

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

Az egységes látvány – az új képiség vizsgálata

A Zsótér Sándor és a Mohácsi János nevéhez köthető rendezői stílusok
képiségének vizsgálata egy-egy kiemelt példa alapján:

Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör
díszlettervező: Ambrus Mária, jelmeztervező: Benedek Mari
Vígsház, 2003.

Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János: Csak egy szög
díszlettervező: Khell Zsolt, jelmeztervező: Szűcs Edit
Kaposvári Csiky Gergely Színház, 2004.

DLA értekezés

Bozóki Mara

2009.

Témavezető: Csanádi Judit dr. habil. DLA egyetemi docens

Tartalomjegyzék

Bevezető.....	1
I. Tegnap és ma	3
I.1. Előzmények	3
I.2. Az új teatralitás fogalma	5
II. A látvány egységének vizsgálata az előadás gesztusával összefüggésben.....	6
II.1. Csak egy szög.....	6
Csak egy szög – összegzés	22
II.2. A kaukázusi krétakör	23
A kaukázusi krétakör – összegzés.....	38
III. Párhuzamok és jellemzők.....	40
III.1. Díszlet.....	40
III.2. Kellék	42
III.3. Jelmez.....	42
Összegzés.....	45
IV. A vizsgálat kiterjesztése – a jellemzők tendencia jellegének vizsgálata további példák alapján	48
IV.1. Díszlet.....	48
IV.2. Jelmez.....	59
IV.3. Saját munka.....	67
V. Az egységes látvány	75
Tanulmányozott előadások	76
Irodalom.....	80
Ábrajegyzék.....	82
Az ábrák forrásjegyzéke	85
Szakmai életrajz	87
Fontosabb munkák	88

Bevezető

A két kiemelt előadás alkotói a mai középnemzedékhez tartoznak. Alapvetően közös bennük, hogy teátrális nyelvük nem a realista cselekményábrázolás folyamatosan racionalizáló olvasatát célozza. Kerülik az ábrázolás automatizmusait – a tárgynak bizonyos eltávolításával, illetve helyettesítésével (újraértelmezésével) saját esztétikát, színpadi nyelvet alakítottak ki. Az előadásaikban a létrehozott forma nem burok, hanem teljesség, érzékelhető tartalom.

A hetvenes évek második felében indult meg és mára kristályosodott ki az a tendencia, melynek hatására az előadás elemeinek szerepe – az előadás egységén belül – megváltozott. Önálló egységükben megerősödtek, egymás mellé rendelődtek. Az előadás (ezen belül a színészi jelenlét), a drámai szöveg és a vizuális elemek egymáshoz való viszonya megváltozott.¹

Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy az alkotórészek egymás mellé rendelődésével a látványt meghatározó elemek hogyan változnak és ebben a változásban – a két példa alapján – miként valósul meg az előadás képi egysége.

Munkámat megnehezítette, hogy – bár az esztétikai változásokat a szakirodalom illetve a kritika érzékeli –, a látvány elemzésére nem vállalkozik, méltatására csak érintőlegesen tér ki.²

¹ Hans-Thies Lehmann a „posztdramatikusk” elnevezéssel foglalja össze azt a nyugati színházkultúrában az 1970-es években kezdődött folyamatot, amelyben egyre inkább háttérbe szorul a színház irodalmi szerepe és meghatározóvá válik esemény jellege. E folyamat kapcsán átértékelődik a dráma szerepe is: a színházi esemény nem merül ki egy dráma bemutatásában, a színházi reprezentáció csúcspontján álló drámai szöveg elveszti vezető szerepét, egyenrangúvá válik a mozgás, a hangok, a világítás elemeivel.

„A színházi gyakorlat számos posztmodernnek nevezett vonása – az eszközök és megidézett formák vélt vagy valós esetlegességétől a heterogén stílusjegyek fesztelen alkalmazásán és összekapcsolásán át, a „képek színházától” a kevert médiumokig, a multimédiáig és a performanszig – a legkevésbé sem a modernségtől, hanem inkább a dramatikusk forma hagyományaitól való elvi elfordulásról tanúskodik.”

Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikusk színház*, 20. o.

„A posztmodern fogalmának előtagja is arra utal, hogy egy kultúra vagy művészi praxis a modernség korábban magától értetődő érvényességgel bíró horizontjáról lépett elő, de ennek ellenére még mindig valamilyen módon összefügg vele – a tagadás, a hadüzenet, a felszabadítás, vagy az eltérés és annak játékos felfedezése értelmében, hogy mi lehet e horizonton túl.”

Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikusk színház*, 24. o.

² *„Mindazonáltal a színházi látvány mint olyan még nincs egészen nagykorúsítva. Míg egy színész alakítását akár az előadástól függetlenül is képesek vagyunk felfogni, és értékelni a díszlet vagy a jelmez és funkcióinak érzékelése korántsem evindens: a nézők többségének tudatában a látvány beleolvad az előadás világába. Úgy mond „akkor jó ha nem veszem észre” pedig az előadás világát nem kis részben – mert a néző tudatáig el sem jutó jelenlétével, mint egy titkos rádióadó, amely folytonos tartalmakat sugall a perifériás észlelésen keresztül – maga a díszlet és a jelmez, (...) és a világítás teremti meg.”* Forgács András: Előszó. In: Gáspár Zs., Szala B., Szikói G.: *Díszlet – Jelmez. Magyar Szenográfia 1995–2005. Magyar Szenográfia 1995–2005*, 10. o.

A választott példákban olyan alkotói együttműködésről van szó, melyben az alkotók az általuk létrehozott előadásokra jellemző esztétikát folyamatos munkával már kikristályosították. Teljesítményük szakmailag is elismert. Termékenyítőleg hatnak más alkotók munkáira és a következő nemzedék számára is igazodási pontokat mutatnak.

Módszer

1. A hatástörténetre való rövid kitekintés után (melyben két példát említek meg) a két előadás látványvilágát külön-külön, önmaga egységében veszem szemügyre. Elsősorban a színpadi tér (díszlet), jelmez, fény szerepét, egymással való összefüggésében vizsgálom, de nem hagyhatom figyelmen kívül a szöveggel való kapcsolat sajátosságait ill. a színpadi látvány kompozíciójának az előadás gesztusával való egységét.

Ezen a részen belül az előadás egy-egy képét mintegy kimerevítve az adott képkompozíció jellegzetességére hívom fel a figyelmet.

2. Bár a két előadás alkotói alapállásában – ahogy a bevezetőben jeleztem – gondolati-esztétikai rokonságot fedezhetünk fel, a látvány kialakításának módszerében különbözőek. Azért, hogy a jellegzetességeket felismerjük, a két előadás látványvilágát – az első pontban kialakított szempontok szerint – összevetem. Az összehasonlítás eredményeit összegezem.

3. Az összegzés eredményeképpen kapott megállapításokat kiterjesztem az alkotók más munkáinak vizsgálatára. Alkotói stílusjegyekre mutatok rá. Ugyanakkor a megállapítások tendencia jellegét kiemelve néhány külhoni példát is bevonok a vizsgálódás tágabb körébe, melyen belül végül – a vázolt összefüggésekkel kapcsolatban – néhány saját munkát is érintek.

„Képtelen vagyok a magyar színházi képzőművészet – díszlet - jelmeztervezés – szakmai minőségét, látványértékét önmagában, stiláris arányok, alkotói tendenciák, esztétikai kategóriák alapján megítélni.“ Koltai G. In: Gáspár, Szala, Szikói, I.m., 17. o.

I. Tegnap és ma

I.1. Előzmények

Két magyar színházi példát emelek ki a nyolcvanas évekből, amelyekben az esztétikai újítást felfedezhettük, mindkettő friss fuvallatként hatott újszerűségével. Az egyik a *Drámai események* c. előadás³ (melyet a Monteverdi Birkózókör további előadásai követtek) a másik a győri *Hamlet*.⁴ Mindkét előadásról ill. jelenségről több tanulmány született. Magam, mint tervező, amikor például *A csavar fordul egyet* c. előadáson⁵ a szellempár Mr. Quint és Miss Jesse fénykibocsátó textíliából készült ruháját és fehér haját látom, a hídak azt a pillérét érzékelem, aminek másik pillére ott van Bódy Hamletjében, Tabula Blumenschen jelmezeinek erős műviségű, különlegesen gazdag világában. Nyilván Bachmann konceptuális színpadtere is – a forgóra épített színes csövekkel behálózott agy – felszabadítóan hathatott a játéktér létrehozásába belefáradt színházi vagy televíziós díszlettervezőkre. Leginkább talán azokra a tervezőkre volt hatással, akik akkor kezdték pályájukat. (A pár mondat mögött bonyolult folyamatok húzódnak – tulajdonképpen a film és a színház formanyelve hatott egymásra.)



1. ábra: Hamlet

Hangsúlyozom, hogy az esztétikai, formai újítások tartalmi újítások voltak: *A drámai események* normasértése az volt, hogy a szöveg és a cselekmény különvált. Dobozi párthű

³ Dobozy-Jeles: *Drámai események* (Dobozy: *Szélvihar*). Monteverdi Birkózókör, Ganz-Mávag Művelődési Ház. R. Jeles András, j. Flesch Andrea. 1985.

⁴ Shakespeare: *Hamlet*. R. Bódy Gábor., d. Bachmann Gábor, j. Tabula Blumenschen. Győri Színház, 1985.

⁵ Britten: *A csavar fordul egyet*. R. Kovalik Balázs, d. Antal Csaba, j. Benedek Mari. Opera, Erkel Színház, 2004.

szövegét valamiféle „vidéki környezetbe“ helyezett, rongyokkal szürreális véglényekké torzított fiatal, amatőr színészek dadogták el. A rendszerváltás előtti utolsó évek láttelepe volt: a hazugság olyan fokozhatatlan stációján létezik, hogy már önmagát leplezi le.



2. ábra: Drámai események

A nyolcvanas évek elejének színházi közegéből önkényesen emeltem ki a két példát, mivel személyesen is éreztem mekkora hatást gyakoroltak korosztályom tagjaira – többen maradtak és dolgoznak közülük művészi pályán ma is.

A tárgyalt két előadás rendezője közül Mohácsi indulása (és működése) a kaposvári színházhoz – és annak legjobb hagyományaihoz – köthető, amely ekkor a hivatalos színház margóján működött. Zsótért Gaál Erzsébet indította el a rendezői pályán, általa a szellemi kapcsolat (többek közt) a Stúdió K-hoz is köti.

Amit e szellemi műhelyek közvetítettek az tehát a bátorság, a mára reagálás határozott igénye, mind tematikai, mind esztétikai értelemben.

„(...) Talán a sokszoros emberi vereség is elősegítette, hogy furcsa módon tanítókká lettek a 80-as évek kultúrájában néhányan azok közül, akiknek központi élménye 68 szellemi váltása és válsága volt. Tanító-nevelő funkción itt nem autoriter, nem is feltétlenül szűkebb szakmai nevelést értek, hanem egy már

*kritikusan kezelt tradíció átadásának, egy gondolkodás- és közlésmódnak a képességét az értékvákuum súlyosbodó korszakában.*⁶

I.2. Az új teatralitás fogalma

A 80-as évek végén induló rendező/tervező generáció tehát (nyilván nem kizárólagosan), ezekre az élő színházi hagyományokra, szellemi hatásokra biztosan alapozott. A 90-es évek közepére megerősödve, egyéni arcuk kezdett kibontakozni, néhány előadásban már megmutatkozni látszott újszerűségük. A szintén ekkor színrelépő kritikusnemzedék élénken reagált a történésekre, próbálták leírni azokat és új terminusaikat elfogadtatni a kritikustársadalom egészével. Tehát, hogy újfajta szemlélet van kibontakozóban, – ez nyomon követhető a 90-es években indult az „új teatralitás“ fogalmát bevezető kritikai vitából is:

„Az új teatralitásként vagy egy újfajta képiség színházaként aposztrofálható jelenséget leggyakrabban a nemzedékváltás és az átírás kérdéseivel szokás összefüggésbe hozni.”⁷

„Az új teatralitás előadásai a történeti kontextus és mai aktualitás feszültségét próbálják játékba hozni. Az „intertextuális rendezések“ (P. Pavis) nem leküzdik, hanem kiindulóponttá teszik az időbeli távolságot, és azt keresik, hogy mi hidálja ezt át úgy, hogy közben az „idegenben“ felmutatja a sajátot. Ezért egymásba írják az eltérő színházi kódokat és konvenciókat, a kortárs értelmezői helyzet horizontjáról pedig újraértelmezik.”⁸

A nemzetközi szintéren hasonlóan zajlottak az események, fellelhetők a hazaiakkal párhuzamok, példaként a közp generáció rendezői közül, Alvis Hermanist és Michael Thalheimert említem, akiknek rendezései: a *Hosszú élet*,⁹ és *A csend hangjai*¹⁰ ill. a *Liliom*¹¹ Budapesten is látható volt. A későbbiekben még visszatérünk az említett előadások látványvilágának jellemzőire.

⁶ Balassa Péter: Drámai események: félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében. In: *A másik színház*, 295. o.

⁷ Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza In: *Tükörképek lázadása*, 86. o.

⁸ I.m., 97. o.

⁹ Alvis Hermanis: *A hosszú élet*. Rigai Új Színház, Bp.-i vendégjáték: Trafó, 2003. R. Alvis Hermanis. D., j. Monika Pormale.

¹⁰ Alvis Hermanis: *A csend hangjai – Simon and Garfunkel rigai koncertje 1968*. Rigai Új Színház, Vendégjáték: Bárka Színház, Bp., 2007. R. Marthaler Hermanis. D., j. Monika Pormale.

¹¹ Molnár Ferenc: *Liliom*. Thalia Theatre, Hamburg (Bp.-i vendégjáték), 2000. R. Michael Thalheimer. D. Olaf Altmann.

II. A látvány egységének vizsgálata az előadás gesztusával összefüggésben

Visszatérve választott alkotókhöz és a választott előadásokhoz, lássuk közelebbről, miben áll egyediségük. A továbbiakban elsősorban a látványra koncentrálok, de mivel a látvánnyal összefüggésben nem hagyhatom figyelmen kívül az előadás egyéb aspektusait, melyeket nagyrészt a bemutató után a kritika már tárgyalt, ezért ezekhez az előadást leíró illetve elemző részekhez a kritikákból idézek.

II.1. Csak egy szög

„(...) nem úgymond „cigányproblémát vet fel“, hanem mesél, elmondja [a cigányok vándorlásának] történetét, öt történelmi etapban. Az első az indiai őshaza elhagyása, a második a „nyúzóvölgyi vérvád“ 1700-as évekből, a harmadik (nem időrendben haladunk) a Krisztus megfeszítése körüli bonyodalom, a negyedik (egy előrehozott ötvenes évekbeli közjáték után) Auschwitz, az ötödik a jelen. Mindegyikben keveredik a valóság és a fikció, realitás és abszurditás, tragédia és burleszk, komolyság és blődli. Mégpedig olyan finoman kimért arányokban, a történetiség és anakronizmus – egyszerűbben szólva az– olyan virtuóz használatával, amely a legjobb Mohácsi munkák közé emeli a darabot. Meg az előadást.(...)”

„Olyan darabról van szó – hangsúlyozom, hogy nem irodalmi kategóriákkal mérhető darabról, s ezt egyáltalán nem a hátrányaként említem –, mely a kaposvári társulatnak készült és rajta kívül valószínűleg reménytelen feladat lenne bármilyen más társulat számára. Nemcsak stílárís, szellemi értelemben is. A Csak egy szöveget (...) csak kollektív művészi és állampolgári vállalkozással lehet színpadra vinni. Abban a hektikus társadalmi légkörben, amelyben élünk, ez nem kis dolog, s az a tény, hogy az előadás mind esztétikailag, mind etikailag különleges teljesítmény, jelzi a „régii Kaposváriban“ rejlő tartalékot (...).“¹²

A színházi teoretikusok Mohácsit a dramatikus szövegek radikális átértelmezőjeként jellemzik. A *Csak egy szög* nem készen kapott dráma, hanem „a Mohácsi testvérek és a társulat“ által megírt (kitalált) szöveg. Radikalizmusa azonban nem marad el az átírásokétól. Ugyanaz a nyelvi szemlélet jellemzi, mint azokat. Bizonyos fokig szétszedi (dekonstruálja) és más kontextusban újra összerakja a nyelvet. A Mohácsi-féle nyelvszemlélettel alkotott szöveg

¹² Koltai Tamás: *Cigányút. Színház*, 2003. dec. (XXXVI./12.), 11. o.

és vele összefüggésben a színészi játék jellege az előadás többi alkotórészeinek irányát kijelölik.

„Idézőjelbe kerül a nyelv és a test naturalista-realista használati módjának dominanciája – helyette: nyelvi játék és az a folyamat, ahogy a színészek nem egyszerűen eljátsszák a figurákat hanem (szó szerint) el is játszanak velük. A magánemberi és a színészi identitás összeolvad.“

„(...) a szövickek az értelmi redundancia és a deszemantizáció erejével ássák alá a jelentésközpontú beszéd egyeduralmát, miközben a norma megsértésének asszociatív módja látványosan igazolja azt a kreativitást, amely a nyelv létezésének legsajátabb természete. Ennek a felforgató tevékenységnek tehát olyan nyelvszemlélet a mozgatórugója amely „radikálisan felfüggeszti a logikát, és a referenciális eltévelyedés szédítő lehetőségeit nyitja meg.“ (de Man, 1999:23)”¹³

Vajon a speciálisan szövegcentrikus rendezői koncepcióval összefüggésben hogyan alakulnak a vizuális elemek? Felfedezhető-e gondolkodásmódbeli párhuzam ha a színpadi tér, illetve a jelmezek világát vizsgáljuk? És ha igen, a látvány egységében hogyan valósulnak meg?

Díszlet

A szellősen ingó deszkákból összeállított díszlet a rivaldától a színpad végéig perspektivikus rövidülésben, mint fából készült hangár égboltként borul a szereplők fölé. Nem konkrét helyszínt látunk, a járások sem tudjuk hová vezetnek. A cigányok csoportja nem tudni, honnan bukkan fel és merre tűnik el.



3. ábra: Csak egy szög – díszlet

¹³ Kiss Gabriella: *A kockázat színháza*. 116. o.

A tervezés koncepciója – a rendezői gondolattal összhangban – az volt, hogy az instabilnak látszó szerkezet segítségével olyan ideiglenes helyet hozzon létre, mely a véglegesség hiányát sugallja.

Szerkezet

A díszlet szerkezete egyszerűségében is nagyvonalú: a színpadi lábaknak megfelelően – négy részből álló íves vázszerkezetre erősített deszkabordázat adja az oldalfalakat. Ezt fogja össze és fedi le a cikkelyekből álló deszkaboltozat. A boltozat egyes darabjai az előadás folyamán elmozdulnak. (A jelenkor képben, a faluban játszódó jelenetben a tető deszkái adott pillanatban lebegni, mozogni kezdenek, az oldalfalból pedig egy cikk felemelkedik – a falubeliek „elfűjják“.)

A színpad járósíntjét egy lejtő alkotja, melyre a színpad mélyéről lépcső vezet fel. (A lejtőn váratlanul bukkannak fel és tűnnek el a különböző csoportok pl. a cigányok megérkezése.) A lejtőbe ágyazott személyi süllyedőknek kiemelt funkciója van (utolsó kép eltűnései) de további részei is nyílnak, (pl. „üreg“ a nyúzóvölgy képben, mely a vádlottak helye, ill. a római kép kávéfőzés jelenete is itt zajlik. A cigányesküvőn a papírdobozból felbukkanó zenészek is ezen az üregen keresztül kerülnek elő.)

A színpadra a nyitott zenekari árokból is van átjárás a zenészek számára. (A díszlet akusztikus szerepet is betölt. Az utolsó jelenetben a színészek és a zenészek, mint xilofont használják – különböző hangokat és ritmusokat csalsnak ki az oldalsó deszkákból.)

Díszlet és fény

A díszlet és a jelmez koncepcionálisan a fekete-fehér kontrasztra épít. Ez a kompozíciós elv nagy teret enged a világításnak.¹⁴ Az első képben (indiai őshaza) színes fény világítja meg a fekete-fehér elemeket, így a kép (az egyetlen az előadás folyamán) meleg színekben úszik. (idill, esküvő, otthon)

Az előadáson átívelő fénykompozíció a továbbiakban hidegre vált, a fekete-fehér kontraszt és a köztes tónusok válnak uralkodóvá. (A legélesebb, leghidegebb, kékes fényű kompozíciót a láger képben látjuk.)

Az előadás kompozíciós elemei közül a díszlet az, amely összefogja és metaforába sűríti az előadás alapgondolatát. Lehetőséget ad a világításnak, hogy kiegészítő kompozíciós

¹⁴ Világítástervező: Bányai Tamás.

elemmé váljon. Mint pozitív és negatív formák, úgy egészítik ki egymást az előadás látványvilágában a szerkezet és a fény. Ahogy a deszkázat vonalai vezetnek a fényt, a barokk szobrok fénysugár koszorúját juttatják eszünkbe.

A deszka, az „anyagi“ jelentés a kompozícióban, a fény hatására vonallá, míg az absztrakt fény anyagivá lényegül. A fa, mint egyszerű anyag jelentéseit kombinálja a fény asszociációival. E két elem összejatsztatásának következményeként az összkép szinte elemelkedik a valóságtól, transzcendens, máskor pedig nagyon is anyagi jellegű. E két véglet váltakozása – az átmenetekkel kiegészülve –, szintén az előadás dramaturgiáját kíséri.

A díszlet – a fény adta lehetőségekkel komponálva – térbeli és gondolati befoglalója az előadás filozófiájának: az emberi történetben az istennel való kapcsolatra utal.

Képkompozíciók, a jelmez utalásrendszere

Mind a képi mind a téri elrendezésre a hármas tagolású kompozíció jellemző: a színpadi előtér jobb és baloldala mindig hangsúlyos, a középső rész (a háromszög csúcsa) pedig a színpad belseje felé hol közelebb, hol távolabb helyeződik.

A tér váltakozásának az előadás dramaturgiájával szinkronban van ritmusa: a tér hol kitágul (pl. láger vagy az indiai őshaza kép) hol a színpad közép ill. előterére szűkül (pl. falu a jelenben kép, nyúzóvölgyi bírósági tárgyalás jelenet). A jelenetek ritmusa váltakozik: a mondanivaló hol komolyabb, hol viccesen elaprózódó, nem minden jelenet azonos hangsúlyú ill. megformálású. Ennek a váltakozásnak téri megformálásához a díszlet maximálisan teret enged.

Jelen kép

A cigányok fogadása



4. ábra: „A cigányok fogadása” – képkompozíció

A látvány elemzése közben néhány mondatot idézek, amelyek nemcsak megvilágítják kissé a jelenet „témáját,” ill. a figurákat, hanem jellemzik az előadás szövegének szerkezetét is.

Az előteret két részre osztva látjuk, mintegy a két „térfél” leképezéseként. Baloldalt a falusiak, jobboldalt a megérkező cigányok csoportja.

Középen három megbízott figura áll, akik a megegyezést véghez kell vigyék. („Rigó” úr, a polgármester, az Európai Unió képviselője és „Karcsi bácsi” a cigányok részéről.) A világítás is ezt a felállást képezi le, három lámpa, három fő fényforrás világítja be az előteret.

A létrás jelenet



5. ábra: „Létrás jelenet” – képkompozíció

A létrás jelenetben a létráról lebillentik a háztetőt, hogy „tető ne legyen a cigányok feje fölött.” A díszlet boltozatának egy darabját a „háztetőt” létrára mászva „leemelik”. A képből ugyanazt a koncepcionális eljárást, gondolkodásmódot figyelhetjük meg, mint ami az előadás egészének filozófiáját jellemzi. A hétköznapi jel (létra) összekapcsolása az absztrakttal, mely a díszlet, mint képi kompozíció egy szegmense, tetőnek állítva azt, alapvetően ironikus, jelentéstartalma többretegű. Rokonítható – mint azt látni fogjuk –, a trégerek használatával a Golgota képből.

A képből a tömeg elrendezése is ironikus. A létrára csimpaszkodó falu népe mintegy vertikálisan akarja „legyőzni” a színpadszélre húzódó cigányok csoportját.

„A Jancsi házát bontottuk le!”

„Minden a cigányok miatt van. Ha ezek nem jönnek ide, ma is úgy áll a házad, mint a cövek!”

A beszállásolandó cigányok csoportja az új élethez hozza „bútorait”: kemping szék, összecsavart szőnyeg, bőröndök, párnák, ágynemű, szánkó stb. A kellékekben markánsan kifejeződő irónia nemcsak összeállításukban (egyedi struktúrájukban), hanem válogatottságuk összképében rejlik.

Jelmez

A magyar falu népének ruhái egyöntetűen szegényesek, a nők ruhája szándékolatlan visszafogott, jellegtelen. A szegénységet nemcsak a ruha-jelek: munkaköpeny, otthonka,

nylondzseki –, hanem ezeknek az elemeknek a rétegezettsége is kifejezi. Ez a rétegezettség azonban látványban szándékoltnal unalmasabb, mint – ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk – a „cigány jelmezek“ formagazdag és festői világa. A tervező ebben a jelenetben csak azonos jellegű anyagok tónusbeli harmóniáival jellemez. A női karakterek amúgy is összemosódnak – ez felér egy szociológiai látellellettel.



6. ábra: A karakter megformálása

A férfiak esetében a tervező erőteljesebben tipizál. A jellemző elemek közül – lehordott szövetnadrágok, kalapok, sapkák, dzsekik – szellemesen válogat.

„Illeszkedjenek be ne ide!”

„Nem vagy te véletlenül cigány, Józsikám?”

A falu exponált figurái, egy-egy vonással nagyvonalúan felskicceltek: a polgármester (szocio-butik zakó), a pap (zárt szövetkabát, fejtetőn hátratolt svájci sapka):

„Isten előtt mindenki egyenlő. A cigányok is egyenlők és a többi ember is egyenlő.”

Az EU-s megbízott (mai hosszú selyemszoknya, kabátka, iratokkal teli válltáska) az „emberi“ hivatalnoknő:

„Ó mennyire örülünk, hogy megérkeztek és mégis itt vannak!”

Golgota kép



7. ábra: „Golgota kép” – képkompozíció

A tér a hármaskompozíciót követi: két térfélen láthatjuk a baloldalra beszorított cigányok csoportját, jobboldalon a római katonákat.

Középen a lejtő tetején (Golgota hegyén) áll a megfeszítettel a kereszt. Mellette klasszikus kompozícióban Mária és Mária-Magdolna. Félkörben hátrébb a zsidók kisebb csoportját látjuk. A két latort (cigányokat) a trégerre húzzák fel.

A képet többlet-jelentéssel ruházza fel, hogy a rendezés a színház e funkcionális, gépészeti elemét vonja be a jelenetbe, illeszti a képi kompozícióba. Így az artisztikum új formája jön létre, melyet a világítás is kiemel.



8. ábra: „Golgota kép” – a fény szerepe

A tréger, mint színházi alapformát új kontextusba helyezi: áttemeli a képi absztrakció világába, ugyanakkor megőrzi hétköznapi jelentéstartalmát is. Maga a létrehozott kép pedig lenyűgözően egyszerű és hatásos.

Jelmez

A Golgota képből az ortodox zsidók viseletét egyrészt a fekete-fehér kontraszt, (férfiak) másrészt e kontraszton belül, (a női szereplők esetében) a szürke átmenetek finom gazdagsága jellemzi. (Mária, Mária Magdolna) Mai fekete ill. világos kabátjukat a korra jellemző hosszú fejkendők egészítik ki.

Alatta – nem titkoltan – felbukkan az előző jelenetek cigányruhája, mint alapruha. Az alapruhának nyilvánvaló funkciója van: a népes szereplőgárda átalakulását segíti jelenetről jelenetre. Ugyanakkor az alapruha felvállalása, összevegyítése az éppen aktuális jelenet jelmezével szintén koncepcionális. Minden színházi elem az előadás része, a játékba beemelve minden tárgy átértelmeződhet. Az alapruha kérdésében a vázolt koncepció utal az átfedésekre a figurák között (cigány-zsidó-magyar – mi magunk vagyunk) ill. árnyalja a színész szerephez való viszonyát is („a színész eljátszik a szereppel“).



9. ábra: „Golgota kép” – hagyományos öltözet átírása

Az ortodox zsidóság öltözte mai jelentéstartalmú matériákkal keveredik, ekként alkotva új egységet. Kiemelve a viseletre jellemző „csíkosságot” a ruhák egységét – formai világukon túl –, alapvetően ez fogja össze. A különböző csíkozású textíliák (mint pl. a kirojtozott aljú ing, a vállra vetett szövetanyag), csíkos mai (jogging)felsővel keverednek. A széles karimájú szőrmezegélyes kalapot vállaltan fém gyümölcsös táltra dolgozták rá. (A kalapra belülről ráerősített egyszerű sötét zsinór a „pajesz“.)

A 70-es, 80-as években népszerű csíkos, erdélyi eredetű cserge ágytakaró a színházi ponchóként összetűzve, humorforrásként is igazi etno viseletként hat. Alatta a

melegítónadrágot a cigány „alapruha“ tartozékaként láttuk először, most beépülve egy új formavilágba, (más kontextusban) egy másik jelmez részeként funkcionál.



10. ábra: „Golgota kép” – korabeli egyenruha átírása

A római centuriók viseletének megalkotásakor a tervező tobzódik az ironikus formai ötletekben. A korabeli egyenruha – önmagában is rendkívül érdekes formavilágú – motívumait írja át. A műanyag munkavédelmi sisak tetejére meghajlított, rövid sörtéjű kefét szerel (arány-irónia) ekként láttatva a római katonák jellegzetes sisakját. Meghajlított fehér műanyag mosogatórács a katonák vértje, lábszárvédője és sisakrostélya. Felszerelésük egységébe a századfordulós (fekete/fehér) betétes félcipő is belefér.

Felmerül a korhűség kérdése – és láthatjuk, hogy a koncepció ugyanaz, mint az etnikumok ruházatának megjelenítésekor láttunk: a korabeli jellegzetességeket a mára reflektálva a tervező átírja, más elemmel helyettesíti (pl. a ma használatos kefe a sisakon.) Ezáltal a jelentéstartalmak – asszociatív módon – bővülnek.

Másik példa ugyanerre a „vagonba terelés” jelenetben a csendőrök kakastollas sisakja, amely szintén nagyon jellegzetes motívum. (Az alapruhából a szereplők fején „ottmaradt” posztókalapon konyhai alumíniumszűrő van, az áll alatt sötét szíjjal átkötve. A „sisak” tetején egy csokor műanyagcső-tollazat lengedez.)

A kellékek világa szintén a jelek közti összefüggésekben rejlő ironikus tartalmakra épít pl. vízsugarat permetező vízagyú esernyő, összecukható fémszék.

A római katonák nyitott fekete esernyőkkel védik magukat a cigányoktól – utalás Demszky Gábor budapesti 2007. március 15-i ünnepi beszédére, ahol a testőrök ugyanígy

védtek a főpolgármestert. A nép távortartására kifeszített kordon – a mára való reflektálás jeleként – több jelenetben is (bíróság, ill. keresztre feszítés kép) felbukkan.

Láger kép



11. ábra: „Láger kép” – képkompozíció

A háromszög csúcsa a díszlet hátulsó „bejáratához“, „kapujához“ kerül. A tér mélységében kitágul: ebből az irányból érkeznek az újonnan szállított cigányok. A háromszög kompozíción belül hangsúlyossá válnak az oldaljárások, melyek szimbolikusan leképezik azokat az irányokat, melyek az életbe vagy az azonnali halálba vezetnek.

A személyi süllyedők a vizsgálatok (mérés, bélyegzés) megjelenítésére szolgálnak. A hideg, erős, kékes fény a díszlet minden részét egyformán világítja meg, így az hangárszerűvé válik. Jellemző a kompozíció fekete-fehér kontrasztja. Lidérces hatását erősíti az oldalfalra ill. a díszlet tetőrésére eső forgó árnyék.

Jelmez

A szelektálást irányító gyermekarcú Mengele¹⁵ hófehér ruhában áll középen. Fehér ruhája kiemeli az áldozatok ill. az őt szolgáló nemtelen (férfiak és nők egyöntetűen fekete áttetsző esőkabátot és arcba húzott sisakot hordanak) katonák csoportjából.

Önmagában vizsgálva az orvos jelmezét néhány érdekes dolgot figyelhetünk meg. A fehér szín a figurát a kompozíción belül kiemeli. A szín ugyanakkor a tisztaság jele, ez esetben a tudomány fedhetetlenségéé és a hentes tisztaságáé egyaránt. A jelentéskomplexumot a tervező formailag és anyaghasználattal tovább mélyíti: átszabott zakóval (civilizált, kifinomult,

¹⁵ Rusznyák Gábor alakítása.

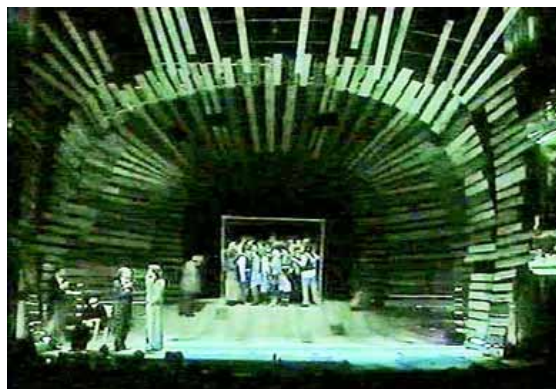
kulturált) kombinálva az áttetsző műanyag köpenyt (hideg, tudományos agresszió, embertelenség). A kiegészítő fehér kesztyű a jelentéstartalmakat egyesíti.



12. ábra: „Láger kép” – a karakter megformálása

Láthatjuk, hogy ez a jelmez az ellentétes jelekből építkezik. A figurát nemcsak öltözteti, „jellemzi“, a karakter tipizálásának módja a más jelentéstartalmakkal bíró elemek variálása, újszerű összeállítása, amely a jeleket egymással kapcsolatba hozza, a jelentéstartalmakat bővíti. A jelmez nemcsak mint „design“, önmagában, hanem a színész figurájával (vékony termet, kedves, gyermekien tiszta arc (éretlenség, kíváncsiság, kegyetlenség) együtt vizsgálva is leképezi ezt a gondolatmenetet – amely az előadás koncepciójával összecseng.

Vagonba terelés



13. ábra: „Vagonba terelés” – képkompozíció

A „vagon” a térben lejtő tetején, fényvel drámaian kiemelve látjuk. A vagon képe absztrakció: mintha húrból lenne négyszöge kifeszítve. A geometrikus forma az anyagszerű környezetben azzal ellentétet alkot, a látvány feszültséget kelt. A négyszöggel lehatárolt tér egyelőre üres. A kép előterében bukdácsolva közelednek a cigányok. Két csendőrfigura hajtja

őket be a vagonba. A kép újra az absztrakció szintjére emelkedik: az emberek egy tömbként töltik ki a megadott teret. A létezésük összeforr. Az absztrakciót a koreográfia tovább árnyalja. (kifelé fordulások-arcok).

Előtérben a színpad baloldalán, mintegy kívülre helyezve (elegáns mozdulatlanságban) a magyar arisztokrácia figurái. Őket a térben a két csendőr figurája (mozgása) köti össze az „embertömbbel“.

Jelmez

A vándorlás során mindenki több szerepet játszik, a jelmez fontos része az ezt segítő alapruha, melynek rendszeréről már volt szó. A két főszereplő (a cigányasszony/Lázár Kati és a cigányember Kolompár Karcsi bácsi/Kovács Zsolt) azonban csak egyszer, ebben a jelenetben változik. Az arisztokrata házaspár elegáns párosát alkotják.



14. ábra: „Vagonba terelés” – korabeli egyenruha átfírása

Jelmezük – alakításuknak megfelelően – ellentétei az előzőeknek. Gróf úrként egy kiegészítő elem, a mintás sál ugyanaz, mint a cigány figuránál, jelmeze természetesen más: csíkos selyemzakóban és prémgalléros kabátban áll a grófnő mögött, aki fekete szőrmekabátjában kényelmes karosszékben ül. Fején elegáns széles karimájú fekete kalap. Álságos ájtatossággal mondja a terhes cigány lányanyának, akit a vagonba terelnek: „*A gyermek a legnagyobb kincs*“. A szerepváltás nyilvánvalóan koncepcionális.

Nyúzóvölgy kép



15. ábra: „Nyúzóvölgy kép” – képkompozíció

A képkompozíció a hármasszerkezetet követi. Az előtérben a két „térfélre” osztva bíró, ügyész, titkár ill. a védő és a cigányok. A középtér dombján a tárgyaláson résztvevő közönség ül. Az, hogy a színpadtér közepén kiemelve, mintegy lelátón ülnek, szöges ellentétben áll a vádlott cigányok elhelyezésével, akik süllyesztő üregében vannak. Ez a kompozíciós elrendezés két másik „térfél” is kijelöl.

Az 1700-as években járunk Felvidéken – a felvilágosodás kora –, láthatjuk hogyan zajlott a „Nyúzóvölgyi vérvád”. A vád szerint a cigányok: *„Magyar embert ettek, ittak is.”* Maga Csordás Zoltán, az áldozat is előlép a közönségsorai közül, hogy a megevés tényét személyesen is bizonyítsa.

*„Engem kérem megettek!”
„Látta-e valaki, hogy megették?”
„Sajnos igen...nem élem túl ezt a szégyent.”*

A tanú is előlép.

*„És ha maga is ott volt, magát miért nem ették meg?”
„Szerencsém volt, már jóllaktak a Zolival.”*

Ahogy az idézett szövegben látjuk, úgy a jelmezek, kellékek világában is a játékosság, az irónia dominál. (pl. kibelezett hűtőszekrény (*behűt*) a bírói pulpitus, oldalára fektetett mosógép (*tisztára mos*) a védelem asztala, az írnok mellett Singer varrógépállványra szerelt vattacukor készítő gép tálja az iratmegsemmisítő, stb.

A közönség soraiban egyetlen fel-felbukkanó kellék az ironikus jelképként is értelmezhető marhaszarv („Lehel kürtje”).

Jelmez

A bírói testület megjelenítése mai jelrendszerre ironikusan átírt kompozíció. Az allonge paróka formai megfelelője eszerint úszósapkára szerelt alumínium hajcsavarók rendezett sora. Talárjuk hosszú fekete műanyag kabát.



16. ábra: „Nyúzóvölgy kép” – formaruha átírása

Jellemző az anyagdarabok jelzesszerű használata az ügyész gallérjára tűzött fehér rakott anyag, mint zsabó.



17. ábra: „Nyúzóvölgy kép” – történelmi viselet átírása

A magyarok jelmezét vizsgálva látjuk, hogy az 1700-as évek prémgalléros kaftán szabású kabátja ironikusan „átírva“ mint frottír köntös, fürdőköpeny jelenik meg, az elmaradhatatlan prémgallér egyik vállára vetve. Az öltözék kiegészítője minden esetben a különböző tónusú kucsma. A fekete-fehér kontraszt uralkodó: ennek variációit látjuk, fekete alap, fehér prémszegélyek a galléron, zseben és fordítva (optikai játék). A nők haja két varkocsba kötve.



18. ábra: „Nyúzóvölgy kép” – hagyományos öltözet átírása

A cigányok csoportjára – férfiakra és a nőkre egyaránt – jellemző az anyag, minta és formakavalkád, mely a szegénységet (egyszerű, kopott alapformákat) látványban gazdaggá teszi. Elhordott, mai és etnikumot jelző ruhák – csíkos zakó, mintás mellény, nyaksál, szövetnadrágok, ing, mai zipzáras kardigán, és a szoknyák egyvelege dekoratív hatású. A cigányok öltözéke anyagban, formában, mintákban egyaránt rendkívül gazdag.

A jelmez a szegénységet a vándorló életformával hozza összefüggésbe. Az alapkoncepció a formateremtésben a ruhák egymásra halmozása, a rétegződés és ennek kapcsán egyfajta szedett-vedettség. A jelmez nem lehet meleg – ezt a praktikus szempontot szem előtt tartva a jelmezkompozíciók a régezettséget elsősorban vizuálisan teremtik meg. Példánkban a figura „osztása“ a jellemző a női jelmezek esetében pl. a bő szoknyák alól hosszú szárú nadrág látszódik ki (keleti viselet – etnikumra utalás), hosszú ujjú blúzra rövid ujjú blúz, különböző hosszúságú foszlott kardigánok, férfi mellények, otthonkák és további változatos kiegészítők (mint pl. kötények, pokrócszerű vállkendők stb.). A nők lábbelije szintén sokféle, a variációk a sötét, férfias félcipőktől a mezítláb hordott gumipapucsig terjednek.

A látványvilág fekete-fehér kontrasztra épülő koncepciójában a ruhák mintái – a réteges ruhakonstrukciókkal összefüggésben, mint egymásba folyó, különböző rajzolatok – különösen élnek. Átaluk maguk a figurák egyéneként is különös díszítettséget nyernek, mely a jellemzés további lehetőségeit nyitja meg.

A tömörszerű csoportképekben azonban e rajzolatok (az egyéni figurákról leválva) nagyobb kompozícióban hatnak (absztrahálódnak) így a látvány egészét rendkívül izgalmassá, optikailag vibrálóvá teszik.

Cigányesküvő kép



19. ábra: „Cigányesküvő kép” – a fény szerepe

Az indiai őshaza jelenetben a díszlet az egész terét a cigány nagycsalád játssza be. Lányuk esküvőjére készülődnek. A tér tágas, öröm, szabadság, oldottság lengi be. A jelenetet meleg, színes fényekkel világítják, ez a hatást fokozza. A színes fény, ami a fekete-fehérben komponált ruhákat is színessé teszi, csak erre a képre jellemző. Az előadás további fekete/fehér kontrasztban komponált képeivel ellentétet képez.

India azonban a svájciaké –a svájci sapkát viselő szomszédok meg is jelennek az esküvőn, melynek végén beüt a tüzes mennykő. Az őshazát el kell hagyniuk, így kezdetét veszi a hazakeresés, a vándorlás.

„És mindenütt kitörő örömmel fogadtak minket.”

Csak egy szög – összegzés

Az elemzéssel választ kerestem arra, hogy a speciálisan szövegcentrikus rendezői koncepcióval összefüggésben hogyan alakulnak a vizuális elemek. Felfedezhető-e gondolkodásmódbeli párhuzam ha a színpadi tér ill. a jelmezek világát vizsgáljuk, és ha igen, a látvány egységében ez hogyan valósul meg. Példánkban láttuk, hogy amiképp a szöveg dekonstruálja és újrateremti a nyelvet, látjuk, hogy az előadás vizuális alkotóelemei közül a kellék és a jelmez a maguk eszköztárán belül ugyanezt teszik. Mivel a kellékek kialakításában és a jelmezek tervezői szemléletében is ez a gondolat az uralkodó, így az előadás koncepciójával egységet képez.

A díszlet teremti meg a nagy befoglaló formát: teret enged a különböző térkompozícióknak és ez azért is fontos, mert az előadásban az egyén és tömeg viszonya által

kialakított térszervezés különös hangsúlyt kap. A színész mint egyén és mint tömeg a scenika, ill. a teljes színpadi effektusrendszer homogén része, sőt legfontosabb alkotóeleme (pl. auschwitz-i kép).

A díszlet a világítással összhangban, térbeli kifejeződése az előadás filozófiájának: az emberi történetben istennel való kapcsolatra utal. Nem dekonstruál, határozottan, egyértelműen állít – s emellett, hogy működésében nem nélkülözi az ironikus mozzanatokat –, úgy lesz az előadás koherens díszlete, hogy fogalmazásmódjában a szöveg/jelmez/kellék világát nem bontja további részletekre, hanem egységbe foglalja.

II.2. A kaukázusi krétakör

Zsótér színházáról már sokat írtak, többféleképpen elemezték. A bevezetőmben vázoltam miért esett egyik előadásukra a választásom, nem vállalkozhatom mélyebb elemzésre, mint egyetlen előadás látványának szubjektív, tervezői szempontból való vizsgálatára.

Mégis, szükségesnek érzem, hogy a látványvilágot hozzákapcsoljam mind a brechti, mind a zsótéri szemlélethez, hogy töredékesen bár, de legalább érzékeltetni tudjam a gondolkodás néhány elemét. Ehhez segítségül a kritikuson kívül magát az alkotót idézem.

„– Engem, amikor még fiatal voltam, egyáltalán nem érdekelt hogyan beszélnek a színpadon. Sokkal jobban érdekelt minden más, a mozgás, az akció. Pár éve ez valahogy megfordult, és egyre inkább az a fontos számomra, amit mondanak a szereplők.

– Gyakorlatilag ma te vagy a nemzeti színház intézménye, mert momentán te foglalkozol a magyar nyelvvel a magyar színházban, mint egy magányos harcos.

– Valami furcsa egyezés van nézők és játszók között: a közönséget nem nagyon érdekli az, amit a színpadon beszélnek, a színészek pedig ennek engedve nem is teszik értelmessé a szavakat. De ez senkit sem zavar. Akkor viszont nem értem, hogy mivel foglalkozunk, ha nem nagyon értjük azt, ami a szövegben le van írva. Akkor mit próbálunk? Ha egy szövegnek van értelme, azt meg kell próbálnunk megérteniünk és közvetíteniünk.

– Az kiderült, hogy erősen koncentrálsz a szövegre. De hogyan kapcsolódnak hozzá a képek?

– Ambrus Máriával együtt fontosnak érezzük, hogy látványban mi jelenik meg a színpadon egy vizuális kultúrájáról nem túl híres országban. Az a fontos, hogy

valami olyasmit lássanak az emberek, ami nem kézenfekvő, és felkelti a kíváncsiságukat. Amiről eszükbe jut valami.(...)“¹⁶

„Hiszen mit keres egy moziterem-díszlet a színpadon? Kék falak, fehér plafon, neonzöld és neonsárga székek, számos rejtekajtó. Ambrus Mária találmánya később nagyon is mobilis térnek bizonyul: világítási trükkök, huzatcsere a székeken, de főleg a bejárhatóság és bejátszhatóság derülnek ki, valamint megteremtődik a két ív: az egyik a multiplex hideg tökélyét rántja ide, a másik az eredendő brechti bünt, az eltávolítást. Ráadásul ezt a közeget Zsótér színházi anyanyelvként beszéli. (...)“¹⁷

„Elidegenítés és az elidegenítéssel való ironizálás jellemzi a Zsótér-előadásokat. Brecht az illúzió leleplezését várta a színháztól, Zsótér felmutatja az elidegenítő effektusokat és leleplezi az illúzió leleplezését– a kilépés, a teljes kívülállás, a totális elidegenedés lehetetlenségének megsejtetésével. (...)“

Zsótér rendezései nem tárják fel a költő „üzenetét“, nem is mondják vissza a darabok kanonizált értelmezéseit, de játékba hozzák Brecht szövegeit, felmutatják kódjait, az elidegenítés mechanizmusát és reflektálnak rá”.¹⁸

„A legújabb Zsótér előadások ismeretében sokkal jelentősebb annak az atmoszférának az elemzése, amely az egymástól függetlenedő szöveg, tér, illetve testjáték előttünk kibomló költészetének az eredménye.”¹⁹

„A gyermekhangokra hangszerelt énekbeszéd dominanciájával Zsótér a magyar Brecht-játszás egyik legnagyobb hiányosságát orvosolja, és – az epikus opera követelményeinek eleget téve – lehetővé teszi, hogy a „brechti“ szöveg és a „dessauai“ zene önálló életre keljen. Ugyanez történik a fényvel, amikor a vész- illetve spot-lámpák a tűzcsóva vagy a csillagos égbolt lenyűgöző hatását felidézve monumentalitásánál fogva teszik artisztikussá a 70-es évek kultúrtermeire emlékeztető teret.”²⁰

„Zsótér esztétikája alapvetően épít arra az újfajta érzékelésre, amit a kész képek dominanciája hozott magával: erős vizuális hatásokkal dolgozik, amelyek keretet adnak a játéknak, de olykor fölébe nőnek, helyettesítik is azt.”²¹

¹⁶ A fa lelke – Zsótér Sándorral beszélget Schilling Árpád. *Ellenfény* 2005, 8. 11. o.

¹⁷ Csáki Judit: Elszigetelt baleset. *Magyar Narancs*, <http://www.magyararancs.hu/0342kritika2.htm>. Letöltés ideje: 2009. július 7.

¹⁸ Kérchy Vera: Elidegeníthetetlen Élvezetek. *Ellenfény* 2004, 2. 36. o.

¹⁹ Kiss Gabriella: Zsótér Brechtje. *Kritika* 2003. dec. 11. o.

²⁰ Kiss Gabriella: Zsótér Brechtje. *Kritika* 2003. dec. 12. o.

²¹ Forgách András: Atonális színház. *Színház XXXVII./1.* 8. o.

Díszlet



20. ábra: A kaukázusi krétakör – díszlet; a színházi és a színpadi tér kapcsolata

A színpadi látvány nézőteret nézőtérrel tükröztet. A Vígszínház aranyozott stukkókkal díszített proszcéniumnyílásában a függöny elhúzásával előtűnő kompozíció mellbe vág újdonságával.

A hideg neonszínek, a szikárnak tűnő struktúra atmoszférája szöges ellentétben áll a színházi nézőtér által sugallt érzeteknek. Váratlanul ér, képiségeivel lenyűgöz és várakozást kelt.

A tükröztetés kettőssége abban rejlik, hogy míg a színpadi tér mértanilag a Vígszínház architektúrájába illeszkedik, perspektíváját folytatja, téri egységeit azonban oly módon absztrahálva tükrözi vissza, hogy a tükrözöttnek ellentétpárjává válik mind a színvilág, mind a további térszervezést tekintve.

A színpadi nézőtér a Vígszínház neobarokk színházi környezetébe épülve a 70-es évek sivár belsőépítészeti stílusában konstruált. Ez az állítás – összekapcsolás – meglepő, újszerű, ugyanakkor az előadás iróniájának alaphangját is megadja.

A cselekmény ugyanabban az egy épített térben játszódik. A nézőtér egy közösségi térre utal, ahol mindannyian járhattunk, s amelynek a megidézésével emlékképeket hívhat elő bennünk. Anna Viebrock munkái juthatnak eszünkbe – ugyanakkor Viebrock konstruált talált tereinek²² emocionális töltése helyett példánkban – a tárgytól való eltávolítás módja okán –, az irónia a meghatározó.

²² A konstruált talált tér fogalmát maga Anna Viebrock határozza meg egy interjúban, melyben a Christoph Marthalerrel való közös munkájukról beszél.

„Mivel Christophnak a darabjai muzikalitásához ilyen zárt helyekre van szüksége, egyszerre lehetőségem nyílt arra, hogy erős atmoszférájú tereket építsek, amelyekbe a nézőket – mint valami

A játéktér a következő szerkezeti elemeket fogja össze: a lesüllyesztett zenekari árkot átfogó híd pástja, a zsöllyesorokkal berendezett nézőtéri lejtő, az oldalsó és a hátsó fal lengőajtókkal, a függesztett mennyezet.

A szerkezeti részeknek dramaturgiai funkciója van: a rendezés bizonyos jeleneteket bizonyos térrészhez köt (pl. pást használata). A tér részeit így egymástól hangsúlyosan leválasztja ugyanakkor – mivel magát a térrészt jelölő funkcióval látja el –, jeleneteket összekapcsol, ill. egymásra vonatkoztat. (pl. Gruse, ill. a nagyherceg menekülése képei). A világítás koncepciója is ezt húzza alá.

Az előadás egyterű, a képkompozíció mégsem mindig ugyanaz: a széksorok közti ill. előtti tér aránya az előadás folyamán változik. (A zsöllyék egy része kikerül a második felvonásban.)

A képi világ gazdagításában, változatossá tételében nagy szerepe van a gyermekkórus mozgatójának.

A tér a frontalitás koncepciójának megfelelően, a színészek mozgását kétdimenziósra szűkíti. (Járások a széksorok között ill. hátoldali lengőajtókon.)

A játéktípus redukált mozgást feltételez – a színészek lényegében a színpadi nézőtérrel ülve, a nézőközönséggel szemközt mondják el (játsszák el) a szöveget.

A koncepciót átfogó ironia, amely a tükröztetés módjával az előadás alaphangját megadja, a belsőépítészeti részletekben ill. azok egymáshoz való viszonyában követhető tovább nyomon. Lássuk hogyan:

1. önmagukban, képi megformálásuk, jelszerűségük okán – pl. műanyag zsöllyeszékek
2. egymáshoz való viszonyukban, jelrendszert (kompozíciót) alkotva egy-egy szituációt képeznek le: pl. a bírósági jelenetben a székek elrendezése és színe a mérlegre utal.
3. mint a játéktér alkotórészei, a színészek használatában: pl. a lemezelt falburkolat részei (szintén 70-es évekbeli jellegzetesség), amelyek ugyanúgy nyithatók/csukhatók, mint a hátsó falon a lengőajtók.

talált helyekbe beledobjuk. Ezek a terek felületesen szemlélve úgy néznek ki mint pl. Bázelen a Badischer Bahnhof. De természetesen konstruáltak, mert több létező helyet ötvöznek és nem reálisak az arányaik. Ez a kulissza és a dekoráció iránti ellenérzéssel függ össze, mert én nem feltétlenül színházi tereket akarok előállítani, hanem kitalált talált tereket.“

Bettina Masuch interjúja Anna Viebrock-kal. Ford. Szilágyi Mária. *Világszínház* 2001/5–6. 38. o.

A részletektől újra a díszlet képi világának egésze felé pillantva, láthatjuk, hogy (miközben alapvető játéktéri funkciójának megfelelően), a sík és a térbeli képeket egymással összejátszatja: egy-egy adott képet akár síkban, akár térben is értelmezhetünk. (Pl. Gruse átkelése a hágón jelenet)

A műviséget – melyet az anyag- és színhasználat sugall –, a látvány absztrakciójába vonva, a gyermekrajzok gondolatvilágával összejátszva létrejön a látvány költészete: a spotokkal pöttyös égbolt, a narancsszínű ülések foltjai csakúgy, mint a fekete négyszögek egymásnak felelgető geometriája.

A térben műszaki jellegű részletek láthatók. Ezeknek a részleteknek azon túl, hogy – mint minden elemnek – dramaturgiai szerepük van, és a látvány kompozíciós részei, működésükkel a konstruált teret a valósággal hozzák kapcsolatba.

- vészlámpák (A katonai puccs jelenetben a díszlet középső falán az ablaka fölött lévő tűzjelző forgó, vörös fénye jelzi, hogy a palota ég. A palotából mindenki fejvesztve menekül. *„Hol a ládám?“, „Mennünk kell.“* / *„Hol a gyerek?“* / *„Jöjjön vagy egyedül megyek.“*
- szellőzőnyílások melyeknek világításbeli funkciójuk van pl. Gruse férjhez megy a „haldokló“ és a háború után életre kapott férfihoz. Közös életterük szükösségét jelzi a szellőzőnyílásokon beszűrődő gyenge fények.

Fény

A színészek játékstílusa, megjelenési módja frontális. A világítás koncepciója²³ (“telibe világított színészek”²⁴) ezzel egybecseng. A fény – mint kompozíciós elem – szerepe:

1. A szereplők közti viszony geometrikus kiemelése



21. ábra: Fény – a szereplők közti viszony geometrikus leképezése

A színpadi távolság leképezi az érzelmi közelséget/távolságot. A fény ezt a jelet azáltal, hogy a szereplőkre geometrikus fényfoltban rászűkíti – tovább erősíti.

Elsősorban Gruse és Simon jelenetei fűzhetők ide. Például:

- a.) Simon eljegyzi Grusét mielőtt a háborúba megy. A színpad sötét, fénynegyszög csak őket világítja meg, ott ahol beszélnek.
- b.) A katona a háborúból hazatért. Tisztázniuk kell a helyzetüket. Gruse: „*Nem jömmél át a hídon Simon?*“ Ahogy érzelmileg újra közelebb kerülnek egymáshoz a felvonás során úgy közelebb is ülnek egymáshoz. A fénynegyszög mindkét példában követi mozgásukat.

2. A „helyszín“ kijelölése: a díszlet részeinek leválasztása, az előadás menetében a helyszínek összejátszatása, összekapcsolása.

Vegyük példának a pást megvilágítását. A pást jelzi az utat (átvitt értelemben is) amelyen haladva döntésekre kényszerülünk. Erős fehér fény emeli ki, maga a pást mintegy fénycsíkként hat a képi kompozícióban.

²³ Világítástervező: Móra Ernő.

²⁴ Forgách András: Atonális színház. *Színház* XXXVII./1. 11. o.

- a.) A gyermek a páston. (Kitört a palotaforradalom. A gyereket menekülés közben otthagyták, veszélyt rejt megtartani.) A fény vakítóan kiemeli a kis formát a hosszú sávon. Gruse hátrébb húzódik, nem tud dönteni. A pást alatról érkező fény ijesztő árnyakat varázsol az arcára. *„Ha otthagysz, kihűl a szíved.“* Végül hajnalban magával viszi. *„Ijesztő a jó csábítása“*
- b.) Menekülés közben Grúzia Északi hegységbe. Gruse a gyerekekkel az úton. Hajnalodik – a pást kivilágosodik. A gyereket megpróbálja a tehetős gazdasszonynál biztonságba helyezni. Katonák jönnek, gyereket keresnek a környéken. A gazdasszony megijed a katonától: *„Semmi közöm hozzá, ő tette az ajtóm elé!“*

3. Értelmező – hangulatfestő funkció

A fény az érzelmes jelenetekben megejtő mértanisággal komponál. Például:

- a.) A mennyezet négyzethálós osztásában spotlámpák (égbolt). Az örökbefogadás jelenetnél felragyognak, mint a csillagok. Az egyik legszebb világítási jel ez, a fény felragyog az értelmes döntések pillanataiban.
- b.) Sötét színpad, két oldalsó nyíláson. szimmetrikusan beáramló kék fény. A báty konspirációját szomorú, vészjósló fények és árnyak kísérik, csakúgy, mint a később összehozott esküvőt. Az esküvő képben szinte teljesen sötét a díszlet felső és az oldalsó része. A kilátástalanságot jelzi, hogy csak a baloldalon fenn lévő ablakból jön fény.
- c.) Acdak a bíróságon megjelenik, hogy feljelentse magát, mert tévedésből szállást adott a (menekülő) nagyhercegnek. A fény által meghatározott kompozíció hatásos, nagy kép: a díszlet jobb oldalán át a fény a falak közti hasítékokon tör elő, mint megannyi rácsos struktúra vetül rá a fény a szemben lévő falra és a mennyezetre. *„Az ember inkább magát jelenti fel, mert a nép elől nem lehet meglógni.“*

Kellék

A kellék az a jel, amely könnyedségénél fogva a legformálhatóbb tárgyi elem a próbafolyamat során. Híven tükrözi a próbán megszülető újabb és újabb ötleteket, a díszlethez ill. a jelmezhez képest könnyebben „eldobható“ ha nem válik be, és helyettesíthető másik ötlettel, tág teret adva a színészek elképzeléseinek.

A kaukázusi krétakörben nincs sok kellék. Bár a történet háborús időben zajlik, katonai közegben, mégsem látunk egyetlen fegyvert sem. (A fegyver – mint színházi kellék – túl

konkrét, nincs mód absztrahálni.) Az a kevés kellék viszont, ami az előadásba épül, nagyon is a mához köthető, „hétköznapi“, ironikus felhangú, pl. Acdak bírói törvénykönyve budapesti telefonkönyv, melyet bírói széke alátétjeként is használ.

A hétköznapi képek beemelése, absztrahálására, átírására további példa a fehér huzat, amellyel a szereplők bevonják a széksorokat, így jelzik, hogy tél lett, (megvilágítva a pást alóli rejtett fénnel.) ill., amikor kitavaszdodik: a báty leveszi a fehér huzatot a székekről.

Figura a térben – egyén és tömeg viszonya által kialakított térszervezés

A kompozíció alapvetően frontális, mely a színészi játék stilizációjával – mint láttuk – összefügg. A gyermekkórus tömege a képi kompozícióban hangsúlyossá válik. Jelenlétük – mint a két vitázó kolhoz – alapvetően ironikus, az előadás koncepciójának része. (Ugyanakkor a kórusból egyénített szereplők válnak ki pl. a gyermek, mikor már nagyobb, ill. az öreg házaspár, akik válni szeretnének.)

A kórusnak az előadás egészében véve több funkciója van.

Egyrészt vizuálisan narrálja az előadást:

- A hatásos nyitóképben a gyermekkórus két részre osztott tömege jeleníti meg a két kolhozot.
- A gyermekkórus a násznép a közepre komponált szimmetrikus esküvőn képben.



22. ábra: A kaukázusi krétakör – képpozíció

- Acdak bírónak megválasztásakor a kórus maga a döntést hozó nép – a páston „sormintaszzerűen“ ülve.
- Acdak döntési közül abban a jelenetben, amelyben a bíró a csodatévő szent Margit adta tehén tulajdonjogáról dönt, a gyermekkórus a gazdag parasztok csoportját alkotja.

(E tömbbel diagonálisan szemben egyedül az idős néni figurája áll: a kompozíció diagonális rendje a jelenet dramaturgiáját leképezi.)

Másrészt a gyerekek különböző térbeli kompozíciókat hoznak létre, mellyel megtestesítenek egy-egy tárgyat. Például:

- Egymás kezét fogva alkotják a kört: a kórus maga a „kréta“ kör.
- Az „átkelés a hágón“ jelenetben a kötélláda formálja meg. A páston sorban egymással szemben ülnek –egymással szembefordított lábuk a híd eszkábált deszkái közti űr, melyen Gruse átlépdel.



23. ábra: A kaukázusi krétakör – képkompozíció

Ez a módszer Zsótér későbbi rendezéseiben is felbukkan, a Peer Gynt kapcsán a már idézett interjúban erről így fogalmaz:

„– Mintha időnként kicsit eltartottad volna a képeket. Komolyan is vetted őket meg nem is.

„– Én nagyon komolyan vettem őket. Az emberi test által épített ház, ami szintén a kép része, ugyanúgy közöl egy csomó információt, mint a szó (...). A gondolat még összetettebbé válik azáltal, hogy a kép nemcsak demonstratívan történik meg, hanem a színészek saját személyiségükkel vesznek részt benne. Így nemcsak fa, hanem a fa lelke is ott van a színpadon.“²⁵

²⁵ A fa lelke, 11. o.



24. ábra: A kaukázusi krétakör – képkompozíció

Jelmez

A gyerekkórus fekete „Mao egyenruhát“ visel. Ijesztő és ironikus a kép. Jelmezők a formaruha kicsinyített mása az (fekete zsebes zubbony, öv, sildes katonasapka) fekete térdzoknival, rövid szoknyával ill. rövidnadrággal kombinálva. Vitázó kolhozokként való szerepeltetésük az iróniát szélesíti: a tömeg (a kolhoz népe) kezelhető nyáj, amely valóban még nem felnőtt.

Gruse (Básti Juli) egy a népből, egy munkásnő a palotából. Jelmeze is erre utal, hasonlóan a kórusban játszókhöz ruhája egyenruha jellegű: fekete zárt sziluett: (katonai jellegű) zsebes zubbony, térdig érő szoknya, fekete halinacsizma, hátizsák. Haja és sminkje is egyszerűséget sugall: hátul összefogott egyszerű varkocs, a rusztikus arc szinte festetlen. (Az alakítások az előadáson belül az absztrakció más-más fokán állnak. Gruse figurája és alakítása egyensúlyoz az absztrakt és a realista színészi megoldások között – talán a kritika is ezért emelte ki.)



25. ábra: Gruse – a karakter megformálása

Szerep és színész nemiségének különbözősége

A hagyományosan „férfi” és „női” jellemvonások egysége egy alakban jelenik meg pl. Arkadi Cseidze/Venczel Vera, Natela Abasvili/Harkányi Endre és a Börcsök Enikő által megformált Acdak figurájában.



26. ábra: Acdak – a karakter megformálása

Acdak (Börcsök Enikő)

A plebejus-értelmiségi jelleg hangsúlyozott. Nem a kórusból lép ki. Önálló, szabad szellem. Jelmeze is erre utal, megkülönbözteti a kolhoz/kórus népétől: semmi formaruhaszerű nincs a megjelenésében. Ruházata kortalanul mai (bő ing, hosszú, gyűrött, vörös ballonkabát, bő vászonnadrág) és csak jelzésszerűen egy usankával utal etnikumra. Lóg rajta minden. Ballonkabátjának vörös színe utalás a figura világszemléletére. „*A háború elveszett, de nem a hercegek számára. A háború csak Grúzia számára vesztett el, ő viszont nincs jelen a bíróság előtt.*”

(Figuráját ellenpontoszza a kormányzó unokaöccsének megjelenése, akit a bíróvá megválasztásában maga a kormányzó támogat. Jelmeze a gazdagság, és elkényeztetettségét (ugyanakkor önállótlanágát is) jelzi: Rókaprém bunda, kucsma “*Itt az unokaöcsém, legyen ő az új bíró!*” “*Mondd meg neki, kistrókám!*”.)

Bíróként – a rang ellenére, – Acdak ugyanaz marad, aki volt. Bírói talárként ugyan rádobnak egy fekete kopottas, bő ballonkabátot, de marad úgy, ahogy volt: a bő ingben, a vászonnadrágban, mezítláb.

Csak rendkívüli időkben lehetséges, hogy a népet „egy közülünk“, igazságosan képviselje:

„Akkor polgárháború dúlt két évig. Ez alatt az idő alatt Adak volt a bíró.“

A fent tárgyalt két főszereplőt kivéve a többi kilenc színész több szerepet játszik.

Lássunk két példát a szerepösszevonásokra:

Hegedűs D. Géza egyértelmű férfi karaktereket alakít, amilyen pl. Juszuf, a haldokló és feltámadó férj, kormányzó, katona, báty. Kormányzóként, katonaként az adott figura társadalmi hovatartozásán túl a már jelzett egyenruha – jellegű ruhákban látjuk. Katonaként az arcba húzott sisak jelzi a hadseregben az ember arctalanságát. A báty jellemzésére egy kifejezetten mára érvényes jelentéstartalommal bíró (hétköznapi/ironikus) öltözképzék-kiegészítőt látunk: tollal töltött fehér pufimellényt. A báty és feleségének öltözete azonos, ez jelzi egymáshoz idomultságukat, sőt, hogy férfi/női karakterük összemosódott.

Harkányi Endre egyszerre Avasvili nagyherceg (menekülésben narancssárga nadrág és ing) és a felesége, a nagyhercegné, díszes köntösben ill. fekete női ruhában. Öregasszony, asszony, anyós, – a különböző asszonyokat egységes alapruha (fekete kabát, fekete csizma) és egy-egy változó színű fejkendő jelzi.

A smink használata jelzi, az alakításnak nem célja a nemiséget hangsúlyozni ill. kiemelni. Elsősorban az embert látjuk, legyen az férfi vagy nő.

Narrátor (Venczel Vera)



27. ábra: A mesélő – a karakter megformálása

A narrátor kívül áll a történet idején. (Bár néha belép – ilyenkor fekete hosszú kabátot terít magára –, majd ha visszatér a mesélő szerepbe – leveszi azt.) Jelmeze ennek megfelelően kortalan, nem köthető egyetlen kor stílusához sem, új szint hoz a többiek esetében felállított jelzésrendszerbe. Ruhája az alkalmi bál ruhákra hajaz, de formajátéka messze túlmutat a

megszokott látványon: a muszlintólával kiegészített gyöngyízes felső hosszú, halványsárga, fodros tüllszoknyával párosul, amivel formai ellentétet képez.

A jelmez kiemeli viselője törekenységét, és ahogy a színésznő mozog benne a szűk széksorok között az asszociációk sorát indítja el, jelenséggé absztrahálódik.

A finom ráncokkal teli, szép, halvány arcot kiemeli a visszafogott smink, az egyszerű, hátrafésült haj, és a ruháról rávetülő reflex alabástrommá varázsolja.

Képpozíciók

Vitázó kolhozok



28. ábra: „Vitázó kolhozok” – a képpozíció mértanisága

A színpadot teljes megvilágításban látjuk. A pást alól rivaldafény árad a színpadra, melyet a hátsó ajtók fölötti gömblámpák fénye egészít ki. A pást a fénnel még a világos összképben is kiemelt. A mennyezet mintha lebegne. A kép hűvös misztikumot áraszt, melyet a hideg színek kompozíció tovább fokoz.

A fekete/sötét foltok mértanisága, – melyeknek leghangsúlyosabb eleme a két szemközti ajtó és a köztük középen fekvő négyzet – riasztó, a nézőben baljós előérzetet kelt. A látványra jellemző a nagyon erős mértaniság. Minden részlet minden más részlettel geometrikus szabályrendszerrel alkot. Rendet, szervezettséget – fegyelmet sugall.

A kép jobb és baloldala egymás tükörképei, tengelyesen szimmetrikusak. A tengely vonalában a sárga ruhás figura (a mesélő) központi helyet foglal el.

A nagy – sárgászöld, narancssárga – színeket a gyerekfigurák fekete foltjai törik meg, a sötét és a világos foltok aránya vibrál. A látványnak ez a vibrálás bizonyos ritmust ad, a nagy színtömböket elaprózza, a képet részletgazdagabbá teszi. A ritmust a kép felső mezejében vízszintesen viszi tovább a portálnyílás felső részére szerelt fekete lámpasor.

A kompozícióban a fekvő párhuzamosokat erősíti a fekvő ablaknyílás téglalapja, az egymás mögött futó széksorok és a hangsúlyos pást.

A látvány függőleges szimmetriatengelyével párhuzamos vonalak rendszerét erősíti az oldalfalak architektúrája, mennyezetén futó spotlámpák sötétlő körei, a két szemközti ajtó feltja, és a fölötte lévő két lámpa.

A páros elemek szimmetriája koncepcionális: egyrészt utal a dramaturgiai felépítésre (két párhuzamosan futó sors (Gruse és Acdak sorsa), másrészt az alapfeltevés dilemmájára: a jó és a rossz egymásmellettségére és a kérdésfelvetésre: vajon győz-e a jó?

A térbeli elrendezés szabályosságát megtörik a középső székblokkon ülő fekete ruhás szereplők.

Gruse a páston



29. ábra: „Gruse a páston” – a képkompozíció mértanisága

A teljes színpad sötét, az úton egyedül Gruse fényvel kiemelt, amint a gyermeket magához öleli. Nagyon erős kép. Egyedül dönt, vállalja a felelősséget. A figura kompozíciós elhelyezése a fehér sáv/az út „elején” leképezi a szituációt. Mögötte a fényreflexekben felderengő üres zsöllyeszékek fokozzák a magányát.

A kép kompozíciós párdarabja (mintegy ellentettje) a második részben a menekülő nagyherceg, aki szállásért Acdaknál kopogtat.

Az üldözött nagyherceg figurája magányos és elesett. Egyedül áll az úton a fényben. Narancsszínű ruhája visszacseng a menedék („Acdak háza”) székének (zsöllyesor) színével melynek egyik fele narancs – a menekülő nagyherceg visszhangra lel, Acdak befogadja.

Gruse a hágón



30. ábra: „Gruse a hágón” – a képkompozíció mértanisága, fény

A kompozíció vízszintes szimmetriatengelye kap hangsúlyt. A csillagos ég és a havas föld tükröződnek egymásban. A fönnsíkban is értelmezhető. Azt hogy a hegycsúcsokon járunk, az jelzi, hogy az égbolt síkja csaknem összeér a föld síkjával, ugyanakkor a perspektivikus kompozíció térélményt is kivált – bár a síkot a térrel szellemesen összejátszatja, feleselteti. (Az égők/csillagok szabályos elrendezése csak egy minta az ég síkján.)

A kompozíciót a sötét-világos kontraszt jellemzi: a sötét égbolt világító mintája ritmusban van a páston sorban álló gyerekek fekete sziluettjével. A fekete „sormintát” kiemeli a mögöttük lévő zsöllyeszékekre vont fehér védőhuzat, a „hó”. A lengőajtó ablakaiban megcsillanó fény a kép ritmusát tovább fokozza.

Acdak bírósága



31. ábra: „Acdak bírósága” – a képkompozíció mértaniséga, szín, figura a térben

Az első felvonásban használt zsöllyeszékek kikerülnek, csak néhány darab marad benn. A kompozíciós elrendezés diagonális: az átló közepén a bíró, Acdak „bírói pulpitusa“, mint a „mérleg nyelve“ két szélén az al- és felperesek. A kompozíció mintegy magát a mérleget képezi le. A fogalmi párhuzam színben is nyomon követhető egyik oldalon csak narancs, a másik oldalon csak sárgászöld zsöllyeszékeket látunk, közepen viszont a székek mindkét színt képviselik, ez a mérlegelés pártatlanságát is jelzi. Acdak bírói döntései igazságosak, ezért mikor kimondja, az „ég is ünnepel“, a csillagok kigyúlnak.

A kaukázusi krétakör – összegzés

Zsótér a szöveg értelmezésére koncentrálnak. Brecht szövegét játékba hozza, arra reflektál.

A játék igazságát, a színészi jelenlét hitelességét a mozgás redukálásával segíti. Jellemzően a figurák elhelyezkedése a térben frontális, mozgásuk geometrikus rendben történik, melyet a világítás leképez.

A látvány az előadást az absztrakció világába emeli, ugyanakkor a mával dialogizálva, ironikusan fogalmaz.

A koncepciót átfogó irónia, amely a színpadi tér esetében a tükröztetés módját tekintve az előadás alaphangját adja meg, a látvány minden elemében fellelhető: a képi kompozíciók (ide értve a kórus mozgása által létrehozott kompozíciókat is) geometriájában éppúgy mint a díszletelemeket jellemző anyag- és színhasználat műviségében vagy a kellékek hangsúlyozott hétköznapiságában.

A jelmezek ebben a példában – a karakter értelmezésének megfelelően – az absztrakció különböző fokán állnak. A figurák fekete sziluettjei a kompozíció meghatározó elemei.

Láthatjuk, hogy az előadás képi világát letisztult formavilág jellemzi. A díszlet jelmez fény, kellék „önállósult“ alkotóelemek az előadás gesztusával egybecsengnek, azzal koherens egységet alkotnak.

III. Párhuzamok és jellemzők

III.1. Díszlet

(1) **A díszlet (a színpadi tér) az előadás koncepciójának képi érzékeltetése és adekvát játéktere.**

Mint láttuk, a *Csak egy szög* díszlete metaforaként értelmezhető.

A kép „metafizikus“, transzcendens: az érzékivel az érzékfelettire utal. Hangsúlyos a díszlet **anyagisága**. A valós anyag jelenléte és asszociációs tere érzelmeket, melegséget sugall. A képkompozícióban a deszkázat változó méretű (szabálytalan) vonalai geometrikus rendbe szerveződnek. A kompozíció a fényel kombinálva lényegül át. **A fény** maga is anyagi: „áttör“ a deszkákon, „előnti“ a színpadot. Szabálytalan geometriába szervezett, mintegy fénysugárként hat. Érzelmi hatást vált ki.

A kaukázusi krétakör díszlete belsőépítészeti elemek átírásával létrehozott, konstruált tér.

Az anyaghoz való viszony más: anyagisága a műanyagból létrehozott szabályos formák anyagszerűségét jelenti – „hűvösség“, sterilitás, stilizáció, irónia, a kompozíciót rend, szervezettség, mértani szabályosság és intellektuális humor jellemzi.

A díszlet mértaniságát fölerősítve a **fény** is geometriába szervezett, nem anyagi – jelszerű. Az előadás koncepciójába illeszkedően a fény is konstruált, absztrakt (izzókba fogva – pöttyök, pontok – csillagos ég). Intellektuálisan közelít a látvány megfogalmazásához, és intellektusunkra hat. A fény az egyes jelenetek képeit egymásra utaltatja, összekapcsolja, értelmezi.

A szín mindkét előadásban koncepcionális szerepet játszik. A szíkontrasztokkal való dramaturgiai építkezés mikéntje azonban más. A *Csak egy szög* esetében a tónus ill. a szíkontraszt a dramaturgiai funkción túl festői hatást a színek érzéki hatásával kelt. *A kaukázusi krétakörben* a színek műviségét hangsúlyozó színválasztás (neonszínek) a kompozícióban a színek és a szíkontrasztok jelszerű „használata“ a jellemző (pl. zsöllyék színei). A díszlet és jelmez színének egymással alkotott kontrasztja – intellektusra hat.

(2) A díszlet az adott helyszín vizuális, ill. téri adottságait kihasználja, az előadás képi világába azt koncepcionálisan beépíti.

A kaukázusi krétakör díszletének és a színház nézőtérének kapcsolatát az jellemzi, hogy egymást ellenpontoszák. A színpadi kép tükröz. Érzékisége a szerkesztésben rejlik, geometriájának talányosságával kíváncsiságot ébreszt, várakozást kelt – az intellektusra hat.

A *Csak egy szög* díszlete a színpadi tér műszaki elemeit építi be a látványba (pl. tréger). A nézőtérhez a díszlet álperspektívát szerkesztve kapcsolódik. A látvány erős érzelmi-érzéki hatást kelt, a közönséget az előadás menetébe már az első pillanattól „beszippantja“.

A látvány nézőre tett hatása a két előadás koncepcionális különbségét azonnal leképezi.

(3) Mindkét színpadi tér egy tér – nincsenek hagyományos értelemben vett (illusztratív) helyszínek.

Kisebb változásokkal, pl. egy boltozat cikkelye elemelkedik (*Csak egy szög*) ill. a zsöllyesor kikerül (*A kaukázusi krétakör*), ugyanaz a tér marad. Ezen belül válnak külön az előadás különböző „helyszínei“, a két előadásban eltérő módon: a *Csak egy szög* esetében befoglaló nagy térről van szó, *A kaukázusi krétakörben* a térrészek fényel kiemelve dramaturgiai mozzanatokhoz absztrakt módon kapcsolódnak.

Ezzel összefüggésben, a tér részeinek egymáshoz való viszonya a térbeli kompozíció belül a mozgás jellegét is meghatározza. (mely az előadás koncepciójába illeszkedik).

Csak egy szög: A tér előtér/középtér/háttérre osztható, a mozgás a tér mélységében és szélességében egyformán szabad, kötetlen.

A kaukázusi krétakör: a játéktér részeinek szerepe (pást, nézőtérész, stb.) kötöttebb: a szereplők mozgása erősen megkomponált, dramaturgiailag bizonyos térrészekhez köthető. A térrészek maguk is jelként funkcionálnak. A frontális mozgás adekvát az előadás koncepciójával, erős képi kompozíciókba illeszkedik. Geometriájára jellemző a síkszerűség és a térbeliség összeecsúsztatása, átjátszása (egy képkompozíció egyidejűleg értelmezhető síkban és térben is).

A képkompozícióban a figurák elrendezése mértani, jelszerű. Leképezi a szituációt. Ugyanakkor tárgyak megformálása újrafogalmazásában is szerepet játszik pl. a gyerekkórus által alkotott kötélhíd. Jelentősége – absztrakciós szerepénél fogva – a képkompozícióban felerősödik, intellektusunkra hat.

A *Csak egy szög*: esetében a figurák szerepe a kompozícióban – a rendezői koncepciónak megfelelően – kevésbé absztrahált. Ugyanakkor a tömegmozgatás a látványvilág fontos eleme. Elsősorban az érzelmekre hat.

III.2. Kellék

Mindkét előadásra a kellékek ironikus használata a jellemző. A hétköznapi tárgyak új kontextusban jelennek meg. A kellékek az előadás látványvilágába különböző módon épülnek be.

A *kaukázusi krétakör*-ben a mai hétköznapi tárgyak átalakítás nélkül, „kész formaként“ kerülnek az előadásba (pl. telefonkönyv).

A *Csak egy szög*-ben a mai, hétköznapi tárgyak elemeire bontása és újrakonstruálása a jellemző. Az így nyert tárgyak formai játékossága, az egyes elemek jelentéstartalmainak összecsengése az előadás humorát szolgálja (pl. iratmegsemmisítő). A tárgyak megalkotásának módja a szövegalkotással azonos koncepció szerint történik. A díszlet és kellék viszonyában is észlelhető a hétköznapi (konkrét) elemek és az absztrakt formák összekapcsolódása (pl. létra, tréger).

Mindkét előadásra általánosan érvényes: minden színházi elem az előadás része, a játékba beemelve, az előadás részeként minden tárgy átértelmeződhet.

III.3. Jelmez

Mindkét előadásban a jelmez az adott rendezés átfogó koncepciójába illeszkedik. A jelmez tárgyalásánál röviden ki kell térni az előadásban a színész és szerep viszonyának jellegére, hiszen ez a jelmezt meghatározza.

Mindkét előadásban a színészi jelenlét fölerősödik. A *Csak egy szög* esetében a magánemberi és a színészi identitás összeolvad – a színészek nemcsak a szerepet játsszák, hanem a szereppel is eljátszanak.

A *kaukázusi krétakör*-ben a színészi játék stilizált: a színészek a játék folyamán nem is igen néznek egymásra (frontalitás), kifelé játszanak. A redukció nyilvánvaló célja a szöveg felerősítése, a színészi „hazugság“ kiiktatása.

A színészi játék stilizációjára, szerep és színész összefonódásának mikéntjére példa a szerep és színész eltérő nemiségének összejátszatása. A különbözőségeket a személyiség magába foglalja, átjátszatja: a színész jelenlétének igazsága a fontos. A karakter az előadásban

szereplő figurák absztrakciója szerint alakul át. Mivel tehát a szerep-színész viszonya változik, a szemléletbeli változás a jelmez hagyományos értelemben vett karakter ábrázolásának módjára kihat.

”(...) a jó színházi jelmezek elég anyagszerűnek kell lennie, hogy jelentsen és elég áttetszőnek, hogy ne tapadjanak meg rajta élősködő jelek. A jelmez írás, és ezért annak kétértelműségével bír: az írás valamely rajta túl lévő mondanivaló eszköze, ha azonban az írás túl szegény vagy túl gazdag, ha túl szép vagy túlságosan csúf, akkor nem teszi lehetővé az olvasást és nem tölti be feladatát. A jelmezek tehát meg kell találni azt a kényes egyensúlyt, amely segíti a színpadi tett kiolvasásnak lehetőségét anélkül, hogy élősdie értékekkel terhelné meg azt. A jelmezek le kell mondania mindenféle egoizmusról ill. túlzásba vitt jó szándékról, önmagában észrevétlennek kell maradnia, de azért léteznie kell (...). Egyszerre kell anyagszerűnek és áttetszőnek lennie: a jelmezt látnunk kell, nem néznünk.“²⁶

Részben egyetérthetünk Barthes-tal, másrészt viszont, – ahogy ezt a példákban látni fogjuk –, az idő bizonyos megállapításait meghaladta.

A kaukázusi krétakör

A karakter ábrázolása oly módon változik, hogy a színész szerepben megmutatott eredendő vonásait a jelmez sűríti, képzőművészeti jel szintjére emeli, és jelként vesz részt a teljes képi kompozícióban. Hangsúlyossá válik az arc és a jelmez, illetve a test és a jelmez kapcsolata.

A figurák az előadásban az absztrakció különböző fokán állnak. A Venczel Vera által megtestesített narrátor megjelenítése például más, mint Gruse vagy Acdak figurája esetében. A narrátor a maga jelszerűségében nagyobb teret enged a formajátéknak, mint a kötöttebb, karakterisztikusabb jegyekkel felruházott figurák.

Arc és jelmez²⁷ kapcsolatában a jelmez geometrikus absztrakciójával ellenétet képezve, az arc egyénitettsége a jellemző. A smink az arc jellemzőit, (pl. finom vonásait, korát) a színész egyéniségét – a szerep kontextusában – emeli ki. A korhűség – eredeti, leíró jellegében – nem játszik szerepet, ill. átalakul: kifejezetten mai arcok teszik hitelessé az előadást.

²⁶ Roland Barthes: A színházi jelmez betegségei. *Theatron*, 1998. tél (1/2.), 45. o.

²⁷ „Van még egy nehezen elérhető, de mégis nélkülözhetetlen összhang és ez pedig a jelmez és az arc összhangja. Hány naivan műeprek és műkelmék közé állított teljesen modern arc! Jó pl. Dreyer: Jean d’Arc) És mennyi alaktani anakronizmus bukkan fel itt!(...) A színházban is ugyanez a nehézség jelentkezik: a jelmezek magába kell tudnia szívni az arcot, éreznünk kell, hogy ugyanaz a láthatatlan, de nélkülözhetetlen történelmi hámszövet fedí mindkettőt.” Roland Barthes: A színházi jelmez betegségei. *Theatron*, 1998. tél (1/2.), 48. o.

A testet a jelmez geometrikus jellegű vonala követi, amely a figurát – térben elfoglalt helyén absztrahálja. Ily módon a figura a térben képzőművészeti jelként funkcionál: absztrakt szín- és formakezelés, egyszerű, geometrikus formajáték a sziluettel, jelszerűség a jellemzi.

Csak egy szög

A rendezés koncepciójával a jelmezek különleges egységet képeznek. A karakterek közvetlen, színészi megformálásához a maga formai újszerűségével, játékoságával járul hozzá. Adott jelenetben pár vonással kiemeli a karaktert, majd a következő jelenetek során – mint láttuk –, segíti átváltozásában. A színészi játék stilizációjában koncepcionális különbség van a két előadás között, láthatjuk, hogy e példánkban a jelmez nem absztrahál akképpen, mint *A kaukázusi krétakör* esetében és – bár jelez –, összességében nem jelként funkcionál, közvetlenebb módon hat. A jelmez humora – ami összeállításának kreativitásából (hétköznapiság beemelése) ill. a színészi használat módjából ered –, az előadás közvetlen humorát erősíti és érzelmeinkre hat.

A jelmez világának az anyag – A kaukázusi krétakörrel összevetve – hangsúlyosabb eleme, mivel egy-egy jelmez szinte kollázsként áll össze és akként is működik – így esztétikája éppúgy az anyagok ütköztetésében rejlik, ahogy formai jelrendszere. A színek ill. minták nem jelszerűek, hanem összességében anyagszerű, dús, festői kompozíciók.

A jelmez mára vonatkoztatott alkotóelemekből összeállítva új formát hoz létre, mely összességében az adott korra a mával összefüggésben reflektál. A jelmez egyes alkotóelemei tehát jelként funkcionálnak, összességükben azonban nem válik oly módon absztrakttá, mint *A kaukázusi krétakör* esetében.

A korrhúság, mint látjuk, a jelmezek tekintetében is átértelmeződik.

Összegzés

Példáinkban láttuk, hogy **a díszlet (a színpadi tér) az előadás játéktere és egyben az előadás koncepciójával összefüggésben annak képi érzékeltetése.** Az ábrázolás módja (a szerkezet kialakítása, a formák kezelése, az anyag- és színhasználat) az előadás gesztusával egybecseng. A létrejött kép egyszerre hat érzékeinkre és intellektusunkra. (A hatás lehet inkább érzéki, mint a Csak egy szög esetében és hathat az intellektuson keresztül érzékeinkre – mint A kaukázusi krétakör esetében.)

A díszlet (színpadi tér) a szövegtől való függetlenedése (mellérendelődése) következtében nem törekszik a leírt helyszínek megjelenítésére vagy ábrázolására, még stilizált formában sem.

Mindkét példára jellemző, és meghatározó hogy a díszlet (színpadi tér) **egyterű**, s az előadás esztétikájának megfelelően (a két példában természetesen különbözőképpen), de az egy befoglaló téren belül – **asszociatív módon, a szöveggel dialogizálva, arra reflektálva – utal „helyszínekre“.**

Khell Zsolt díszlete metaforikus, költői kép, melynek esztétikáját maga a szerkezet és az anyaghasználat egyszerűsége és nagyvonalúsága teremti meg. A nagyszabású díszlet ugyanakkor az előadás humorához is kapcsolódik, amennyiben magával a **színpadi térrel is kapcsolatban áll** és annak elemeit nem kis öniróniával használja (pl. a színpadi „tető“ leemelése, trégerék használata).

Ambrus Mária díszlete belsőépítészeti átírás, „konstruált talált tér“ mely kontextusban áll a színházi nézőtérrel. Ambrus ezzel a gesztussal a színpadi teret „kitágítja“, és a nézőt a **„landscape play“²⁸** fogalmának megfelelően a játék terébe vonja.

Mindkét példa esetében, amint azt a képkompozíciók elemzésekor láthattuk, a kompozícióban hangsúlyos szerepet tölt be a **figura és a tömeg által kialakított térszervezés**, mely a rendezés koncepciójával párhuzamosan, arra jellemző módon a Csak egy szögben expresszív (pl. auschwitz-i kép), míg A kaukázusi krétakörben absztrakt, jelszerű (pl. gyerekkórus jelenetei).

²⁸ Viebrock Gretrude Steinre hivatkozva használja landscape play fogalmát: „*egy színpadi tér olyan, mint egy táj, amelyben a szem elidőzhet és a figyelem nem csak arra fókuszálódik, aki éppen beszél.*“ Bettina Masuch interjúja Anna Viebrock-kal. Ford. Szilágyi Mária. *Világszínház* 2001/5–6. 38. o.

A kontextus jellege, a kapcsolódó jelentéstartalmak rendszere **jellemzi az adott előadást**, jellemzi az azt létrehozó **alkotók esztétikai alapállását**, világszemléletét.

Az alkotói szemléletnek alapeleme a mindkét előadást jellemző a humor és (ön)íronia, melyet a látvány elemeiben is – mint azt az elemzés folyamán láttuk – nyomon követhető. Jellemző a hangsúlyosan **hétköznapi jelentéstartalommal bíró elemek** játékba emelése.

A **kellékek** esetében Zsótér kész formákkal dolgozik, így a tárgy jelként (is) funkcionál (pl. telefonkönyv). A Csak egy szövegben is találkozunk kész formákkal (pl. fekete esernyők), ugyanakkor a kellékek, bútorok másik része olyan hétköznapi elemekből összeállított szürreális formaként kerül a színpadra, amelyeknek humora éppen összeállításuk mikéntjében rejlik (pl. bírósági bútorok, iratmegsemmisítő, stb.).

A kellékek az előadás humorának könnyed eszközei, amelyek – legyen bár az előadás látványvilága, ezen belül a tárgyak használata esztétikailag végletekig csiszolt –, őrzik a próbafolyamat spontán ötleteinek szemtelen frissességét.

Ahogy a díszlet a szövegtől önállósodva nem törekszik a helyszínek (kor, miliő) ábrázolására, ezzel párhuzamosan a **jelmezt** vizsgálva is láthatunk változásokat, amelynek legszembeütőbb jele a karakter ábrázolásának mikéntje.

A hagyományos **karakterábrázolás** a drámai szövegből kiindulva, az ábrázolt kor szűrőjén keresztül megteremti a figurák pszichológiai jellemzőit, szociális, társadalmi meghatározottságát, korát. A jelmez jelzi a szereplők egymáshoz való viszonyát, az előadás dramaturgiájához kapcsolódva a szereplők sorsát követi, leképezi.

Példáinkban megfigyelhettük, hogy – a szöveg szabad kezelésének következtében – a színész és a szerep viszonya változik: **a szerep a színész személyiségével kölcsönhatásban jön létre. A jelmez erre a megváltozott viszonyra reflektálva ábrázol.**

A Csak egy szög jelmezeinek esetében az előadás koncepciójának megfelelően e viszony játékos megfogalmazását látjuk. A jelmezek újszerűsége – a kellékek összeállításához hasonlóan – összeállításuk kollázsszerűségében rejlik.

A jelmezek szürreális formavilágának részei hangsúlyozottan mához köthető hétköznapi elemek, melyek újszerű összeállításában történeti viseletek formavilágával találunk szellemes kapcsolatot (kapcsolat a szereppel). Ugyanakkor a szürreális designt hétköznapi (mai) ruha elemekkel egészíti ki (kapcsolat a színész személyiségével) – ez utóbbi részletek csak a másik viszonylatában, azzal együtt értelmezhetők jelmezként.

A kaukázusi krétakör jelmezei esetében kulcsszó az absztrakció. Szerep és színész személyisége közti kapcsolat egészen a nemiség átírásáig terjed. Az arccal és a testtel való összefüggésben ábrázol: ellenpontos és kiemel. Jellemző a geometrikus formajáték a sziluettel, a formát sok esetben úgy fogalmazza meg, hogy azzal a színész mozgásának jellegét is megváltoztatja.

Visszaulva Barthes megállapítására, mely szerint a jelmeznek önmagában észrevétlenné kell maradnia, „a jelmezt látnunk kell, nem néznünk“ példáink esetében láthatjuk, hogy ez az esztétikai alapállás megváltozott: a jelmez formai megjelenítése a benne rejlő utalások rendszerével, természetesen a vizualitás nyelvén a szerepet értelmezi: a forma maga is tartalom.

A két kiemelt előadás példáján láthattuk, mi jellemezte a vizuális elemeket (díszlet, fény, kellék, jelmez ill. tömegmozgatás) és hogyan teremtették meg az előadás látványvilágának egységét.

Példáimat olyan alkotókra szűkítettem, akiknek munkájában a látvány esztétikája már letisztult, kikristályosodott. A dolgozatban nincs módom kitérni rá, ezért szükségesnek tartom megemlíteni, hogy más alkotóknál is fölfedezhetők hasonló elvek, különböző rendezői koncepciók szolgálatában, különleges, egyéni módon megformálva.

A továbbiakban azért, hogy a tárgyalt jellemzők tendencia jellegét megvilágítsam – néhány külföldi példán túl –, az értekezés témájául választott alkotóktól néhány másik példára is kitérek. Végezetül a vázolt összefüggésekkel kapcsolatban néhány saját munkát is érintek.

IV. A vizsgálat kiterjesztése – a jellemzők tendencia jellegének vizsgálata további példák alapján

IV.1. Díszlet

Szembetűnőek az **egy térben** játszódó előadásra való törekvések.

Csehov: *Ivanov*²⁹



32. ábra: Ivanov – díszlet

Khell Zsolt díszlete a 60-70-es évek belsőépítészeti stílusának finom aránybeli átírásával a „konstruált talált tér“ pregnáns példája.

Az előadás játéktereként különös kontextusban állt a benne játszódó jelenetekkel.

„Khell díszlete (...) konvencionálisnak tetszhetne, ha a négy felvonást váratlanul ugyanabba a térbe helyező rendezés nem hatna vissza a díszlet (amely nem privát tér, hanem valamilyen iskola, vagy kultúrház de leginkább egy hatvanas évekbeli dokumentumfilm helyszíne) értelmezésére, és nem kényszerítené a nézőt arra, hogy újra és újra mégis szemügyre vegye és értékelje a díszlet sajátosságait, mivel az állandóan ellentmondásba kerül a benne játszott jelenettel.”³⁰

²⁹ Anton Pavlovics Csehov: *Ivanov*. R. Ascher Tamás, d. Khell Zsolt, j. Szakács Györgyi. Katona József Színház, 2004.

³⁰ Forgách András: A díszlet mint kép. *Magyar Szenográfia 1995-2005*. 10. o.



33. ábra: Moszkvai metró



34. ábra: Mester és Margarita – díszlet

A *Mester és Margarita*³¹ díszlete is „talált tér”: a moszkvai metró belseje, amely egyetlen (alap)terébe befoglalhatóak az előadás különböző „helyszínei.” Az előadásban némiképp az egyterűség alap gondolata megtört: bizonyos térrészeket a rendező leválasztott, hogy részlegesen megteremtse bizonyos helyszíneket (pl. Margarita és a Mester lakása, római börtön), másokat azonban az alaptérbe foglalt. Az egyterűséget segítette a díszlet mobilitása: a metró mozgólépcsői a színpadtérből kétoldalra kihúzhatók voltak.

A „Margarita röplése” képben a metró boltozata megemelkedett és eltűnt a zsinórpádlásban – ez a megoldás Talheimer Liliom rendezésében is felbukkan („Liliom meghal és a mennybe jut” jelenetben).

„Az alkotóknak...közös nevezőre mindenekelőtt arra kellett jutniuk, mit kezdjenek a történet három síkjával, a 30-as évek Moszkvájának mindennapjaival, Wolandék sátáni pereputtyának értelmezésével és a Mester Poncius Pilátus jeruzsálemi prokupátorról szóló regényének megjelenítésével. A gondolati s képi rétegek összekötése szellemileg és praktikusán egyaránt döntő kérdés. Az alapdíszlet a moszkvai metró platformját ábrázolja, két oldalról koreografáltan mozgó utasokkal.”³²

³¹ Mikhail Bulgakov: *A Mester és Margarita*. R. Szász János, d. Khell Zsolt, j. Benedek Mari. Nemzeti Színház Bp., 2005.

³² Koltai Tamás: Világfájdalom. *ÉS*, 2005. április 9.



35. ábra: A törpe – díszlet

Ambrus Mária maga fogalmazza meg a konstruált talált tér néhány jellemzőjét *A törpe* c. előadás³³ díszletének tervezése kapcsán.

„A belvárosi sarokház átjáró udvara egyszerre külső és belső tér, egyszerre kihalt és életteli, elhanyagolt és reprezentatív, centrális és szerteágazó.(...)

A Belvárosi Takarékpénztár székházának épült romantikus-eklektikus épület a Törpe eredeti helyszínére jellemző, mór alapokon született spanyol építészeti ornamentikát emeli át Közép-Európába a vasbeton vázas bérházra, öntött vasból és kerámiából.

A 70-es évek végén történt „korszerűsítés“ után ma sokoldalú belvárosi közterület: hajléktalanok hálóterme nyáron, gördeszka-versenyek helyszíne egész évben, fotózó turisták sokra becsült témája

Szemben a fölépcsőház lifttel, balra a 70-es évekbeli romok, jobbra mór típusú árkádok. Az előtérben üres üzletek. A tér közepén megvan még az elválasztó arany rács.

Egyszerre profán és emelkedett „talált hely“ – absztrakt és konkrét – a spanyol udvarban több száz éve (...) játszódó szerelmi történethez. “³⁴

³³ Alexander von Zemlinsky: *A törpe*. R. Zsótér Sándor, d. Ambrus Mária, j. Benedek Mari. Magyar Állami Operaház, 2003.

³⁴ Ambrus Mária: Miért a Párisi Udvar? In: Magyar Állami Operaház előadásához kiadott műsorfüzete, 2003.

Egy **stúdió** kisebb terében – gondolhatjuk –, nem tervezhető több helyszínes, nagy előadás.³⁵ Vagy mégis? Találunk példát arra, hogy sok helyszínt felvonultató darabot hogyan „adaptál” az alkotóhármas a Régi Thália Stúdió terébe.

Ibsen: Peer Gynt



36. ábra: Peer Gynt – díszlet

A *Peer Gynt* egyetlen „helyszíne”, játéktere maga a Régi Thália Stúdió teljes tere. Megfigyelhető az is, a tervező hogyan hozza kontextusba a stúdiótér építészeti elemeit (ajtók, lépcsők, felső járás hídja) a díszletelemekkel.

„Miután végigzongoráztunk egy csomó lehetőséget, eszembe jutott, hogy mi lenne, ha abból indulnánk ki, hogy ez a terem Ase háza, és képzeljük el, hogy ebben bonyolódik le az egész történet – úgy hogy logikus legyen, hogy Peer Gynt valójában ki sem mozdul innen. Illetve kimozdul, de nem úgy, mert nem kell az emberek szájába rágni, hogy éppen most hol vagyunk, hisz ez kiderül a szövegből.”³⁶

„A legbámulatosabb az, hogy mennyire egyszerűek az eszközök. A piszkosszürke falak közé zárt stúdió architektúrája adott: keskeny előtér, közepén mélyülő hátsó színpad, falépcsővel, két kis oldalsó galéria. Ambrus Mária három elemet tesz hozzá: parkettás forgó korongot közepén, egy mögé helyezett deszkalépcsőt, és egy több színben játszó sugaras csövekből álló neoncsillárt, amely tovább sokszorozódik egy hátul elhelyezett tükörfelületen. Csupa szegény színházi, a szó jelképes értelmében olcsó kellék, amely talán szándékosan utal amatőr művházkeretre, valóság és képzelet talmiságára: ha például a szövegben fényes álmokról van szó, beindul a színes neonok gagyi villódzása. A helyszínnak nincs konkrét jelentése, vagyis nem értelmezhető helyrajzilag, hogy a cselekmény hol és mikor játszódik, ebből következően itt és most, mindig és mindenütt. Csak a

³⁵ Henrik Ibsen: *Peer Gynt*. R. Zsótér Sándor, d. Ambrus Mária, j. Benedek Mari, Régi Thália Stúdió, 2005.

³⁶ A fa lelke – Zsótér Sándorral beszélget Schilling Árpád. *Ellenfény* 2005, 8. 10. o.

részletek asszociatívak: például a falon két ajtó nyílik egy-egy hétköznapian funkcionáló, forgalmas végébe, amitől a haegstadti esküvő eseményei (bezárkózás, dörömbölés, menyasszonyhágás) valóságból vagy filmekből ismerős toposzá válik.³⁷

„A Thália Színház Régi Stúdiójában közepén kis parkettás korong forgolódik, mögötte aranyló lépcső. Nagyjából ennyi Ambrus Mária díszlete, de játszik a helyiség minden pontja, minden zugnak és minden mellékhelyiségnek is fontos szerep jut. Nem kényszeresen, hanem értelmesen kihasználják.³⁸

Megfigyelhetjük tehát, hogy a stúdió tere egyfajta talált térként működik, amennyiben a tervező az adott tér elemeit „kiegészíti“: példánkban a tér konkrét elemeit absztrakt formákkal hozza összefüggésbe.

Koltcs: A néger és a kutyák harca



37. ábra: A néger és a kutyák harca – díszlet

A darab³⁹ egy afrikai építkezésen játszódik –a díszlet elemeiben a tervező hangsúlyosan vállaltan hétköznapi, mai elemekkel komponál pl. műanyag hullámlemez, raklapok, fém konténer.

A díszlet és a tárgyak iróniáját ellenpontoszza az előadás világítása.

„Az egymással szembenező kétszer kétsoros nézőtér között raklapok adják a központi játékteret, a nézők háta mögött hullámos műanyag elemek kisebb megszakításokkal falat alkotnak. A helyszín Afrika egyik bezárás előtt álló hidépítése.⁴⁰

³⁷ Koltai Tamás Önmaguk. *ÉS*, 2005. okt. 28. 27. o.

³⁸ Zappe László: Versbe szedett filozófia. *Népszabadság*, 2005. okt. 18.

³⁹ Bernard-Marie Koltcs: *A néger és a kutyák harca*. R. Zsótér Sándor, d. Ambrus Mária, j. Benedek Mari, Kamra Bp., 2008.

⁴⁰ Sors Vera: *Harc. Ellenfény* 2008/9.

„(...) a díszlet MÁV pecsét feliratú – nyers, rácsos-raklapok alól szivárogtatja a fényt.

A két hosszanti oldalon ülő közönség háta mögül, meg-megrezgetett hullámlemez falak külső tövéből is érkeznek foghíjas derengések.

Fentről sárgás afrikai napsütéssel verik az elvont-reális teret a reflektorsugarak.

Mesteri a világítás. A szálkás dobogók szintje alásüllyesztett üres kutyaház némi didaxissal menekíti magában az állatias emberséget. Horn konténerhajléka sem ébreszt biztatóbb képzeteket. A térelosztás fontos elemei az antropomorf „fák”: a könnyen emelhető, pajzsként tartható, áttört választóelemek.⁴¹

„Zsótér Sándor hagyományosabb rendezéseinek egyike ez, a négy szereplő játékmódjában vissza-visszatér a lélektani realizmus, és ezt az ismerős – meghitt hangnemet metszik el folyamatosan a váratlan, realizmuson túli magatartásbeli változások, a misztikus alaphang, az idegborzoló zene, valamint a színészmozgatás és a díszlet összjátéka.(...) Az egyenlőtlen lécekből összerótt padló kényelmetlen élethelyzetek adekvát közegeként sportteljesítménnyé teszi a járást, kutyaólja és konténerbarakkja dermesztően irreális megjelenéseket és mozgásokat indukál. (...)”⁴²

Foster: Tom Paine



38. ábra: Tom Paine – díszlet

Khell Zsolt a *Tom Paine* c. előadásban⁴³ egy felnagyított „hintával” adott lehetőséget a játék „helyszíneit” átélni. A térbe beépülő kellékek világa kontextust teremtett magával az adott térrel. A tervezés koncepciója a rendezés gesztusával egybecseng.

⁴¹ Tarján Tamás: A néger és a kutyák harca. *Színház*, 2008. (XI./9.).

⁴² Szántó Judit: A kép megmarad. *Színház-Criticai lapok* 2008. (XVII./10.) 12-13. o.

⁴³ Paul Forster: *Tom Paine*. R. Mohácsi János, d. Khell Zsolt, j. Szűcs Edit. Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1996.

„[Foster:] – (...) Kell, hogy darabjaimon más elemek is át tudjanak áramlani. A lyukak lélegzetvételnél szünetek, szabad teret biztosítanak a színész és a rendező kreativitásának. Hiszen a színészeknek nem lehet előírni, hogy így és így kell tenned. (...)“⁴⁴

„A játéktér a kellékek, tökéletesen egyeznek Foster felfogásával. Mintha kiürült szerelőcsarnokban, vagy jókora garázsban volnánk, amelyben különböző tárgyak hevernek tetszőlegesen szétszórva: megtaláljuk itt a már említett hintát, rozsdás kannákat. (...) Ez az elvarázsolt kelléktár vagy próbaterem lesz azután, amelyek a játék érzéketlen valósága folytán manhattani medvebarlang, (...) vagy a bostoni teadélután helyszíne.“⁴⁵

„Mohácsi a maga jellegzetes módján még csavart is egyet Foster történelemszemléletén, az egykori műanyagkor helyett az ún. posztmodern érának, ill. jellegzetesen magyar vonulatának jegyében, ha megjelenít is bizonyos alapigazságokat ember és történelem, ember és közösség ambivalens viszonyáról az előadás mégis mindenekelőtt leginkább magáról a játékról, az „itt és most“ valóságáról és irrealitásáról, azaz a színházról szól.“⁴⁶

* * *

A tárgyalt alkotók némely munkáját kifejezetten egy adott **képzőművész inspirációja** jellemez. Khell Zsolt munkái közül a Bozsik Yvette által koreografált, Sztravinszkij: *Menyegző*⁴⁷ előadáshoz készült díszletén az orosz avantgarde művészet (Kazimir Malevics) hatását fedezhetjük fel, míg Ambrus munkái közül *Az öreg hölgy látogatása*⁴⁸ Paul Klee hatását tükrözi.

⁴⁴ Paul Foster interjú beszélgetés. Ford. Földényi F. László. In Sediánszky Nóra: Játsszuk, hogy csak játék, *Színház*, 1997. febr. 17. o.

⁴⁵ Sediánszky Nóra: Játsszuk, hogy csak játék. *Színház* 1997. febr. 18. o.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Igor Sztavinszkij: *Menyegző*. K. Bozsik Yvette, d. Khell Zsolt, j. Velich Rita, Magyar Állami Operaház, Bp., 2008.

⁴⁸ Friedrich Dürrenmatt: *Az öreg hölgy látogatása*. R. Zsótér Sándor, d. Ambrus Mária, j. Benedek Mari. József A. Színház, 2008.



39. ábra: Menyegző

Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása

„...a díszlet barátságos hangulatú és vidám, akárha játékkország kapujában állnánk: semmi sem utal arra, hogy Güllen romokban heverő, züllött kisváros lenne. Nagyméretű kasírozott síkidomok sárgás-vöröses kavalkádja mozog a zsinórpadról le-föl, a tragikomédia helyszíneit sugalmazva.“⁴⁹

„Ambrus Mária díszletét teljes egészében a játékosan színes formavilág jellemzi: absztrakt és/vagy elrajzolt, gyermekfigurákra emlékeztető térelemek váltakoznak megszokott környezetükből kiragadott tárgyakkal.“⁵⁰



40. ábra: Az öreg hölgy látogatása

Előfordul, hogy az eredeti művet mintegy térbe forgatják – természetesen a képzőművész nevének feltüntetésével. Ez utóbbira példa Khellől a Bozsik Yvette koreografálta *Kabaré*⁵¹

⁴⁹ Králl Csaba: Vigy a kísértésbe! –több szólamban. *Színház-Criticai lapok* 2008. (XVII./3.).

⁵⁰ Urbán Balázs: Szép új világunk. *Színház* 2008. márc. (XLI./3.)

⁵¹ Ld. 63. ábra.

(René Magritte: *Personal Values*, 1952). Ambrus munkái közül pedig az *Orfeusz és Eurüdiké*⁵² a példa (Ulf Puder: *Vorgarten, Gartenbahn*, 2007).

* * *

Dolgozatom elején jeleztem, hogy a hazai esztétikai, szemléletbeli változásokkal fellelhető párhuzamok a nemzetközi szintén. A közepgeneráció rendezői közül Alvis Hermanist és Michael Thalheimert. említem meg. Előadásaik: a *Hosszú élet*, *A csend hangjai* illetve a *Liliom* Budapesten is láthatóak voltak. Mindhárom előadásban a színészi játék stilizációjával egységben a látványvilág különleges erővel hatott.

Molnár: Liliom

„A színészek mindenért keményen megdolgoznak, nem a lelki történések, hanem a fizikai cselekvések fontosak elsősorban, és ugyanakkor jelen van az előadásban egy határozott deduktív rendszer, amelyet az új magyar rendezőgenerációnál is megfigyelhetünk: egy meghatározott szisztéma, ami előbbre való az ún. szerepek belső elemzésénél is, de ez az előadás végére – szerencsés esetben – megtérül.“⁵³



41. ábra: *Liliom*

Olaf Altmann színpadi tere absztrakt megformálású: az egész színpadnyílást betöltő, forgó, üres kocka. Amikor a térelem zárt oldalával a proscénium felé fordul, szinte a teljes portálnyílást elfedi, szűk sávot jelölve ki a játéknak; egy fordulattal később pedig az egész színpadtéren átlátunk. A látvány iróniáját az aránnyal való játék adja:

⁵² Ld. 53. ábra.

Joseph Haydn: *Orfeusz és Eurüdiké*. R. Zsótér Sándor, d. Ambrus Mária, j. Benedek Mari. Magyar Állami Operaház, Bp., 2009.

⁵³ Forgách András: Vérben fürdő *Liliom*. *Színház* 2001. nov. (XXXIV./11.) 34. o.

„A szereplők eltörpülnek az óriási kockához képest: falához lapulnak, peremére ülnek, (nem használnak bútort) egy-egy sarkánál állnak meg. A kis színes ruhák, a nyurga lánylábak tovább erősítik azt a hatást, hogy egy óriási játékkocka belsejében apró figurákat látunk.”⁵⁴

„Az előadás uralkodó jelrendszere a vizualitáshoz kapcsolódik. Hangsúlyos térelem, statikus pózokba merevedő emberi testek, jelentőségteljes gesztusok veszik át az uralmat a hangzó szöveg felett. Az alakok részletező ábrázolása helyett a rendező legfontosabb gesztusaikat ragadja ki és sűrítetten skicceli fel őket. Elsősorban filmes megoldásokat használ: óriásira nagyítja és kimerevíti a pillanatokat, zavarba ejtően hosszú szüneteket tart, vagy hangsúlyos elemeket újra játékba hoz. A vizuális dominanciát a kockára vetített óriási, sablonos rajzok, piktogramok határozzák meg.”⁵⁵

A Hermanis rendezte *Hosszú élet* és *A csend hangjai* c. előadásokban magas fokon él a színészi játék stilizációjával. Az előző példával ellentétben az előadást nem redukált, hanem szuper-naturalista közegbe helyezi. Mindkét saját maguk által szerkesztett stúdiódarabot – melyben egyetlen szó sem hangzik el – ugyanabban az alaptérben, szimultán játszott jelenetek alkotják.

A hosszú élet

Amint Hermanis nyilatkozatából kiderül, bizonyos értelemben ebben az előadásban is landscape playről van szó.

„A színházban többnyire egy, néha kettő esetleg három fő pontra hívják fel a figyelmet az alkotók. Nálunk legalább öt ilyen pont van. Mert ha csak egy van, az óhatatlanul didaktikussá válik, hiszen manipulálja a nézőket. Ha túl sok, ha közülük egy sincs kiemelve, akkor a néző egész más helyzetbe kerül, és maga dönti el mi a fontos számára. Tarkovszkij ezt nevezte belső vágásnak. A közönség ebben a produkcióban kénytelen lesz élni a belső vágás eszközével, s így természetesen mindenki másképp fogja érteni a darabot.”⁵⁶

⁵⁴ Forgách András: Vérben fürdő Liliom. *Színház* 2001. nov. (XXXIV./11.) 34. o.

⁵⁵ Trifonov Dóra: Sivár. *Kritika* 2004. febr.

⁵⁶ Beszélgetés Alvis Hermanissal. In: *Kortárs drámafesztivál mf. Nemzetközi program szinopszis*. 2005. ápr. 21–28. 58. o.



42. ábra: A hosszú élet

A szerep a színész személyiséggel kölcsönhatásban jön létre – anélkül, hogy a jelmeztervező (Monika Pormale) az életkort, az öregséget a viseletben megformálná.

„A huszonéves színészek nem külső eszközökkel öregítették magukat a figurákhoz, az öregedés belülről, az eredmény felől közelítették. Empátiával, a megértés szándékával, őszintén, de tapintatosan. Ellenállhatatlan, mert gyengéd humorral... A mérhetetlen lassúság dramaturgiai funkcióval bírt, ritmust, filozófiai mélységet adott az előadásnak.”⁵⁷

„Nincs a szó klasszikus értelmében vett cselekményről, de még szövegről sem. Nem történt szinte semmi a színen, csupán a társbérlet idős (...) lakóinak egy napját követtük végig lépésről lépésre, felkeléstől lefekvésig.”⁵⁸

⁵⁷ Szűcs Katalin Ágnes: Az összjáték magasiskolája. *Színház-Critikai Lapok*, 2005. április, 5. o.

⁵⁸ Uo.

A csend hangjai

„Nemcsak láttuk már azt a három-négy lakószobából, egy konyhából és egy fürdőszobából álló kopott társbérletet, amely *A csend hangjai* c. előadás játéktere, de jártunk is benne. Annak idején hátulról egy hosszú előszobán átközelihtettük meg helyünket a nézőtéren – ebből nyíltak a játék teréül szolgáló lakrészek és mellékhelyiségek – A hosszú élet c. előadásban.”⁵⁹

„A hosszú élet inverze – fiatalon sem feltétlenül kézenfekvő és magától értetődő minden. A tárgyi környezet nosztalgikus aha-élményt indukál a korszakot személyesen megélt nézőben. Az itt hangsúlyosan használt parókák, szemüvegkeretek, trapéznadrágok elrajzoltsága azonban egyúttal ironikus-önironikus szemléletmódot kínál. A 60-as években volt nemzedéki szocializáció markáns mozzanatait, etapjait idézi meg bűbájos humorral.”⁶⁰



43. ábra: A csend hangjai

IV.2. Jelmez

A *Csak egy szögben* látott jelmezkoncepció **Szűcs Edit** más munkáit is jellemzi. (Elsősorban a Mohácsi rendezésekre gondolok.)

A *Tom Paine*-ben a viharba került hajón menekülő hugenották mai sport úszószemüveget kapnak föl. A romantika női viseletét Szűcs Edit a rá jellemző módon írja át: kalapot műanyag mosogatórácsból hajlít, a krinolin rácsszerkezetét látni engedi, arra áttetsző anyagfoszlányokat applikál. A hölgy kezében színes műanyag partedli a legyező.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Uo.

„Szűcs Edit jelmezei egytől-egyig stílusbravúrok: ennyi mosogatóalátétet, műanyag lábtörölőt és gumikesztyűt nem láttam még együtt funkcionálisan működni. A formai fragmenteket az anyagok által is tovább tördeli,(...): a modern ipar termelte szeméttömeg, amit a ruhákban felhasznált, még tovább viszi Mohácsi gondolatmenetét (...).“⁶¹



44. ábra: Tom Paine – a formaképzés iróniája



45. ábra: Krétakör – karakter

A nyíregyházi *Krétakör* előadásban⁶² pl. a nagyhercegnőt játszó Varjú Olga nyakán a rátekergetett gumicső – megkülönböztető arisztokrata jel. A gumicső absztrakt formaként átértelmeződik és egyfajta durva ékszerként hat a színésznő által létrehozott figurán. Ugyanakkor humorforrás is, amelyben ismételten az újrastrukturált szöveggel való rokonságra ismerünk. Maga a létrehozott jelmez azonban megmarad anyagiságában is konkrétan, nem absztrahálódik jellé.

Különleges anyagok használata és az anyagminőségek gazdag vegyítése a festőiség szolgálatában áll (pl. *Krétakör* „grúz“ etnikumok ruhái átstrukturált kosárfejfedők). A színekkel nem jelöl, hanem finoman jellemez pl. az arisztokrata Varjú Olga rózsaszín, halványzöld, törtfehér jelmeze a „kolhoztagok“ földszínű (égetett vörös, umbra, okker, zöld) kompozícióban. (De említhetném a *Vészmadár*⁶³ c. előadás női szereplőinek bársonyruháit, melyek gyönyörű tört árnyalatokban pompáztak.)

⁶¹ Götz Eszter: Tom Paine. *Kritika*, 1997. szept., 27. o.

⁶² Faragó Béla – Mohácsi István – Mohácsi János: *Krétakör*. R. Mohácsi János, d. Khell Zsolt, j. Szűcs Edit, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház, 1999.

⁶³ Mohácsi István – Mohácsi János: *Vészmadár*. R. Mohácsi János, d. Khell Zsolt, j. Szűcs Edit, Bárka Színház, Bp., 2001.

A *kaukázusi krétakörben* már láttunk néhány példát a **Benedek Mari** munkáit jellemző stílusjegyek közül. Lássunk további példákat munkáiból, mit jelent **az utalásrendszerek összejátszása a jelmeztervezésben a forma kialakítását illetve az anyag- és színhasználatot tekintve.**

Forma

A jelmez a színész testével áll kapcsolatban. Formailag annak jellemzői kiemelheti, elfedheti, ellenpontoszhatja.

Mint láttuk az elemzett példában bizonyos mértaniség jellemzi a sziluettet. Ezt láthatjuk a pl. *A néger és a kutyák harca* c. előadásban Tóth Anita figuráján is.

A színésznő törékeny testét (a 60-as évek formavilágából átemelt) hangsúlyos mértaniségű sziluett ellenpontosza, emeli ki. (Jellemez: oda nem illő gyermekien törékeny francia nő jelenléte az afrikai építkezésen.)

A jelmez struktúrájának további kontrasztjával a színész alkatának jellemzőit felerősíti, pl. *Peer Gynt* – Csákányi Aase – szűk, hosszú szoknya.



46. ábra: *A néger és a kutyák harca*
– a jelmez formavilága



47. ábra: *Peer Gynt*
– a jelmez formavilága

Illetve *A kaukázusi krétakör* esetében, pl. fűzőszerű fölső és húzott, fodros, bő szoknya, ld. Venczel Vera (27. ábra).

Ha az előadás gesztusa megengedi: a test és a jelmez viszonyában az aránnyal való játék torzításig mehet el – a figura arányainak megváltoztatásával pl. *Gyévuska*⁶⁴ ezredese. Az aránnyal való játék az absztrakció irányába mutat.

⁶⁴ Pintér Béla: *Gyévuska*. R. Pintér Béla, d. Horgas Péter, j. Benedek Mari, Szkéné, 2003.



48. ábra: Gyévuska – a jelmez formavilága

Az absztrakció legteljesebb irányát jelöli ki magának a meztelen test színezése, a test festése. A szín a test sziluettjét kiemeli, a színész testét az absztrakt jelentéstartományba vonja. A *Getting Horny* c. előadásban⁶⁵ a színészek meztelen teste tetőtől talpig rózsaszín, kék, ill. arany. Színes testükön ugyanakkor a hétköznapi jelentéstartalmú 60-as évekbeli vászon férfi fürdőnadrág, a „fecske“ változatait viselik. Absztrakció és köznapiság összejátszásával az alkotó egyszerre elemel és ironizál.

Absztrakt és konkrét formák, és jelentéstartalmak kontextusba állítása jellemzi Benedek Mari jelmezeit. A jelmezek esztétikája a színpadi tér kialakításának esztétikájával összecseng.



49. ábra: Getting Horny – absztrakció és hétköznapiság

⁶⁵ *Getting Horny* / Euripidész: *Bacchánsnők*. R. Zsótér Sándor, d. Ambrus Mária, j. Benedek Mari, Katona, Bp., 2002.

Arc

A színész arcának és jelmezének kontextusba hozására, ellenpontosására a következő további példát említhetjük: A *Csongor és Tünde* c. darabban⁶⁶ a szereplők hangsúlyosan mai arcát korabeli ruhával ellenpontoszták. Minden szereplő a taft a különböző színes árnyalataiban készült női és férfi barokk ruhát viselt.

A formai monokrómitás, a letisztult vonalvezetés, az arcot, az egyéniséget emelte ki. Ráirányította a figyelmet a színész arcára a játék igazságát kiemelve, miközben a rendezés a színészeket a mozgástól „megfosztotta“.

A rendezés az arc egyediségére, igazságára épít. A smink a jelmez világával kapcsolatban ezt a koncepciót erősíti.

Szín

Láthattuk *A kaukázusi krétakörben*, hogy az alkotókat (a tervezőket) a színhasználatban is koncepcionális gondolkodás jellemzi.

Erre magyar példát láthattunk már: a 90-es években készült filmes példát említek: Szabó Ildikó: *Csajok* c. filmjében⁶⁷ a jelmeztervező (Király Tamás) a gondolatot szentlenül a szélsőségig vitte el: a férfiakat kék, nőket piros árnyalatokban komponálta meg. Természetesen a film tematikája, hangvétele ennek az elképzelésnek teret engedett. Ez a színhasználat a karakter absztrahált, (jelként történő) kifejezése szolgál. Pl. *Mester és Margarita*⁶⁸ vörös ruhája.

⁶⁶ Vörösmarty: *Csongor és Tünde*. R. Zsótér Sándor, d. Ambrus Mária, j. Benedek Mari, Katona József Színház, Kamra, Bp., 2004.

⁶⁷ Szabó Ildikó: *Csajok*. J. Király Tamás. 1995.

⁶⁸ Szabó Márta alakítása.



50. ábra: Mester és Margarita – a szín absztrakt használata

A különböző nyomott anyagok mintái a jelmez koncepciójának utalásrendszerében épülnek be. pl. *Peer Gynt*⁶⁹ ingén elszórt kis vitorlák asszociációk sorát indítja el a nézőben. Ugyanakkor dekorativitásuk is nagyon fontos.



51. ábra: Peer Gynt – a minta jelentése



52. ábra: Peer Gynt – anyaghasználat

Anyag

A *kaukázusi krétakörben* a jelmezek anyaghasználata – koncepciózusan – kissé redukált volt. Érdeemes egy olyan példában megfigyelni Benedek Mari az anyaghasználatát, (és így egyfajta absztrakt felfogást) ahol az anyag szerepe az előadásban nagyobb hangsúlyt kap.

Az anyagok kontrasztjára épít, ezáltal az anyagok jelentéstartalmait összejátszatja: a *Peer Gynt*-ben a színész csupasz bőrét és műszörme matériát kapcsol össze (állatias/erotikus – Péterfy Bori mint Szarvasbak) és mivel a műszörméből egy kötényruha készült, a szabás (kötényruha: gyermekiség)– további jelentéstartalmakkal gazdagítja a jelmezt, illetve a figurát.

⁶⁹ Gyabronka József alakítása.

A műanyagok egyébként is a kedvelt eszközök sorába tartoznak. (A műanyagokhoz való vonzódást a díszletek világában is nyomon követhetjük.) Általuk megfogalmazható a műviség és a valóságosság kontrasztja, ill. az ezzel való játék.

Más előadásban láthattunk jellemző motívumokat: pl. lakkbőr kabát az ezredes jelmeze⁷⁰ a *Gyévuska c.* előadásban, ill. a műanyagok világán belül is különlegességeket pl. fényelnyelő és világító textília (*A csavar ha fordul egyet szellemfiguráin*).

Figura a térben

Az egyén és a tömeg által kialakított térszervezés hangsúlyossá válásával a kórus (a statikus tömeg) megjelenítésének módja külön figyelmet érdemel.

A jelmeztervező a rendezői koncepcióval összefüggésben fölfoghatja, mint olyan kompozíciót, amely a díszlettel különleges vizuális egységet képez. A jelmez az absztrakció különböző fokán állhat: pl. Haydn: *Orpheusz és Eurüdiké c.* előadásban, egy szín ill. adott minta „halad át” a kóruson.



53. ábra: Orpheusz és Eurüdiké – a kórus megjelenítése

A tervezői gondolat lehet a statikus kórusnak vizuálisan kölcsönözni dinamikát– ekképpen ez a gondolat is ellenpontosítás. Ugyanakkor láthattuk, hogy a kórus nem mozdulatlan: erős vizuális megfogalmazása az előadásban, változó képkompozíciót tesz lehetővé.

⁷⁰ Ld. 48. ábra, fentebb.

Más esetben a tervező a kórus tömegét egyenruha ill. formaruha használatával fogja össze. Az egyenruha (*A kaukázusi*) ill. formaruha pl. (*A törpe*) az egyes kórustagok alkati jellegzetességeit megtartja, az egyénítést ezzel le is zárja.



54. ábra: A törpe – a kórus megjelenítése

Fölmerülhet az egyénítés kérdése is: az embertömeg külön egyéniségekből áll, ennek hangsúlyozására példa *A salemi boszorkányok*⁷¹ tömegjelenete, ahol a középkori tömegben nem volt két egyforma sapka. A rendkívüli formagazdagság, sokszínűség bizonyos fokú túlrészletezettséget eredményezett a képben – mindez azonban koncepcionális volt: az egyénített tömeg hangsúlyozásával a koncepciók perек máglyahalált követelő hisztérikus tömegében magára az egyénre mutatott rá.

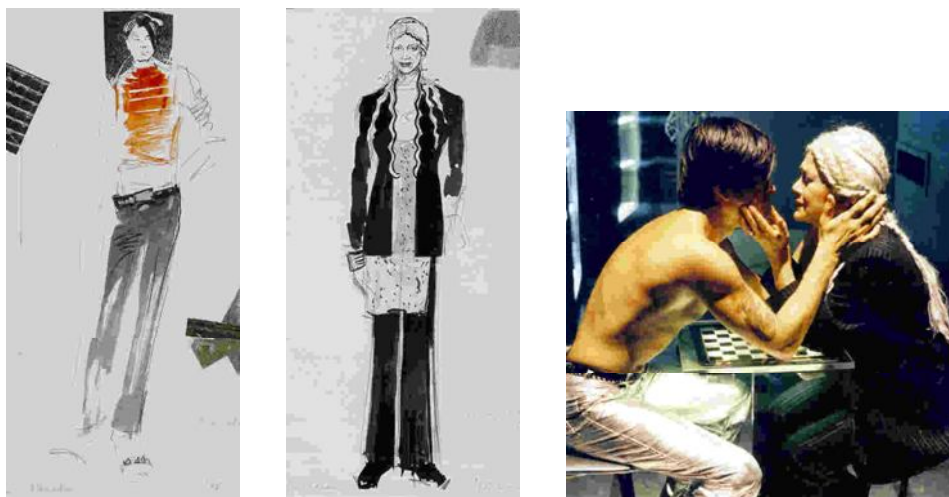
⁷¹Arthur Miller: *Salemi boszorkányok*. R. Mohácsi János, d. Khell Zsolt, j. Szűcs Edit. Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1995.

IV.3. Saját munka

Tervezői pályámon több különböző szemléletű rendezővel dolgozom együtt, ezért tervezői megoldásaim is változók.

Két példát említek különböző világból: „jelek közötti“ jelmezeket volt módom tervezni a *Phaedra – A pincér* c. előadáshoz,⁷² ugyanakkor – jelmeztervezői szempontból – szinte másik végletként *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról*⁷³ c. előadás jelmezei esetében kifejezetten hétköznapi karaktereket hoztunk létre, bármiféle formai átírás nélkül. Mindkettő újszerű, érdekes előadás volt.⁷⁴ Hogy lehet ez?

A válasz az alkotóelemek egymáshoz való viszonyában, egységében keresendő. A *Phaedra* Zsótér 95-ös rendezése volt, gondolkodásmódját már mindaz jellemezte, amit később nagyszínpadokon kibontott. Közel áll hozzám a rendezéseire-gondolkodásmódjára jellemző jelmezkoncepció, amely mint láttuk, összetettebb feladat elé állítja – pusztán egy karakter racionális megfeleltetésénél, leképezésénél – a jelmeztervezőt. A *Phaedra – A pincér* c. előadás jelmezeit különböző korok viseletének átírásával ill. egymásra utaltatásával hoztuk létre.



55. ábra: *Phaedra – A pincér*

⁷² Lucius Annaeus Seneca: *Phaedra*. R. Zsótér Sándor, d. Ambrus Mária, j. B. M., Miskolci Nemzeti Színház, 1995.

⁷³ Peter Handke: *Az óra amikor semmit sem tudtunk egymásról*. R. Máté Gábor, d. Bagossy Levente, j. B. M. 2001.

⁷⁴ A *Phaedra – A pincér* esetében érvényes Pavis megállapítása, mely szerint intertextualitásról beszélhetünk abban az esetben is, amikor egy rendező párhuzamosan, azonos díszletekben és gyakran ugyanazokkal a színészekkel két különböző szöveget visz színpadra. Pavis, *Színházi szótár*, 194. o.

„Phaedra Magyarországon leginkább Zsótér Sándor rendezéseiben figyelhető meg a pszichologizálással történő radikális szakítás, annak az elutasítása, hogy a gesztus és a mimika lelki folyamatok önkéntelen és egyértelmű jeléül szolgáljon.

Sokkal inkább ezek is a frizurával jelmezzel, maszkkal és a paralingvisztikai jelekkel együtt csak a színészileg megformált figura egyetlen vonással történő felskicceléséhez járulnak hozzá. A Phaedra – A pincér c. előadásban például Seneca, illetve Forgách András darabja montírozódik egymásra, és a két színész élesebb váltások nélkül cserél szerepet, teljes egészében külsőleg mutatva meg az adott figurák közti esetleges különbözőséget.⁷⁵

A másik esetben (a Handke darabban) pedig egy meghatározó (kísérleti jellegű) koncepcionális gondolat mentén dolgoztunk: bármiféle szöveg vagy cselekmény nélkül, magát azt az időt kívántuk érzékelteni, melyet egy téren céltalanul álldogálva bámészkodva töltünk el. A szöveg nélküli előadás az emberhez nem köthető hangok (szélfúvás, zörejek) a mozgás és a képek ritmusával élt, mintegy pulzált. Köznapiságában költői mű született.



56. ábra: Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról

Jelmeztervezőként az előző koncepcióval ellentétben éppen akkor szolgáltam jól az előadást, ha látszólag (hiszen éltem a sűrítés ill. a tipizálás eszközével) köznapi karaktereket teremtettem meg. A dolgomat nehezítette, hogy a játéktéren áthaladó színészek (a társulat minden tagja) más és más karakterként jelentek meg ill. fordultak vissza újra – így a figurákat úgy kellett kitalálnom, hogy a színészek a színpalak mögött percről percre át is tudjanak

⁷⁵ Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*, 91–92.o.

alakulni. (Ehhez, mintegy a tervezés melléktermékeként, komoly technikai forgatókönyvet kellett készítenem.)

A két munka felvetésében ugyanakkor a gondolatnak kétféle megközelítése – a karakter megfogalmazási módjának lehetséges sarkított pontjai.

Két olyan prózai előadást emeltem ki munkáim közül, amelyekben a jelmezek különleges hangsúlyt kaptak, amelyekben számomra jelmeztervezőként különleges, érdekes szerep jutott.

Lehet, hogy Handke is valahol állt, a szobája ablakában, egy téren, ki tudja hol, összefigyelte ezeket az alakokat, ezt a több százat, akit beleírt „Az óra, amikor semmit sem tudunk egymásról” című, dialógusok, színpadon elhangzó szavak nélküli partitúrájába. De azért nem csak állt ott, hiszen a mű nem az élet, hanem annak párlata, essenciája, sűrítője. És visszfénye, elmozdítása-emelése. (...) Handke remek koreográfia-partitúrájában persze nincsenek benne a nagyszerű figurák, apró mozdulataik, a pontos gesztusok, a jól megtalált jelmezek (Bozóki Mara munkája), amelytől ez az előadás második megnézésre is élvezetes, friss, találékony. Olyan, amilyen bizonyára nem lehet – apropó Ferenciek tere – egyetlen „valóság” sem. Mert A Színház és Máté ezt a valóságot szerkeszti meg: ritmust ad neki, hangulatváltásokat, jelenetei a humoros-közönyös-drámai, valóság-mesei-mítikus tengelyen mozognak. Handke kanavászt kínál, kompozíciót, Máté és társulata, harminc (!) színésze életet lehel bele – ahogy például Fullajtár Andrea közönyös mentőorvosként az órájára pillant, majd megnézi a cipője talpát, hogy nem lépett-e bele valami illetlenségbe, miközben a halottról az egyik mentős mellesleg lecsatolja a karórát, és a zsebébe csúsztatja. Ez az előadás részben ilyen kisrealista mozzanatokból épül: a színészeknek egy perc töredéke áll rendelkezésükre, hogy megmutassanak egy figurát, élethelyzetet, valami cselekvést-folyamatot, amely közben elcsúsznak ők. Csak addig, amíg átmennek a téren. És minden színész legalább tízszer megy át ezen a téren, tízféle szerepben-karakterben-jelmezben, van, aki még többen is: igazi tour de force ez.”⁷⁶

* * *

Díszleteimre tekintve is láthatok hasonló példákat:

Az iskola a határon c. az előadás⁷⁷ díszletét az adott térrel (az előadás helyszínével) kontextusban hoztuk létre.

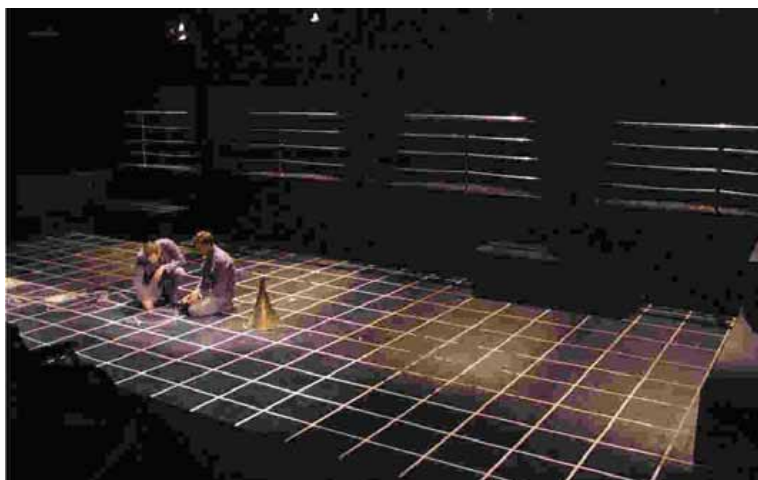
Egy fürdő (Lukács) jellemző részleteit emeltük át a térbe, így az építészeti részletek kiegészítik, ellentétezzék egymást. A matt feketére festett betonoszlopok közé ezüstösen

⁷⁶ Tompa Andrea, *Ellenfény* 2001. május, 24. o.

⁷⁷ Ottlik Géza–Gyarmati Kata: *Iskola a határon*. R. Vidovszky György, d. B. M., j. Szuly Ágota, Bárka Színház, Budapest, 2006.

fénylő uszodát idéző fémkorlátokat szereltünk. Az így létrejött ritmust kiemelte az oszlopsor mögött emelt, a fekete színházfalat borító kék csempesfal.

Párhuzamosság és függőlegesség, anyagok és színek érzetei, egymást ellenpontoszva és kiegészítve, egyszerre hatottak. Konkrét és absztrakt elemekkel komponálva a szöveg dramaturgiájával összhangban – mely egyszerre kalandozik múltban (katonaiskolai emlékképek) és a felnőttkor jelenében – helyszínek leírása nélkül jött létre az előadást szolgáló színpadi tér.



57. ábra: Iskola a határon

Másik munkám *A vágy villamosa*⁷⁸ díszlete a tervezési metódus egy másik pólusának tűnhet amennyiben kifejezetten „filmesen naturalista“ közeget teremtettünk meg. Ugyanakkor szellemében mégis hasonló: úgy hoztuk közel, hogy mégsem elevenítettük meg historikusan sem az 50-es évek Amerikáját, sem egy mai konkrét magyar miliőt.

⁷⁸ Tennessee Williams: *A vágy villamosa*. R. Szász János, d., j. B. M., Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, 1997.

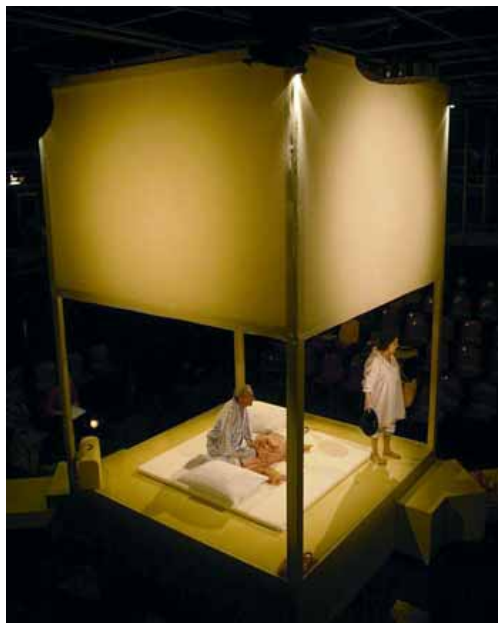


58. ábra: A vágy villamosa

A szupernaturalista alapokon széttartó részletekkel (pl. berendezési tárgyakkal) egyfajta elemelt jelenvalóságot hoztunk létre, amely a színészi alakítások igazságát emelte ki. Ezt az elgondolást követtem a jelmezek tervezésekor is az ún. hétköznapi, mai formavilágot a színek kínálta absztrakcióval emeltem át egy „sűrítettebb“ képi világba.



59. ábra: Látatlan találkozások



60. ábra: Az élet mint olyan

További jellemzők állapíthatók meg *Az élet mint olyan*⁷⁹ illetve a *Látatlan találkozások*⁸⁰ c. előadások látványvilágáról, amelyeknek díszletét és jelmezét szintén együtt terveztem. S mivel a látvány egységét tartom fontosnak, mestermunkám bemutatásakor ezekre fókuszálok.

⁷⁹ Hanoch Levin: *Az élet mint olyan*. R. Lévay Adina, d., j. B. M., Miskolci Nemzeti Színház, 2008.

⁸⁰ Mario Diamant: *Látatlan találkozások*. R. Lévay Adina, d., j. B. M., Miskolci Nemzeti Színház, 2007.



61. ábra: My Fair Lady



62. ábra: Sweeney Todd

A zenés műfajok és a tánc esetében szerzett tervezői tapasztalataim, megerősítettek abban, hogy a műfajra jellemző törvényszerűségekből adódóan – sok esetben a látvány absztrakt fogalmazásmódja adekvát (*My Fair Lady*, *Sweeney Todd*).⁸¹

⁸¹ Alan Jay Lerner–Frederick Loewe: *My Fair Lady*. R. Árkosi Árpád, D. Árvai György. Szegedi Nemzeti Színház, 1992.

Stephen Sondheim–Hugh Wheeler: *Sweeney Todd*. R. Ascher Tamás, d. Khell Zsolt, j. B. M., Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1999.



63. ábra: Kabaré



64. ábra: A halál és a lányka

Bozsik Yvette-tel való – több mint egy évtizede tartó – közös munkában asszociatív jelentéstartalmú jelmezeket van módom megálmodni – nincs „megírt figura“, maga a táncos lép élénk különböző képekben, aki alapvetően mindig önmaga. (Természetesen ezek az előadások is különbözők: pl. a fantázia bakugrásaira jobban építő a *Kabaré*⁸², ill. a letisztultabb formavilágú, hétköznapi ruházat színvilágát és sziluettjét átíró Pina Bausch tiszteletére koreografált *A halál és a lányka*⁸³ – két külön világ, mégis azonos szemlélettel alkotott mű.)

⁸² Bozsik Yvette: *Kabaré*. K. Bozsik Yvette, d. Khell Zsolt, j. B. M., Bozsik Yvette Társulat, Kamra, Budapest, 1999.

⁸³ Franz Schubert–Bozsik Yvette: *A halál és a lányka*. K. Bozsik Yvette, d. Khell Zsolt, j. B. M., Művészetek Palotája Fesztiválszínház Bozsik Yvette Társulat, 2009.

V. Az egységes látvány

Végezetül a látvány egységére visszatérve ismét Barthes-ot idézem, s bár ő kora esztétikájának megfelelően festett díszletekről és háttérről ír, emelkedjünk fölül ezen, mert gondolatai lényegét tekintve témánkat érinti:

„A jelmez illetve a háttér megfontolt összeegyeztetése talán a színház első számú szabálya: jól tudjuk pl. néhány opera színpadra állítása kapcsán, hogy a festett díszletek összevisszasága, a megállás nélkül, fölöslegesen mászkáló tarkabarka kóristák, a túlsúfolt felületek milyen groteszk, érzések és tisztaság nélkülivé árnyképpé teszi az embert. Márpedig ez a színház nyíltan példaszerű testiséget követel a színészeitől: (...) a színház bizonyos értelemben a test ünnepe, ezért a jelmeznek és a háttérnek, az emberi tulajdonságok egészének kifejezésével, tiszteletben kell tartania a testet.“⁸⁴

Tárgyalt példáinkban láttuk, hogy különböző munkákban a látványvilág az absztrakció különböző fokán áll. Ezen belül az alkotórészek egymással összefüggésben különböző hangsúlyt kapnak. A látvány egysége az előadás gesztusával összhangban jön létre. Ez a gesztus a rendező és a munkatársul választott alkotók világszemléletén alapuló esztétikán követhető nyomon.

Látható, hogy a látványvilág változása összefüggésben van tehát a színház szerepének változásával, de maga a színházi látvány egy másik összefüggésrendszernek is része, amellyel szintén „együtt mozdul“: s amelytől – remélem, példáim ezt megerősítik – nem különíthető el, nem választható le: ez pedig a képzőművészet.

⁸⁴ Roland Barthes: A színházi jelmez betegségei. *Theatron*, 1998. tél (I/2.), 48. o.

TANULMÁNYOZOTT ELŐADÁSOK

1980. Jean Genet: *Balkon*. Stúdió K.

R. Fodor Tamás

D., j. Németh Ilona

1981. Peter Weiss: *Marat/Sade*. Kaposvári Csiky Gergely Színház.

R. Ács János

D. Szegő György

J. Szakács Györgyi

1985. Dobozy Imre – Jeles András: *Drámai események* (Dobozy: *Szélvihar*). Ganz-Mávag Művelődési Ház.

R. Jeles András

J. Flesch Andrea

1986. Jeles András – Melis László: *A mosoly birodalma* (Mrožek: *Rendőrség*). Múcsamok.

R. Jeles András

J. Flesch Andrea

1995. Arthur Miller: *A salemi boszorkányok*. Kaposvári Csiky Gergely Színház.

R. Mohácsi János

D. Khell Zsolt

J. Szűcs Edit

1996. Paul Foster: *Tom Paine*. Kaposvári Csiky Gergely Színház.

R. Mohácsi János

D. Khell Zsolt

J. Szűcs Edit

1999. Faragó Béla – Mohácsi István – Mohácsi János: *Krétakör*. Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház.

R. Mohácsi János

D. Khell Zsolt

J. Szűcs Edit

2001. Mohácsi István – Mohácsi János: *Vészmadár*. Bárka Színház, Bp.

R. Mohácsi János

D. Khell Zsolt

J. Szűcs Edit

2002. Euripidész: *Bacchánsnők / Getting Horny*. Katona, Bp.

R. Zsótér Sándor

D. Ambrus Mária

J. Benedek Mari

2003. Bertolt Brecht: *A kaukázusi krétakör*. Vígszínház, Bp.

R. Zsótér Sándor
D. Ambrus Mária
J. Benedek Mari

2003. Pintér Béla: *Gyévuska*. Pintér Béla Társulat / Szkéné.

R. Pintér Béla
D. Horgas Péter
J. Benedek Mari

2003. Alexander von Zemlinsky: *A törpe*. Magyar Állami Operaház.

R. Zsótér Sándor
D. Ambrus Mária
J. Benedek Mari

2004. Anton Pavlovics Csehov: *Ivanov*. Katona József Színház, Bp.

R. Ascher Tamás
D. Khell Zsolt
J. Szakács Györgyi

2004. Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János: *Csak egy szög*.
Kaposvári Csiky Gergely Színház.

R. Mohácsi János
D. Khell Zsolt
J. Szűcs Edit

2004. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Katona József Színház, Kamra, Bp.

R. Zsótér Sándor
D. Ambrus Mária
J. Benedek Mari

2005. Mikhail Bulgakov: *A Mester és Margarita*. Nemzeti Színház, Bp.

R. Szász János
D. Khell Zsolt
J. Benedek Mari.

2005. Henrik Ibsen: *Peer Gynt*. Régi Thália Stúdió, Bp.

R. Zsótér Sándor
D. Ambrus Mária
J. Benedek Mari

2008. Igor Sztravinszkij: *Menyegző*. Magyar Állami Operaház, Bp.

K. Bozsik Yvette
D. Khell Zsolt
J. Velich Rita

2008. Bernard-Marie Koltes: *A néger és a kutyák harca*. Kamra, Bp.

R. Zsótér Sándor
D. Ambrus Mária
J. Benedek Mari

2008. Friedrich Dürrenmatt: *Az öreg hölgy látogatása*. József Attila Színház, Bp.

R. Zsótér Sándor
D. Ambrus Mária
J. Benedek Mari

2009. Joseph Haydn: *Orfeusz és Eurüdiké*. Magyar Állami Operaház, Bp.

R. Zsótér Sándor
D. Ambrus Mária
J. Benedek Mari

KÜLFÖLDI PÉLDÁK

1993. Christoph Marthaler: *Öld meg az európaikat!* Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (dvd).

R. Christoph Marthaler
D., j. Anna Viebrock

2000. Molnár Ferenc: *Liliom*. Thalia Theater, Hamburg (Bp.-i vendégjáték).

R. Michael Thalheimer
D. Olaf Altmann

2003. Alvis Hermanis: *A hosszú élet*. Rigai Új Színház, Bp.-i vendégjáték: Trafó.

R. Alvis Hermanis
D., j. Monika Pormale

2007. Alvis Hermanis: *A csend hangjai – Simon and Garfunkel rigai koncertje 1968*. Rigai Új Színház, Vendégjáték: Bárka Színház, Bp.

R. Marthaler Hermanis
D., j. Monika Pormale

SAJÁT MUNKÁK

1992. Alan Jay Lerner – Frederick Loewe: *My Fair Lady*. Szegedi Nemzeti Színház.

R. Árkosi Árpád
D. Árvai György
J. Bozóki Mara

1995. Lucius Annaeus Seneca: *Phaedra*. Forgách András: *A pincér*. Miskolci Nemzeti Színház.

R. Zsótér Sándor

D. Ambrus Mária

J. Bozóki Mara

1997. Tennessee Williams: *A vágy villamosa*. Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház.

R. Szász János

D., j. Bozóki Mara

1999. Stephen Sondheim – Hugh Wheeler: *Sweeney Todd*. Kaposvári Csiky Gergely Színház.

R. Ascher Tamás

D. Khell Zsolt

J. Bozóki Mara

1999. Bozsik Yvette: *Kabaré*. Bozsik Yvette Társulat, Kamra, Budapest.

K. Bozsik Yvette

D. Khell Zsolt

J. Bozóki Mara

2001. Peter Handke: *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról*. Katona József Színház Bp.

R. Máté Gábor

D. Bagossy Levente

J. Bozóki Mara

2006. Ottlik Géza – Gyarmati Kata: *Az iskola a határon*. Bárka Színház Bp.

R. Vidovszky György

D. Bozóki Mara

J. Szuly Ágota

2007. Mario Diamant: *Látatlan találkozások*. Miskolci Nemzeti Színház.

R. Lévy Adina

D., j. Bozóki Mara

2008. Hanoch Levin: *Az élet mint olyan*. Miskolci Nemzeti Színház.

R. Lévy Adina

D., j. Bozóki Mara

2009. Franz Schubert – Bozsik Yvette: *A halál és a lányka*. Művészetek Palotája Fesztiválszínház Bozsik Yvette Társulat.

K. Bozsik Yvette

D. Khell Zsolt

J. Bozóki Mara

IRODALOM

- Altmann, George – Ralph Freud: *Theater Pictorial*. University of California Press, Berkeley, 1953.
- Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház*. Gondolat, Bp. 1985.
- A Shabby Paradise / Contemporary Hungarian Theatre, 2004*. Hungarian Centre of the International Theatre Institute, 2004.
- Bablet, Denis: *Edward Gordon Craig*. N.Y. Theatre Arts Books, 1996.
- Balassa Péter: *A másik színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1989.
- Beacham, Richard: *Adolph Appia Theatre Artista*. Cambridge University Press, 1987.
- Brook, Peter: *The Shifting Point*. Harper and Row, New York, 1987.
- Confino, Eynat – Irene-Eva Sormov: *Space and the Postmodern Stage*. Econ, Prague, 2000.
- Cooper, Simon – Sally Mackey: *Színháztudomány felsőfokon*. Orpheusz Kiadó, Bp., 2000. Ford. Kékesi Kun Árpád.
- Cunningham, Glen: *Stage Lighting Revealed*. Waveland Press, 2002.
- Erkel László (Kentaur): *Kentaur. Festmények és díszlettervek*. Hanga Kiadó, Bp., 2003.
- Forgách András: *Valami Figaro-féle alak*. Jelenkor, Pécs, 1993.
- Gáspár Zsuzsa, Szala Boglárka, Szikói Gábor: *Díszlet-jelmez. Magyar Szenográfia 1995–2005*. Göncöl Kiadó, Bp., 2005.
- Hanus Erzsébet (szerk.): *In honorem Bécsy Tamás 70*. Theatron könyvek 2. Reflex Színpad a Művészetért Alapítvány, Zalaegerszeg – Orpheusz Kiadó, Bp. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2001.
- Hevesi Sándor: *Színház*. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1938.
- Henderson, Mary C.: *Mielziner. Master of Modern Stage Design Back Stage Books*, New York, 2001.
- Hensel, Witold – Anna Rodzinska: *Polish Stage Design*. The S. I. Witkiewicz Studio Art Centre, 1991.
- Herold, Marianne: *Roman Clemens*. ABC Verlag, Zürich. 1991.
- Hocevar, Meta: *Play Spaces 1972–2005*. Mesna Galerija, Ljubljana, 2006.
- Imre Zoltán (szerk.): *Átvilágítás / A magyar színház európai kontextusban / Recepció és kreativitás*. Áron Kiadó, Bp., 2004.
- Imre Zoltán: *Színház és teatralitás / Néhány kortárs Lehetőség*. Theatron könyvek 4. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2003.
- Jákfalvy Magdolna: *Avantgard-színház-politika*. Balassi Kiadó, Bp., 2006.

- Jákfalvy Magdolna – Kékesi Kun Árpád (szerk.): *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében – Bécsy Tamás életművéről*. L'Harmattan, Bp., 2009.
- Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Bp., 2007.
- Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban*. Posztmodern-Dráma/Színház-Elmélet. Theatron könyvek 1. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2000.
- Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*. JAK–Kijárat Kiadó, 1998.
- Kerényi Ferenc (szerk.): *Képes Színháztörténet*. Magyar Könyvklub, Bp., 1999.
- Kiss Gabriella: *A kockázat színháza / Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*. Theatron könyvek 6. Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006.
- Kiss Gabriella: *(Ön)kritikus állapot / Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*.
- Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, Bp., 2009. Szerk. Szilágyi Mária
- Menges, Axel (ed.): *Hans Dieter Schaal, Stage Architecture/Bühnenarchitektur*, Stuttgart, London.
- Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Múzsák, Bp., 1984.
- Mariani, Gioia Fiorella – François Regnault – Dino Trappetti: *Damiani, de Nobili, Tosi, Tre grandi artisti del XX. Secolo*. Skira, Milano, 2005.
- Nádas Péter: *Nézőtér*. JAK füzetek/5. 1983.
- Otto-Bernstein, Katharina: *Absolut Wilson, The Biography*. Prestel Verlag, Munich-Berlin-London-New York, 2006.
- Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. L'Harmattan, Bp., 2006.
- Pavis, Patrice: *Előadáselemzés*. Balassi Kiadó, Bp. 2003.
- Pechtal, Lynn: *Designing and Drawing for the Theatre*. McGraw-Hill, New York, 1995.
- Schlemmer, Oscar – Moholy-Nagy László – Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*. Corvina, Bp., 1980.
- Strehler, Giorgio: *Az emberi színház*. Feltrinelli, Milano, 1974.
- Székely György: *Szcenikai művészetünk történet alapkérdései (1999.)*. In: Hanus Erzsébet (szerk.): *In honorem Bécsy Tamás 70*, 60–63.o.
- Székely László: *Díszlettervek. 1961–2004*. Bp. Székely Grafikai Stúdió 2005.
- Vágó Nelly: *Színházi viselt dolgaink*. Kézirat, 1997.
- Viebrock, Anna: *Bühnen /Raume*. Theater der Zeit, Berlin, 2000.

Ábrajegyzék

1. ábra: Hamlet	3
2. ábra: Drámai események	4
3. ábra: Csak egy szög – díszlet	7
4. ábra: „A cigányok fogadása” – képkompozíció.....	10
5. ábra: „Létrás jelenet” – képkompozíció	11
6. ábra: A karakter megformálása	12
7. ábra: „Golgota kép” – képkompozíció	13
8. ábra: „Golgota kép” – a fény szerepe	13
9. ábra: „Golgota kép” – hagyományos öltözet átírása.....	14
10. ábra: „Golgota kép” – korabeli egyenruha átírása	15
11. ábra: „Láger kép” – képkompozíció	16
12. ábra: „Láger kép” – a karakter megformálása.....	17
13. ábra: „Vagonba terelés” – képkompozíció	17
14. ábra: „Vagonba terelés” – korabeli egyenruha átírása.....	18
15. ábra: „Nyúzóvölgy kép” – képkompozíció	19
16. ábra: „Nyúzóvölgy kép” – formaruha átírása.....	20
17. ábra: „Nyúzóvölgy kép” – történelmi viselet átírása	20
18. ábra: „Nyúzóvölgy kép” – hagyományos öltözet átírása	21
19. ábra: „Cigányesküvő kép” – a fény szerepe	22
20. ábra: A kaukázusi krétakör – díszlet; a színházi és a színpadi tér kapcsolata.....	25
21. ábra: Fény – a szereplők közti viszony geometrikus leképezése.....	28
22. ábra: A kaukázusi krétakör – képkompozíció.....	30
23. ábra: A kaukázusi krétakör – képkompozíció.....	31
24. ábra: A kaukázusi krétakör – képkompozíció.....	32
25. ábra: Gruse – a karakter megformálása	32

26. ábra: Acdak – a karakter megformálása	33
27. ábra: A mesélő – a karakter megformálása	34
28. ábra: „Vitázó kolhozok” – a képkompozíció mértanisága	35
29. ábra: „Gruse a páston” – a képkompozíció mértanisága	36
30. ábra: „Gruse a hágón” – a képkompozíció mértanisága, fény	37
31. ábra: „Acdak bírósága” – a képkompozíció mértanisága, szín, figura a térben.....	38
32. ábra: Ivanov – díszlet.....	48
33. ábra: Moszkvai metró.....	49
34. ábra: Mester és Margarita – díszlet	49
35. ábra: A törpe – díszlet.....	50
36. ábra: Peer Gynt – díszlet.....	51
37. ábra: A néger és a kutyák harca – díszlet	52
38. ábra: Tom Paine – díszlet	53
39. ábra: Menyegző.....	55
40. ábra: Az öreg hölgy látogatása	55
41. ábra: Liliom	56
42. ábra: A hosszú élet.....	58
43. ábra: A csend hangjai.....	59
44. ábra: Tom Paine – a formaképzés iróniája.....	60
45. ábra: Krétakör – karakter.....	60
46. ábra: A néger és a kutyák harca – a jelmez formavilága	61
47. ábra: Peer Gynt – a jelmez formavilága	61
48. ábra: Gyévuska – a jelmez formavilága	62
49. ábra: Getting Horny – absztrakció és hétköznapiság.....	62
50. ábra: Mester és Margarita – a szín absztrakt használata.....	64
51. ábra: Peer Gynt – a minta jelentése.....	64
52. ábra: Peer Gynt – anyaghasználat.....	64

53. ábra: Orpheusz és Eurüdiké – a kórus megjelenítése	65
54. ábra: A törpe – a kórus megjelenítése.....	66
55. ábra: Phaedra – A pincér	67
56. ábra: Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról	68
57. ábra: Iskola a határon	70
58. ábra: A vágy villamosa	71
59. ábra: Láthatlan találkozások	72
60. ábra: Az élet mint olyan.....	72
61. ábra: My Fair Lady	73
62. ábra: Sweeney Todd.....	73
63. ábra: Kabaré	74
64. ábra: A halál és a lányka.....	74

Az ábrák forrásjegyzéke

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Videótár

1. ábra:

Hamlet. Győri Kisfaludy Színház, MTV felv. 1981. okt. 1.
Előadásfotó a dvd-ről.

4–19. ábra:

Csak egy szög. Kaposvári Csiky Gergely Színház, felv. 2003. okt. 10.
Előadásfotó a dvd-ről.

21–31. ábra:

A kaukázusi krétakör. VHS. Sólyom András egykamerás rögzítése, felv. 2003. nov. 24.
Előadásfotó a dvd-ről.

36, 47, 51, 52. ábra:

Peer Gynt. Krétakör Színház – Thália Színház, Norikó felvétel, felv. 2006. febr. 15.
Előadásfotó a dvd-ről.

38, 44. ábra:

Tom Paine. Kaposvári Csiky Gergely Színház, felv. 1995. dec. 15.
Előadásfotó a dvd-ről.

45. ábra:

Krétakör. Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház a Bártkában, 1998. okt. 10.
Előadásfotó a dvd-ről.

Díszlet – Jelmez. Magyar Szcenográfia 1995–2005.

20. ábra:

A kaukázusi krétakör díszlete – a színházi és a színpadi tér kapcsolata
Fotó: Domaniczky Tivadar. In: Gáspár Zsuzsa, Szala Boglárka, Szikói Gábor:
Díszlet – Jelmez. Magyar Szcenográfia 1995–2005. Göncöl Kiadó, Bp., 2005. 33. o.

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Fotótár

2. ábra (fotó: Szilágyi Lenke)

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Színlaptár

33. ábra

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Dokumentáció

34, 37, 40–43, 46, 48–50. ábra

Magyar Állami Operaház Archívum

35, 53, 54. ábra

Bozsik Yvette Társulat Archívuma

39, 63, 64. ábra

Szegedi Nemzeti Színház Archívum

61. ábra

Fotók

3, 32. ábra (fotó: Khell Zsolt)

55. ábra (fotó: Dobos Klára)

56. ábra (fotó: Samyai Krisztina)

57. ábra (fotó: Császár Réka)

58. ábra (fotó: Csutkai Csaba)

59. ábra (fotó: Bócsi Krisztián)

60. ábra (fotó: Salamon Pál)

62. ábra (fotó: Simara László)

Szakmai életrajz

Tanulmányaimat a budapesti Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola elvégzése után a Magyar Képzőművészeti Főiskola díszlet-jelmeztervező szakán folytattam.

Mestereim Székely László és Jánoskúti Márta voltak.

Diplomamunkámat 1988-ban a Miskolci Nemzeti Színházban készítettem, melynek jelenleg is tagja vagyok.

Pályám során több műfajban kipróbálhattam magam és több, különböző stílusú rendezővel dolgozhattam együtt országszerte ill. határon túl is.

Rendszeresen tervezek díszletet és jelmezt együtt – színházban és filmben egyaránt –, meghatározva így az előadás/film látványvilágát. Több miskolci munkám mellett ilyen volt *A vágy villamosa* (r. Szász János), mely a legjobb jelmez díját nyerte az XVI. Országos Színházi Találkozón (1997), és a *Boldogság színe* (r. Pacskovszky József), amelyet a Houstoni Nemzetközi Filmfesztiválon (2004) legjobb látványtervező díjával ismertek el.

1992 óta rendszeresen dolgozom együtt Bozsik Yvette koreográfussal, több közös munkánk aratott nemzetközi sikert. *A sárga tapéta* (Festival Edinburgh, International Critics Award, The Herald's Angel Award for Excellence, 1995), *Josef K. szerelmei* (International Critics Award, 1996), *Holtodiglan* (Edinburgh Fringe Festival, Fringe First Award, 2002).

Rendszeresen részt veszek hazai és nemzetközi kiállításokon.

Egyéni kiállítás:

2008 Miskolci Galéria

2006 Pécsi Országos Színházi Találkozó

Csoportos kiállítás:

2001 „Szcenika” Múcsarnok

2000 Iparművészet Múcsarnok, Techshow Gellért Fürdő Bp.

1990 „Dísz-Jel” Fiatal díszlet- és jelmeztervezők kiállítása, Bartók 32' Galéria Bp.

1996 Várgaléria Bp.

1987, 2003, 1999, 1995, 1991 Prágai Quadriennálé

Oktatás:

2004–2007-ig a MKE Látványtervező tanszéken tanársegéd voltam

2007. Magyar Képzőművészeti Egyetemen a Moholy-Nagy Egyetemről áthallgató diákok számára tervezői kurzust vezettem.

2004-től a Magyar Képzőművészeti Egyetem doktori iskolájának hallgatója vagyok.

Fontosabb munkák

Színházi munkák

2009

Giuseppe Verdi: *Álarcosbál*. Jelmez. / Rendező: Ascher Tamás, Kolozsvári Magyar Opera.

Franz Schubert: *A halál és a lányka*. Jelmez. / Koreográfus: Bozsik Yvette. Művészetek Palotája Fesztiválszínház Bozsik Yvette Társulat.

2008

Bozsik Yvette: *Lélektánc*. Jelmez. / K. Bozsik Yvette, Bozsik Yvette Társulat, Gördülők és Tánceánia Csoport koprodukciója. Millenáris Teátrum, Budapest.

2008. Veszprémi Táncfesztivál fődíja

Hanoch Levin: *Az élet mint olyan*. Díszlet, j. / R. Lévy Adina, Miskolci Nemzeti Színház.

2007

Molnár Ferenc – Deres Péter – Vidovszky György: *A Pál utcai fiúk*. D., j. / R. Vidovszky György, Csokonai Színház, Debrecen.

2006

Harold Pinter: *Senkiföldje*. D., j. / R. Salamon Suba László, Budapest Kamaraszínház, Ericsson Stúdió.

Nino D'Introna – Giacomo Ravicchio: *Robinson & Crusoe*. D., j. / R. Achim Conrad, A Theater Regensburg és a Miskolci Nemzeti Színház koprodukciója.

Ottlík Géza – Gyarmati Kata: *Iskola a határon*. D. / R. Vidovszky György, Bárka Színház, Budapest.

Gyermekszínházi Biennálé
Üveghegy díj (2007)

2005

Bozsik Yvette – Cseh Éva: *Létramesék*. J. / Bozsik Yvette Társulat, Budapest.

Hamvai Kornél: *Márton partjelző fázik*. D., j. / R. Árkosi Árpád, Harag György Társulat, Szatmárnémeti Északi Színház.

Szophoklész: *Antigoné*. D., j. / R. Balatoni Mónika, Csokonai Színház, Debrecen.

Ridegh Sándor – Tímár Péter: *Indul a bakterház*. D., j. / R. Halasi Imre, Miskolci Nemzeti Színház.

2004

Spiró György: *Kvartett*. D., j. / R. Korognai Károly Miskolci Nemzeti Színház.

2003

Harold Pinter: *Holdfény*. J. / R. Bérczes László, Bárka Színház, Budapest.

2002

Werner Schwab: *Népiirtás*. D., j. / R. Földi László, Miskolci Nemzeti Színház.

2001

Bozsik Yvette: *Holtodiglan*. J. / K. Bozsik Yvette, Trafó, Bp.

Edinburgh Fringe Festival, Fringe First Award

Jeles András: *Szenvedéstörténet*. J. / R. Szederkényi Juli, Csiky Gergely Színház, Kaposvár.

Terence McNally: *Frankie and Johnny*. D. / R. Pacskovszky József, Budapest Kamara Színház.

Peter Handke: *Az óra, amikor nem tudtunk egymásról*. J. / R. Máté Gábor, Katona József Színház, Budapest.

Madách Imre: *Az ember tragédiája*. J. / R. Árkosi Árpád. Harag György Társulat, Sepsiszentgyörgy.

1999

Bozsik Yvette: *Kabaré*. J. / Bozsik Yvette Társulat, Kamra, Budapest.

Edward Albee: *Nem félünk a farkastól*. J. / R. Fehér György, Miskolci Nemzeti Színház.

Stephen Sondheim – Hugh Wheeler: *Sweeney Todd*. J. / R. Ascher Tamás, Csiky Gergely Színház, Kaposvár.

*XVIII. Országos Színházi Találkozó,
legjobb rendezés,
legjobb előadás*

1998

Bán Sándor – K. Halász Gyula – Eisemann Mihály: *Fiatalság, bolondság*. D., j. / R. Tóth Miklós, Miskolci Nemzeti Színház.

1997

Bertolt Brecht – Paul Dessau: *A kaukázusi krétakör*. D. / R. Tóth Miklós, Szatmárnémeti Északi Színház.

Tennessee Williams: *A vágy villamosa*. D., j. / R. Szász János, Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza.

XVI. Országos Színházi Találkozó, legjobb jelmez

1996

Kamondi Zoltán: *Egymást érintő sorozat*. D., j. / R. Kamondi Zoltán, Miskolci Nemzeti Színház – Csarnok.

Bozsik Yvette: *Lakodalom*. D., j. / K. Bozsik Yvette, Közép-Európai Táncszínház.

1995

Anton Pavlovics Csehov: *Menyegző*.

Bertolt Brecht: *Kispolgári nász*.

J. / R. Salamon Suba László, Miskolci Nemzeti Színház.

Lucius Annaeus Seneca: *Phaedra*.

Forgách András: *A pincér*.

J. / R. Zsótér Sándor, Miskolci Nemzeti Színház.

Stúdiószínházi Fesztivál

Gödöllő, legjobb előadás

Bozsik Yvette: *Josef K. szerelmei*. J. / K. Bozsik Yvette, Szegedi Nemzeti Színház.

International Critics Award

1994

Ligeti György: *Hungarian Rock*. D., j. / K. Bozsik Yvette, Közép-Európai Táncszínház.

Charlotte Perkins Gilman – Sacha Hails – Bozsik Yvette: *A sárga tapéta*. J. / K. Bozsik Yvette, Petőfi Csarnok, Bp.

Festival Edinburgh,

International Critics Award,

The Herald's Angel Award for Excellence

1992

Eugene O'Neill: *Utazás az éjszakába*. D., j. / R. Lukács Andor, Szegedi Nemzeti Színház.

Alan Jay Lerner – Frederick Loewe: *My Fair Lady*. J. / R. Árkosi Árpád, Szegedi Nemzeti Színház.

1991

Shelagh Delaney: *Egy csepp méz*. J. / R. Hegyi Árpád Jutocsa, Merlin Színház.

Molière: *Úrhatnám polgár*. J. / R. Árkosi Árpád, Miskolci Nemzeti Színház.

Henrik Ibsen: *Kísértetek*. D. / R. Szász János, Miskolci Nemzeti Színház.

1990

William Shakespeare: *Macbeth*. D., j. / R. Galgóczy Judit, Miskolci Nemzeti Színház.

Carlo Gozzi – Heltai Jenő: *A szarvaskirály*. D. / R. Szász János, Miskolci Nemzeti Színház.

1989

Pierre Beaumarchais: *A bűnös anya, avagy a másik Tartuffe...* J. / R. Gaál István, Miskolci Nemzeti Színház.

Játékfilmek

- A vágyakozás napjai.* D., j. / R. Pacskovszky József, 2009.
- Casting.* D. / R. Tímár Péter, 2008.
- Lopott képek.* D., j. / R. Pacskovszky József, 2006.
- Ég veled!* D. / R. Pacskovszky József, 2005.
- A boldogság színe.* D., j. / R. Pacskovszky József, 2004.
Houstoni Nemzetközi Filmfesztivál, Legjobb látványtervező
- A kanyaron túl.* D. / R. Dér András, 2001.
- Észak, észak.* D. / R. Bollók Csaba, 1999.
- Winnetou.* D., j. / R. Bollók Csaba, 1996.

Televíziós munkák

- Az igazi halál* (Örkény István novellája alapján). D., j. / R. Pacskovszky József, 2007.
- Szabó Magda: *Abigél.* D., j. / R. Szederkényi Juli, 2005.
- Kemény István: *A tett halála.* D., j. / R. Bollók Csaba, 2004.
- A gyanú* (Ambrus Zoltán novellája alapján). D., j. / R. Pacskovszky József, 2003.
- Kortárs költők – versklippek.* D., j. / R. Bollók Csaba, 2001.
- Szerb Antal: *VII. Olivér.* D. / R. Pacskovszky József, 2000.