthetetlen dilemmája, hogy mennyire megerőszakolt a gyerek a jelentéssel (vagyis a szereppel) és mennyiben beleegyezés a szerepráhúzás aktusa. Ha a gyerek feloldódik a szerepben, akkor kiderül, hogy nem marionett, a szöveg pedig – színházként – olvasható. Ha nem oldódik fel, akkor a gyerek megerőszakolt a szerep és a szenvelgés által, a szöveg pedig olvashatatlan. Az *Angyali üdvözlét* gyerekszereplői esetén tehát a maszk bizonytalansága teszi gyanússá a perszonázst és ironikussá a szöveget.



Revizor. Az Oszipot alakító öregasszony akaratlanul is ellenáll a belé közvetített jelentésnek, akár egy marionett.

Ezt a szerephez való bizonytalan viszonyulást viszi színre Jeles hajléktalan-marionettekkel játszatott *Revizor*­jában az Oszipot játszó öregasszony belső történet­szála. A *Revizor* látszólag a *Ványa* bácsiéhez hasonló metahelyzetbe ágyazódik, azzal a különbséggel, hogy itt marionetteknek kell reflexió alá vonniuk a szenvelgő színház reprezentációs működését. A próbaterem, a szerepbe tanuló színész, a rendező megmutatásával láthatóvá válik a színházi illúziógyár. A reflexió teremtette kint-bent oppozicionális logikát azonban aláássa egyrészt a kamera szubjektív viselkedése, mellyel összemossa a színpadon és a színpadon kívüli jeleneteket, másrészt az Oszipot játszó hajléktalan metahelyzetének ironikus kikezdése.

Az öregasszony jelenetei – a többiekéhez hasonlóan – szétszóródnak a filmben, szereptanulásának mégis íve van. Alakjának fikciós világba való beíródása három fázisra tagolható. Először a kézbe kapott szövegéből kell felolvasnia egy próbaszituációban Oszip, az öreg szolga mondatait. Csakhogy az öregasszonynak igen rossz a szeme. Amikor Jeles-rendező rákérdez, hogy fog-e menni az olvasás, határozottan rávágja, hogy igen, majd az orrától egy centire tartva a lapot, az arcát teljesen betakarva kezdi el bogarászni a gépelt sorokat. Következő lépésben, hogy segítsen a szerephez való eljutás csatornáját megtisztítani, a rendező sűgöt rendel melléje. De kiderül, hogy az öregasszony nagyot is hall, többször rá kell kérdeznie, hogy mit mondott a sűgő, mely kiszólások tovább rontják egységes perszonázsának felépülését. Mikor újból találkozunk vele, már a próbaszínpadon, kellekek közt látjuk: a drámában Oszipnak fáj a lába, ezt ábrázolandó ülve, lábait egy másik széken kinyújtóztatva mondja a szövegét. A szerephez kapcsoló csatornahiba úgy tűnik, megoldódott: egy sűgő Oszip mellett ülve, közvetlenül a fülébe sűgja azokat a mondatokat, amiket egy másik sűgő a színpadtól kellő távolságból mond ennek a közel ülő sűgőnek.



Álombrigád. A lenyilazott takarítónő.

„[A] sűgőlyuk [...] a reprezentáló struktúra rejtett, de elengedhetetlen középpontja – biztosítja a reprezentáció mozgását” (9) – írja Derrida a beszéd, az elsődleges logosz uralta teologikus nyugati színházról és egyben a nyugati metafizikus gondolkodásról. A sűgő megmutatása tehát a mindenkori szenvelgés leleplezése. Az öregasszonnyal kapcsolatban azonban nem tekinthetünk el attól az ironikus túlzástól, ami ezt a megmutatást, reflexiót körülveszi. Az utolsó fázisban két (egymásnak közvetítő) sűgőra van szükség ahhoz, hogy működjön a színház. Tehát nem annyira a reprezentáló struktúra működése kerül megmutatásra, hanem annak dőcögő működése, illetve nem-működése. Míg a *Ványa bácsi* marionettet játszó emberszereplői nem *akartak* engedelmeskedni a mozgatónak, addig az Oszipot alakító öregasszony akaratán kívül képtelen hallani a fonetikus szöveget, vagy látni írott változatát. Akaratlanul is ellenáll a belé közvetített jelentésnek, akár egy marionett. A látszólag jóváhagyott, végső jelenetben bicskába hajlított, mozdulatlan teste médiumként közvetíti a fülébe mint tölcsérbe sűgött szöveget, miáltal kevésbé lehet azt az Oszipot játszó alak intenciójához társítani. A hajléktalan öregasszonyt csak annyiban találta el a jelentés dőfése, mint az *Álombrigád* lenyilazott takarítónénijét. Mint ahogy a szitkozódva felmosó öregasszony testéből kiállva, oda nem illő perargonként rezeg a jelentés nyila, Oszip öregasszonyán ormóttan ruhaként lóg a szenvelgés.

Úgy gondolom tehát, hogy Jeles furcsa színpadi lényei nem ismerhetők ki a színész-szerep kettősség kitakarásának posztmodern effektjeként, ahol a jelölést végző színész textualitása és a szerep referenciája közti ki-be járkálás demonstrálja a nyelvben lét demonstrálhatatlan filozófiáját. De nem is Kleist marionettjeinek közvetlenségét állítják, hogy a színésztől leemelve maszkját a színész-szerep dualizmus egyike mellett voksoljanak. A textualitás és a referencialitás között oszcilláló kísérteties figurák éppen a maszknélküliség lehetetlenségét képviselik. Ugyanakkor ezt anélkül teszik, hogy a maszkban egy textualitást eltakaró, kiismerhető jelentést látnának, melyet szét lehetne törni pusztán egy reflexió gesztussal. „Se arc, se álarc, a maszk mindig félrecsúszik, kilátszik egy darab nyers hús a nevetés, a festett papírmásé mögöl” (10) – idézi Jeles Nietzschét. A fenti példákban azt igyekeztem bemutatni, hogy Jeles ironikus alakjainak véres maszkja a nyelvből való ki-be járkálás lehetetlenségét, a köztességet, a nyelv ironikus eldönthetetlenségét hordozzák.

Irodalomjegyzék

- Báron György: Auschwitz működik - Beszélgetés Jeles Andrással. *Filmvilág*, 1993/5. 4-7.
- Báron György: *Jeles András-portré*. <http://www.filmtortenet.hu/object.f3d8e98e-924b-4940-920a-117cac752089.ivy> (2008. 01. 04.)
- De Man, Paul: Esztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheater*je. Ford. Beck András. *Enigma*, 1997/11-12. 80-98.
- De Man, Paul: Az irónia fogalma. Ford. Katona Gábor. In *Esztétikai ideológia*. Budapest, Janus/Osiris, 2000. 175-203.
- Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése. A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes. *Gondolat-Jel*, 1994/1-2. 3-17..
- Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 65-82.
- Jeles András: *Teremtés, lidércnyomás*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2006.
- Jeles András: *Füzetek. „Főúr, füzetek!”*. Pozsony, Kalligram, 2007.
- Kleist, Heinrich von: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Vál., utószó, jegyzetek Salyámosy Miklós. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. 186-192.
- Müllner András: Talált vendég. Kísérteti robbantás a posztmodern irodalom(történet) kapcsán. *Korunk*, 2006. július. 32-46. 36.

Filmográfia

- *Angyali üdvözlét* (Jeles András, 1984)
- *Álombrigád* (Jeles András, 1989)
- *A mosoly birodalma* (Jeles András, 1987)

© Apertúra, 2008. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2008/tel/kerchy-jeles-andras-elo-marionettszinhaza/>

