

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Pécsi Országos Színházi Találkozó 2014

TÉREY JÁNOS: Epifánia királynő (*királynődráma huszonnégy képen*) 617
KOVÁCS ANDRÁS FERENC versei 669

*

KOLTAI TAMÁS: Struktúra és szisztéma (*Budapesti évadáttekintés*) 674
SÁNDOR L. ISTVÁN: Megújuló társulatok? (*A vidéki színhátszásról*) 681

Székely Csabáról

NAGY IMRE: Virág – vakság – víz (*Székely Csaba Bányavidék című
drámatrilógiájának értelmezési kísérlete*) 690

RADNÓTI ZSUZSA: A pesti magyar komédia és Székely Csaba trilógiája 696
GÖRCSI PÉTER: Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék? (*Azonosságok Martin
McDonagh és Székely Csaba drámatrilógiájában*) 699

*

PANDUR PETRA: Tragikomikus bányavidék (*Székely Csaba: Bányavirág – Pécsi
Harmadik Színház; Székely Csaba: Bányavakság – Pécsi Nemzeti Színház, kaposvári
Csiky Gergely Színház*) 707

VILMOS ESZTER: Tragédia és komédia Irgácstól Alt-na-Shellachig (*Patrick
Barlow: 39 lépcsőfok; Egressy Zoltán: Három koporsó – Pécsi Nemzeti Színház*) 718

ÁGOSTON ZOLTÁN: Kalapáccsal, tollal (*Móricz Zsigmond: Úri muri; Petőfi
Sándor: A helység kalapácsa – Janus Egyetemi Színház*) 726

PILÁRI GÁBOR – VAJDA ZSUZSANNA: Nem elég megmozdítani, meg is kell
teremtteni (*Keresztesi József beszélgetése*) 732

*

P. MÜLLER PÉTER: A performansz mint térfoglalás (*tanulmány*) 740

WEISS JÁNOS: Az új magyar dráma (*P. Müller Péter: A magyar dráma az
ezredfordulón*) 751

BALASSA ZSÓFIA: Megbombáztuk a kultúrát (*Eörsi László: „Megbombáztuk
Kaposvárt”. A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*) 757

2014

JÚNIUS

JELENKOR

LVII. ÉVFOLYAM

6. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
GÖRFÖL BALÁZS, SZOLLÁTH DÁVID,
VÁRKONYI GYÖRGY (képzőművészet)

Tördelőszerkesztő
KISS TIBOR NOÉ

Szerkesztőségi titkár
KOZMA GYÖNGYI

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

BALLA ZSÓFIA, CSUHAI ISTVÁN, HAVASRÉTI JÓZSEF, KERESZTESI JÓZSEF,
PARTI NAGY LAJOS, TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.
A szerkesztőség új e-mail címe: jelenkor58@gmail.com

Arra kérjük a folyóiratunkban még nem publikált szerzőket, hogy közlésre szánt műveiket kinyomtatva, postai úton juttassák el a szerkesztőség címére. Az elfogadott kéziratok szerzőit a küldeményhez mellékelte válaszborítékban vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 7–8. Telefon: 72/310-673),
a Nemzeti Erőforrás Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata támogatásával.
Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága.
(1008 Bp., Orczy tér 1.)

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
(Tel.: 06 80 444-444; fax: 06 1 303-3440; e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu)
valamint közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.
Előfizetési díj félévre 4980,- Ft, egy évre belföldre: 9130,- Ft;
a Magyar Posta Rt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.
Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.
Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

SZILASI LÁSZLÓ *A harmadik híd* című regényét mutatták be Pécsen a Bölcsészkar Magyaros Szakhét program-sorozatának részeként április 29-én a Művészetek és Irodalom Házában. A szerzővel *Takáts József* beszélgetett.

*

ÚRÉRZÉKENY LELKEK – *Havasréti József* regényének bemutatójára került sor az Irodalmi Diszkóban május 1-jén a pécsi Strausz Tititá kávézóban. A szerzőt *Keresztesi József* kérdezte.

*

A KRITIKAI SZALON beszélgetéssorozat keretében Tompa Andrea *Fejtől s lábtól* című regényéről vitatkozott *Ágoston Zoltán*, *Etlinger Mihály*, *Vilmos Eszter* és *Weiss János* május 7-én a Művészetek és Irodalom Házában.

*

KEMÉNY ISTVÁN volt az Irodalmi Diszkó vendége május 8-án a Strausz Tititában. A költővel *Keresztesi József* beszélgetett.

AZ ESZÉKI KÖLTŐ, *Andelko Mrkonjić* horvát és magyar nyelven megjelent verseskötetét mutatták be május 13-án a Művészetek és Irodalom Házában. A szerzővel és *Medve A. Zoltánnal*, a könyv fordítójával *Ágoston Zoltán* beszélgetett, közreműködött *Ottlik Ádám* színművész.

*

DON QUIXOTE & GORDONKA címmel tartott koncertet Orbán György, Dohnányi Ernő és Richard Strauss műveiből a Pannon Filharmonikusok május 15-én a pécsi Kodály Központban. Vezényelt *Bogányi Tibor*, gordonkán közreműködött *Jan-Erik Gustafsson*. A koncertről *Szatmári Áron* írt kritikát honlapunkon (www.jelenkor.net).

*

AZ AEGON MŰVÉSZETI DÍJÁT idén *Kun Árpádnak* ítélték oda *Boldog Észak* című regényéért. Gratulálunk munkatársunknak!

Szerzőink

Térey János (1970) – költő, író, műfordító, Budapesten él.

Kovács András Ferenc (1959) – költő, Marosvásárhelyen él.

Koltai Tamás (1942) – színikritikus, a Színház főszerkesztője, Budapesten él.

Sándor L. István (1958) – színikritikus, az *Ellenfény* főszerkesztője, Budapesten él.

Nagy Imre (1940) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.

Radnóti Zsuzsa (1938) – dramaturg, Budapesten él.

Göröcsi Péter (1988) – a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola Színház programjának hallgatója, Pécsen él.

Pandur Petra (1989) – a PTE BTK magyar szakos, színháztudomány szakirányos hallgatója, Pécsen él.

Vilmos Eszter (1992) – a PTE BTK magyar-francia szakos hallgatója, Pécsen él.

Ágoston Zoltán (1966) – kritikus, a *Jelenkor* főszerkesztője, Pécsen él.

Pilári Gábor (1960) – bábjátékos, a MárkusZínház alapítója, Pécsen él.

Vajda Zsuzsanna (1964) – bábjátékos, a MárkusZínház alapítója, Pécsen él.

Keresztesi József (1970) – kritikus, Pécsen él.

P. Müller Péter (1956) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.

Weiss János (1957) – filozófiatörténész, Pécsen és Szűrön él.

Balassa Zsófia (1987) – a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola Színház programjának hallgatója, Pécsen él.

KÉPEK

TÓTH LÁSZLÓ fotói 709, 711, 713, 715, 719, 721, 723, 724, 725, 727, 729, 730,
731, 734, 735, 739

*Folyóiratunk a Nemzeti Erőforrás Minisztérium,
a Nemzeti Kulturális Alap,
Pécs Város Önkormányzata
és a Szigetvári Takarékszövetkezet
támogatásával jelenik meg.
Köszönjük a Molnár Nyomda Kft. támogatását.*



A Jelenkor a LAPKER újságospavilonjain kívül a
következő könyvesboltokban is megvásárolható:

PÉCSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. –
Művészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér
7-8. – Pécsi Kulturális Központ Információs
Irodája, Széchenyi tér 1.

BUDAPESTEN: Vince Könyvesbolt, I., Krisztina
krt. 34. – Gondolat Könyvesbolt, V. Károlyi
Mihály u. 16. – Írók Boltja, VI., Andrásy út 45.

www.jelenkor.net

830,- Ft

JELENKOR



9 770447 642002 14006

TÉREY JÁNOS

Epifánia királynő

királynődráma huszonnégy képben

*...amit kinyit, senki sem zárja be, és amit bezár, senki nem nyitja ki.
Jel 3,7.*

*Die schöne Mädchen sind nicht schön.
Rammstein: Wo bist du*

Személyek

EPIFÁNIA királynő, harmincöt éves, szép

Epifánia uszálya:

FELÍCIA (finoman lóarcú negyvenes)
GEMMA (izgatóan szeplős homlokú harmincas)
FIONA (porcelánarcú tizennyolc éves, terhes) } Epifánia udvarhölgyei

Epifánia udvara:

HIBISZKUSZ grófnő (42), belügyminiszter, határozott
ALPAKKA grófnő (33), egészségügy-miniszter, Hibiszkusz élettársa, kétkedő, kicsit aggódik
CINÓBER tábornoknő, hadügyminiszter (60), elég rátartian szónokol
OTTÍLIA (55), polgármesternő Epifániában, férfias, ingerlékeny, bűntudata van
OTTOKÁR (55), élettársa illegálisan, vállalatigazgató, bíráló szellem
ZOÉ püspöknő (58), méltóságteljes
KLOÉ (29), udvari stylist és kamarásnő, a Nőtanács elnöke, IT-tag Ottokár vállalatában stb.
MIRTILL (22), titkárnő, később tizedes Epifánia testőrségében, lojális
ÉNEKESNŐ
KÓRUS
KATONANŐK
GYEREKEK

Különböző férfiak:

MILÁN herceg (30), repülőtszáz ezredesi rangban, heves

TÓNI, a tisztiszolgája, infámiai bevándorló. Ködvágó frizurája van, nyugodt (20)

TEKK hadnagy (41), a Királynői Őrezred tagja, Epifánia személyes testőrségének parancsnoka, nyugodt

LEÓ tizedes (25), katonai hírszerző és elhárító, megbízható

REMETE/FOGOLY/MASINISZTA (60)

Játszódik: Epifániában és nem Epifániában

1. Dea

EPIFÁNIA (*hangja*): Szerelmes vagyok a hazámba,
A vulkánjaiba és az öbleibe;
De a népem fáj,
De a királynőségem kínoz.

Rövid légtalmi sziréna

2. Emigránsok

(Erdei ösvény, mocsár, híd ősz közepén. A háttérben magányos, tornácós faház. Legelől Epifánia halad lehajtott fejjel, főtestőre kíséri, Tekk. Mögötte Felícia lép egy kislányt és egy kislányt vezetve, majd Gemma és Fiona közelednek – udvari rangjukat leplezve – katonai egyenruhában, barettsapkában, fegyveresen, kezükben zseblámpa, amellyel saját arcukat világítják meg. Kora alkonyat, de máris fönt van a telihold. Bagolyhuhogás)

FELÍCIA: Ebben a tömör és keskeny országban
Bármerre veszed az irányt,
Öt kilométeren belül törvényszerűen
Lakott településbe botlasz.

GEMMA: Elvben, csakis elvben;
De próbáltad már igazából valaha?...

FIONA: Persze, ha pont akad egy ház,
Félig kivilágítva, sötétben, akárhogy:
Akkor meg nincsenek otthon,
Hiába dörömbölsz.

GEMMA: Tévedtél már el igazából?

FIONA: Olyan jó eltévedni.

FELÍCIA (*megborzong, összehúzza magán a kabátját*):
De nem ilyen fél lábnyom széles úton,
Gyerekekkel, csomagokkal a kézben,
Sűrű, sötét erdőben... Nyakig érő víz körös-körül.
Még nem tudod, milyen a jégbe fagyott völgy,
Ahol mindörökre tél van.

GEMMA: Védekezünk a hideg ellen.

FIONA (*a hasát simogatva*): Az ő lihegésük fűt föl:
Nyomunkban a Forradalmi Gárda!

FELÍCIA: Az árnyékuk még nem vetült ránk,
De vadásznak ránk, űznek minket eléggé.

GEMMA (*előresiet*): Most kezdődik a, most kezdődik a víz,
Vigyázzatok. Baljós moha... Lányok, utánam!



KISLÁNY: Ne, Gemma, ne ilyen gyorsan!...

TEKK (*Epifániának*): Úrnőm, hadd menjek elöl, nem biztonságos az út.

EPIFÁNIA (*Tekknek*): Hadd menjek legelől én!...

Hadd menjek legelől én. Ismerem a járást.
Ez a teknő a kihűlt tűzhányó krátere;
Most eleven lép, áfonyabokrokkal.

KISFIÚ: Lyukacsos a föld, mint a szivacs.

EPIFÁNIA: Vigyázz, csak a palló léceire lépj.
Becsap ez a tőzegláp,
A rugózó mohaszőnyeg:
Alattad emeletmélységben víz és víz.

FIONA: Őzike inal a törpefenyők ágai közt.
Lábadnál a cikázó viperák. Ni, az
Ösvényen szétszórva a szemetes tartalma.

KISLÁNY: Éhes medve kíváncsiskodott.

GEMMA (*elalélva a gondolatától*): Az erdő nyiladékában, a lejtőn
Elhagyott csillesor pillérei.
Itt gördültek le a völgybe a szállítmányok,
Az izzadt bányász lökte a csillét
Bazalttal púposra pakolva, kemény kővel rakva...

EPIFÁNIA (*a térképet nézi*): A hátsó meredélyen, a tölgyek alatt
Rövidítünk. És máris itt a tisztás.
Megérkeztünk! Ez az ígért ház.
Hiába zörgetek... Hoppá, mit szóltok? Nyitva van.
Mit látok az ajtaja mellett?
Egy ismeretlen zászlót: érdes a tapintása.

Tekk berúgja az ajtót, fegyverrel a kézben belép a házba

GEMMA: Háromszínű lobogó.

FIONA: Hm, idegen. Átléptük volna a határt?
Ez már igazi külföld, mondjátok, lányok?...
Külföldi erdőben még sose jártam.

EPIFÁNIA (*a zászló selymét simítva*): Padlizsánlila, ekrü és olíva.

GEMMA: Semmi alapszín, csak az árnyalatok.

FIONA: Sose láttam még ilyet.

FELÍCIA: Majdnem mindegyik háromszínű, de ez itt...
Közepében kacifántos, kastélyos-griffes címerrel.
Na, ki tanult heraldikát?

FIONA: Valamilyen... határ menti grófság.

GEMMA (*bólint*): Egy elhagyatott nyaraló. Nem ismerős?

EPIFÁNIA: Nekem kicsit... Azaz mégsem. Vagy csak nem akarom ismerni?

TEKK (*térképpel a kézben*): Nincsen a térképen, bár létezése tény.

GEMMA: Üldözőink elég ínycsokor szörnyetegek:
Arisztokratákat hajszolnak.

FELÍCIA: Főleg a királyi család tagjaira vadásznak!

FIONA: Mindenkire, csak nő legyen.

GEMMA (*suttog*): Megbecstelenítendő nőkre, akárhogy,
Innen és túl a határon...

FELÍCIA (*átkarolja a gyerekeit*): Mélységi ellenőrzés, nincs lazaság.

EPIFÁNIA (*leül a padra a tornácán, halkán diktál Tekknek*):
Anyám szigorú trónját sohasem döntötték meg:
Ő fordult le róla, nagybetegen.
Amikor meghalt, én örököltem a trónt,





Egyenes ágon az egyetlen lány.
Anyám emlékét tegnap délután
Megcsúfolták tegnapi hívei,
Hatalma haszonélvezői.
Hangsúlyozom, nem a népem fordult ellenem.
Hangsúlyozom továbbá, hogy nem csupa férfi,
Tehát nem a megszorítások kárvallottjai
Háborodtak föl rajtunk... Hanem csupa nő,
Aki unja az elnyújtó dinasztákat.

FIONA: Köreikben közellenségek lettünk.
GEMMA: Csakis a kutyáik férfiak?
TEKK: Úgy van, a vérebeik meg a szexrabszolgáik.
EPIFÁNIA: A hírszerzésem jó, s a szemtanúk szerint
Megkínóznak, megölnék, hogyha a kezükbe kerültök.
Ha otthon maradok, a hazám megöl.
FELÍCIA: Ez csak a kézimajmok lázadása...

EPIFÁNIA: Több:
Zászlót bontott az éberalvó gyűlölet.
Úgy indult, mint egy elmérgesedő vita.
Elharapózó járvány, csak lobog tovább:
Lemészárolták az Örezred tagjait.
Menekülnünk kellett, percek alatt.
Az utolsó helikopterrel... lezuhantunk.

TEKK (*Epifániának, beentről*): Akik itt laktak, azok is menekültek.
Én nem fekszem le, úrnóm, én résen leszek.

EPIFÁNIA (*Gemmahoz fordul*): Mit hoztatok magatokkal?

GEMMA: Három váltás ruhát, felség.

EPIFÁNIA: Nem is kevés, nem igaz? (*Feliciának*): Mosakodtál, amióta...?

FELÍCIA: Még reggel, alaposan.
Mosakodni egyszer elég egy nap,
Pláne emigrációban! Fölöslegesen
Nem bontom meg a savköpenyemet.

EPIFÁNIA: Hogy mondtad, micsodádat...?

FELÍCIA: Sav-kö-pe-nye-met.

EPIFÁNIA: Úgy is jó... Mondd, hol a tábornoknő?

GEMMA: Lemaradt, jön. Sajnálatosan
Veszekednek a polgármesternővel.

FELÍCIA: Mi lehet most otthon?

FIONA (*cinikusan megvonja a vállát*): Átvétel, átadás.

EPIFÁNIA (*Feliciának*): Biztos vagy benne, hogy rosszat akarsz
Álmodni? Hát akkor?

GEMMA: (*Feliciának*): Ne emlegesd
A hazádat. Felejtsd el, rendben?

FELÍCIA (*alázatot mímelve*): Igenis.

EPIFÁNIA (*maga elé*): Királylány voltam Epifániában, rémlik?

Mondd csak, igaz, hogy volt bő negyedórám
Élvezni a trónt? Állni az úgynevezett csúcson?
Igaz se volt, delejes álom. Semmiség.

GEMMA: Menedékház. Villany, víz. Fűtés, jó takaró...
Keressünk egyenként kuckót, ágyat, zugot.
Arra találjátok a... (*elhallgat*)

Elhelyezkednek odabent. Epifánia különvállik a többiektől



EPIFÁNIA: Minden olyan szűkös lett körülöttem!
 Odahaza vagyunk vagy már külföldön?

GEMMA (a többieknek): Dőljünk hátra, jó?

EPIFÁNIA: Életünkben először
 Átmeneti szállás... kipróbálandó, igaz?
 A többit rendezd el te, Igazságos Ég.
 Ha lejön az égből az eső, akkor fázni fogunk –
 Mégsem a halál árnyékának völgyében.
 Addig-addig feszítettem a húrt,
 Míg meg nem botránkoztattam valakiket?
 A népemet talán? A népemet, ne... Én?
 De mivel, a pusztá jelenléten kívül?
 Hiszen idóm se maradt kormányozni!
 Háromszor láttak a képernyőn,
 Semmit aláírni, foganatosítani, sőt.
 Ennyi maradt a szülőföldemből:
 Átutazó vízum... sem.

GEMMA: Felejtsd el mielőbb a hazádat, jó?
 Nézz csak szét, milyen otthonos itt...

EPIFÁNIA: „Felejtsd el a hazádat”, mondjátok ti,
 De én nem, soha. Én aztán nem:
 A hazám maradandó.

Epifánia a fal felé fordul. Csak az ő olvasólámpája ég. Magában

Az államcsőd jelei emitt és amott
 Burjánzóttak, mint rák a szervezetben. És
 Naponta sötét, súlyos kompromisszumok;
 A hűtlen kezelés, mint udvari divat,
 S az államadósság, mint földagadt ruha!
 Anyám reformjai kifulladtak... (Föláll)
 Legelső csapatunkból lett a lázadó!
 Főbe lőtték a miniszterelnökömet.
 A vidék nem állt át, ők harcolnak velem,
 Légierőnk zöme, gyalogságunk kitart,
 Van még ütőképes hadseregünk!
 És titkos vőlegényem jó nyomon halad,
 Ő az: a hozzám tartozó herceg, Milán.
 Eltűnt a radarról, de majd előkerül.
 Jó fiú, nem alattvaló: szinte király.
 Több, mint egyszerű udvari nemző.
 Én szerelmes vagyok, bár elvileg tilos.

Kinyitja az ablakot, odakint süvít a szél. Epifánia Gemma felé fordul

Lelkem árnyékos felét faggatom:
 Gyűlöltem-e az anyámat?
 Egész biztosan nem szerettem,
 No de gyűlöltem-e igazából?...
 Apámat nem is ismertem:
 Elválasztották tőlünk, régen: így szokás.
 Elhatároztam az alázatot.
 Eddig nem ment. Miért nem ment magától?
 Miért vágytam nagyra, anyám örökébe?

GEMMA: Neked ezt kellett, erre neveltek, Epifánia.
És lázadni saját, kijelölt sorsunk ellen...
EPIFÁNIA: Olyan, mint fölpofozni a levegőt:
Nevetséges pökhendiség, igaz?

Kialszik az olvasólámpa

Aki követett minket, lemaradt.
Akik a nyomunkra tapadtak, leszakadtak.
A szél üvölt, a réseken befúj.
Magunkra maradtunk az elemekkel.

3. Háborúban a szépségipar

(Másik tisztás ugyanebben az erdőben. Álcázott harcálláspont. Ottília, Cinóber tábornoknő telefonnal a kezében, Zoé püspöknő, Kloé. Később Ottokár)

OTTÍLIA (Zoénak): Az érseknő lemaradt?
ZOÉ: Ó, nem értesült?
Óeminenciája tús. Ha él egyáltalán.

Cinóber fölemeli a telefonját

OTTÍLIA (tajtékozva Cinóbernek): Jól meggondolta, kérem?
Természetesen,
CINÓBER: Bajtársnő. Nos... (a telefonba) Minden ütegnek új parancs!
Ma kiáltják ki a köztársaságot, és
A középpontot pacifikálni muszáj.

Ágyúk sorozattüze. Cinóber a telefonhoz nyúl

A tüzérségi előkészítés után
Csapásmérés következik, a gyantagyár...
Mivel az áruló elitalakulat,
A Forradalmi Gárda ott ütött tanyát.
Az állomás! S a délkeleti üzemek.
OTTÍLIA: Bombázni fölhatalmazás nélkül tilos.
Ne kövessen el újabb tragikus hibát!
Királynőnk jóváhagyta?
CINÓBER: Jóváhagyta.
OTTÍLIA: Ó.
Még ő sem tanúsíthat önmérsékletet?
ZOÉ (Cinóbernek): A kultúrának vége, hogyha megteszi.
CINÓBER: Akkor van vége, hogyha nem teszem.
A fönnttartható fejlődés: illúzió!... (A telefonba)
Cél: a saját főváros. Első kötelék
Indul.
OTTÍLIA: Ezért, nyilvánvaló, felelni fog,
Bajtársnő.
CINÓBER: De kedves bajtársnő, mit beszél?!
Abszurd... A kormányzat fegyveres erejét
Hogy is vonhatná felelősségre, Madame?
ZOÉ: Miközben napról napra visszavonulunk...

CINÓBER: És miközben, excellenciás asszonyom,
Meg kell fékezniünk üldözőink iramát!
Hú sejtek termelik az ellenanyagot,
Megkötve minden támadót, behatolót,
Jól megjegyezve szemszínét, arcvonást, hibát,
Hogy rögtön fölismerjék új harc idején. *(A telefonba)*
A rakétapajzs?

LEÓ *(hangja)*: Hatástalanítva.

CINÓBER: Jó.
A kötelességem... bármilyen keserű. *(el)*

Bombák közeli becsapódása. Mindenki fedezékbe húzódik. Ottokár előbújik a rejtékhelyéről

OTTOKÁR: Nehézbombázókkal?

OTTÍLIA: Igen, igen, igen...
Polgári célpont ellen, saját birtokon!

OTTOKÁR: Tele van nőekkel a város.

OTTÍLIA: Szükségszerű
Áldozatuk meghozza majd... Előre is...

OTTOKÁR: Szánalmas utóvédharcok, ezt ismerem.
Ez járulékos veszteség... Jó, szomorú.
Nem akadályoztam meg.

OTTOKÁR: Hogyan? Mivel is?

OTTÍLIA: Magukra hagytam őket. Jó helyen vagyok,
És ezért halálomig mar a bűntudat.

OTTOKÁR: Az önbombázóknak legyen bűntudata!
(megnézi közelről Ottíliát)

Milyen finom az arcbőröd, kicsim. Te is
Virulsz.

KLOÉ: Mint háborúban a szépségipar...

OTTOKÁR: ...A vendéglátás és a szórakoztatás!

OTTÍLIA: Alapszükségletekre halkan költenek.
Rekordbevétel a luxusból, ez a trend.

OTTOKÁR: Csak én vesztettem el mindenemet. *(A kezén számolja)*
Pár beruházást: zöldmezőt, barnamezőt...

KLOÉ: Nekem egy illatszerlánc volt a kenyerem.
Mondd, sajnálsz, Ottokár? Mert én téged nagyon.

4. Közös nevező

(Erdei tisztás a menedékház előtt. Forrás. Epifánia, a Remete. Később Mirtill, majd Zoé püspöknő)

EPIFÁNIA: Tegnap nemcsak a fáról,
A plafonról is vadgesztenye hullott.
Keményen koppantak a padlón a szemek:
Olyan komoran koccantak a falhoz,
Mint hajnalban a biliárdgolyók.
Valaki üvöltött: „Emberek, kifelé!”
Az erkélyről a mélybe söpörtük
A tömérdek gesztenyét. *(a láthatárt kémleli)*
Bombáztuk megállás nélkül egész nap
A lázadó sereg állásait,
Rakétákkal és aknavetővel puhítottuk a gárdát,

Így szorgalmaztuk a párbeszédet
A két oldal között: adjanak új királynőt
Vagy akár új királyt! A királyság marad,
A mi föltételünk egyes-egyedül ez.
És még? Elindítottunk egy kémrepülőt,
Most ott kering a főváros fölött.

A házatok, az én házam fölött kering –
REMETE (*jön*): Háromszor mosd meg az arcodat ebben a vízben,
Igyál belőle, és örökifjú leszel.
Háromszor érintsd homlokod ehhez a fatörzshöz,
És tévedhetetlen maradsz.

EPIFÁNIA: Miért, az vagyok?

Jön Mirtill, meghajlik Epifánia előtt

Mirtill, mi újság? Hírt kaptunk? Milánról? És...

Mirtill biztatóan bólint, majd Epifánia int a Remetének

Hagyd már a hülyeségedet. Túnés, tűnés.

A Remete el. Mirtill Epifánia fölébe súg valamit. Epifánia arca földerül

MIRTILL: A bombázás után...

EPIFÁNIA: Túlélte, Istenem.

MIRTILL: Reggel... Túl sokat nem írt.

EPIFÁNIA: Semmi részlet, és...

És semmi pátoasz?

MIRTILL: Feljött a pincéből. Él.

Sőt, már kijutott bentről, úton van ide.

Hamarosan csatlakozik hozzánk.

EPIFÁNIA: Igen?

Szünet. Mirtill meghajtja magát, majd el. Epifánia magában

Miért nem nekem írt először?... Milán, Milán! (*a láthatárt kémleli*)

Csakis szemérmetlen szabadság kell nekem,

Gondoltam kislányként. Naiv voltam, ugye?

Meglelni a legkisebb közös nevezőt,

Most már tudom. Tapintat és könyörület!

Akkor szolgálok jól, hogyha képes vagyok

Megegyezni velük. Velük? Akárkivel.

Azokkal, akik anyámat... azokkal is

Lesz béke? Majd egy másik életben talán,

Gondoltam régen. Rajta, gondoló agyam,

Terelj a megoldás felé, de szaporán!

Bombák távoli becsapódása

Anyám túlságos hatalma fojtott:

Királynőtültengés! Díszszemle csattog át

A téren: parádés erőfitogtatás...

De ő azért mégis volt valaki:

Az egység szobra a széthúzókhöz képest,

Akik nem csakgyőzni akarnak,
De lenyomni is minket a földre. Talán még lejjebb!

Bombák közeli becsapódása. Jön Leó, szalutál

Szőnyegbombázás, á! Ez volt a palotám,
Királynőségem legragyogóbb kerete.
Májusi fényben jó volt látni azokat
A keskeny fénytócsákat a mezzaninon.
Lábunk előtt merev rézpálcák rögzítik
A fölépcső borvörös szőnyegét: de szép!
Ezüst korlátok, arany kandeláberek: de szép!
Úgy tűnt, hogy minden rendben ég és föld között:
Szétnéztem, vérpezsdítő elegancia!

LEÓ: Ez volt a Déli pályaudvar.

EPIFÁNIA: Ez az egyetem.

LEÓ: Ez az Epifán Opera. Ez a repülőtér.

EPIFÁNIA: Az apám sírja... Kár ezért a városért.

Mi koptattuk el omlatag kárpitjait.

Vajon ki lép a bilincsekbe szorított

Rézpálcákon? A fordulat után

Az új kormány meggyőző rendet rak-e majd,

Vagy beéri a régi forgácsaival?

Sajnálom ezt a szép októberestét,

S az estében a jó- és rosszakaratú

Embereket: csalódott, csodaváró népem!

Most menj szépen.

Leó szalutál és el. Jön Zoé püspöknő

ZOÉ: Felség...

EPIFÁNIA: Súgd meg, excellenciás asszonyom,

Mindaz, mit eddig óvtunk, semmivé lehet?

ZOÉ: Nagyjából semmivé, felséges asszonyom.

EPIFÁNIA: Hogyan látod, áruld el, őszintén... anyám

Szál ellen fésülte a hagyományt?

ZOÉ: Igen.

EPIFÁNIA: Messzire ment?

ZOÉ: Nem... Velük *nem egyezkedünk*.

EPIFÁNIA: Angyalkormányzat, ugye, ez az égi terv?

ZOÉ: Ha angyalok volnánk, nem kellene vezér.

EPIFÁNIA: Ahol az embert angyal kormányozza, ott

Külső és belső kontroll is szükségtelen;

Ahol ember igazgat embert, ott muszáj

Pajzsot tartani kint és rendet rakni bent:

Ellenőrizni mind a kormányzottakat;

És átvilágítani... a kormányt magát!

ZOÉ (*megáldja Epifániát*): Túl ingatag, túlságosan porózus

Halandóságunk bútora, a trónus;

De meg kell ülni, mert ha nem szeretnénk

Viselni rosszabb hivatás keresztjét,

Akkor maradni kell, hitből maradni kell!...

Trónunkat óvni kemény kötelesség.

5. Dúne után dúne

(Vörös sivatagban. Elakadt terepjáró- és harckocsironcsok. Távolról fegyverropogás. Epifánia, Tekk, Felícia teveháton a kisleány és a kislánnyal, Gemma és Fiona, egyenruhában és fegyveresen, mint a második jelenetben. Később Cinóber, Klóé)

GEMMA: Ajajaj, húha, de fáj... húgom!
FELÍCIA: Gemma lesérült.
GEMMA: Összekarcoltak a gallyak, a tüskék.
Telefújta a szél a szemem.
Mikor kereszteztük a lebombázott sztrádát,
Hullákat is láttam a leállósávba sodorva.
FELÍCIA: Bővebben?
GEMMA: Ha jól vettem ki, talán férfiakat.
EPIFÁNIA: Én nem láttam senkit... káprázik a szemem.
(Tekkre mutat) Ül a nyakába. *(Fionának)*
Én viszem helyetted a terhed.
FELÍCIA: Úrnóm, elment az eszed? Neked tilos.
EPIFÁNIA *(Fionának)*: Negyedik hónap?
FIONA: Biztosan elbírod,
Felség? Köszönöm, köszönöm. Légy áldott!

Tekk és Felícia hordágyra helyezi Gemmát. Epifánia némán segít, aztán fölnyalabolja Fiona csomagját; Fionát magát pedig Tekk veszi a nyakába

GEMMA *(lázasan)*: Epifánia és Infámia határán
Megállított egy rendőrnő:
Szerinte átléptük a záróvonalat.
FIONA: Mese.
FELÍCIA: Nem ismerte föl a Felséget, ez is valami. *(Epifániának)*
Csodát tettél smink nélkül, pusztán akarattal
Olyan hatékonyan elváltoztattad az arcod!
KISFIÚ *(botlik)*: Auu.
FELÍCIA: Óvatosabban, kisfiam.
TEKK *(főlemeli a kisleányt)*: Azóta a terepjárónknak is lóttek.
FELÍCIA: A csenevész bokroktól foltos hegyháton alakadt.
GEMMA: Időcsapdába kerültünk!
Ez a jövő már volt egyszer... kifelé! kifelé!
Hajrá, jussunk ki a kríziszónából.
EPIFÁNIA: Hunyd be a szemed! Folyton fölfakad a múlt,
A drága emlék kéretlenül is betör.
GEMMA: És nem hagy aludni.
KISLÁNY *(Feliciának)*: Anyu, félek!

Cölöpről cölöpre lépnek

EPIFÁNIA: Ez az egyetlen termékeny sáv a vörös sivatagban.
Egy fölrobbantott híd csonkjain átérve
Málhás, vízhordó szamarak közt evickélünk
A magunk még nehezebb málhájával.
GEMMA: Akkor játsszunk fejben logisztikát.
FIONA: Kitűnő ötlet.
GEMMA: És túl sok vérrel se jár.

FELÍCIA: Kitaszítottak minket a saját országunkból,
Akkorára duzzadt
A frusztráltak forradalma odabent!

GEMMA: Először csak féltek a holnaptól...
Utána vártak a csodára, de semmi, de semmi...
Most már ténylegesen tenni akarnak!...
Akiknek eddig diktáltunk,
Mostantól azok diktálnak:
Csupa kevésbé kisportolt kispolgár,
Pszichopata lumpenproletár mind,
Aki most van az utcákon.

EPIFÁNIA: Milán ezredes üzent:
„Még hallasz rólam”. „Akár egy fenyegetés”,
Mondta Felícia. Nem, inkább bájos...
Továbbmenekülni, a biztos fedezékbe,
Ha van.

GEMMA: De mi mégis elit módon szaladunk,
Mégse vakon és étlen-szomjan, mint a mi népünk!...

FIONA *(félre)*: A kialvatlanságtól félrebeszél.

FELÍCIA: Dűne után dűne, dűne után dűne...
Utána rézvörös kősvataggá komorul a táj,
Likacsos falú erődök csonkjaival.

GEMMA: Mondom, harc volt itt, nem akármilyen.
A szemem még éhes a földre: az otthonira!
Itt fájdalomosan forró körülöttem minden.
Hogy kerülök ide, lelkecském?

FELÍCIA: Gyalog kelünk át a hegyláncon.

GEMMA *(nem figyel oda)*: Hol is tartottunk?

FIONA: Hú...
GEMMA *(szaporán)*: És hogy bírod?

FIONA *(teljesen zavartan)*: Tessék, mit hogy bírod?

GEMMA: Elképesztő, hogy mit kibír az ember,
Fiona.

FIONA: Te, lázad van.

GEMMA: Igen, lázam van... Látod, amit én?

FIONA: Kis kecskék legelésznek az argánafák lombozatán!

GEMMA: Félek, hogy egyáltalán nincs célállomás.
Mivel a külpolitikánk merő kudarc,
Nincs sok esély, hogy bárhol befogadjanak.

FIONA: Infámiában kérjünk menekültstátust?

GEMMA: Aha, jó hely... Az erdőben jobban féltem
A mókus neszezésétől, sejtve a medvét.

FIONA: Itt fekete-fehér és tarka tehénkéek legelnek
És birkanyájak a vízmosás peremén.

GEMMA: Mesélj,
Nem látok semmit.

EPIFÁNIA: Én is csak találgatok
Korai királynőségemben...
Lágy lejtők, ritkás borókással. Agyagos
Pala fennsíkon kallódó sziklarögök.
Gyűrődött, vöröskő gerinc, taréj alakú éllel:
Látod az óriási kakast, ahogy a díszét hordja?
Bizonytalan határvonalú paratölgyerdők...

GEMMA: Kinél is van fű? Kinél *volt* fű?

Erős fény

EPIFÁNIA (*dörzsölgeti a szemét*): Olyan, mintha
A Napba pillantottam volna, túl soká:
Szemem előtt ugráló vakfolt, és minden vibrál.

GEMMA: Nocsak, nocsak.

TEKK: Úrnóm, legfölülre értünk:
Itt kígyózik az erdei szerpentin,
Méltóságos cédrusok mindenfelé,
Mintha egy otthoni közephegységben.

FIONA (*egy virágtóval babrálva*): Mi a neve ennek a virágnak?

EPIFÁNIA: Nem mindegy? Ember adta: így esetleges.

FELÍCIA: Nos, egycsapásra oda a birodalom.
Életünk kertje búcsúragyogásban áll:
Sokat virult akárki martalékaként –

FIONA: Jól van, átkeltünk a gerincen, lányok.
Lefelé már összefüggő fenyvesek jönnek.
Majd újra a síkság, sima kősvatag.
Távvezeték, aztán semmi, sokáig.
Oázis, délceg legyezőpálmákkal,
Elkoszolódott benzinkúttal.

GEMMA: Kesztyűs kézzel bálni a néppel hiba volt.

FELÍCIA (*Gemmára, Fionának*): Figyeled?
Észre akarja vetetni magát. Műsor...
Az önimádat problémája fölmerül,
Mint már annyiszor.

GEMMA (*félálomban, magában*): A jelek szerint
Rajtam tehát jobban látszik, mint másokon?
A húgaim talán nem éppen ilyenek?
Ők kedvesebbek mind? És kritikátlan: én?
Élek, ahogyan élnem adatott, igen?!

FIONA: Megint egy város, mert lakott helyet jelez
Az égő gumiabronsz szaga.

GEMMA: Nagyszerű,
Mindig van izgalomra ok! Sok akadály.
Ez egy adrenalinbarlang,
Ez egy adrenalinbarlang!...

Szünet. Megérkeznek egy elhagyott oázisra

FELÍCIA: Kiapadt a kút.

EPIFÁNIA (*kezet a kút kávéja fölé emelve*): Ó. Mindjárt ihatsz, Felícia.

FIONA: Vízet fakasztottál, úrnóm?

FELÍCIA (*vidáman*): Ja, így megy ez.

Mindnyájan isznak a kút vizéből. Katonanők Mirtillel az élen egy foglyot vezetnek

FOGOLY (*jön*): Felséges asszonyom, én...

EPIFÁNIA (*szaporán*): Tudom, mossam meg háromszor az arcomat
Ebben a vízben, és akkor majd... hm?

FOGOLY: Bárhogy törekszel, így nem vagy tökéletes:
Ha ellenünk vagy, biztos nem lehetsz jó.
Sajnálom, más választásod nincs:



Add föl a harcot. Adj át minekünk mindent.
 EPIFÁNIA (*Mirtillnek*): Átvilágítani ezt az embert,
 Mirtill tizedes.
 MIRTILL: Igenis, úrnóm.
 Szorongassuk meg?
 EPIFÁNIA: Ráfér... Milánról tudsz valamit?
 MIRTILL: Amit felséges asszonyom: siet, jön, nehezen.
 EPIFÁNIA: Nehezen, mivel ő is tehetetlen,
 Mint egy szélben vergődő bogáncs.
 Ő is menekül a maga démonai elől.

A Foglyot elvezetik

„Még hallasz rólam...” Biztosan!

Ágyúszó egyre közelebbről. Tüzérségi lövedékek közeli becsapódása. Felícia és Tekk fedezékbe menekítik a gyerekeket

EPIFÁNIA (*Fionának*): Na, mondd már.
 FIONA: Lányom lesz.
 EPIFÁNIA: Lányod, te jó Ég!
 Tiszta szívemből gratulálok, Fiona.
 FIONA: Nagy, erős lányom lesz, egyedül
 Téged szolgálni, királynóm.
 EPIFÁNIA: Most lesz gyereked, a legjobbkor!...
 Az utódlás kérdése sose volt titok:
 Egyenes ágon az egyetlen lány vagyok!
 Baj van, ha a nép nem érzi magáénak
 A megkoronázott királynőjét,
 Hiszen mindenkinek részt kell vennie – bennem.
 De mint az ujjaim közül kipergő,
 Hiábavaló homok,
 Olyan az én népem az én országomban.
 Nekem így rémálom a trónra lépni,
 Ennyire korán, ilyen zöldfülűen: én
 Még nem vagyok jó, nem készültem el.
 FIONA: Elfáradnak olykor a legnagyobbak is.
 Abban a percben dönti romba lelküket
 Sugalmazó és ellenőrző Istenük,
 Mikor egy mákszemnyit elbizzák magukat...
 De Istenük forró érintése nyomán
 Majd szárnyra kelnek, mint a sasok, nemsoká.
 EPIFÁNIA: Új fiúk és új lányok mentik majd meg a mát,
 Ha hiszed, ha nem: összefogózva.

Jön Cinóber tábornoknő, tiszteleg Epifániának. Utána Kloé

EPIFÁNIA: Tábornoknő...
 CINÓBER: Futnak és nem lankadnak el,
 Járnak és nem fáradnak el!
 EPIFÁNIA: Ők nem, soha!
 FIONA: Te is szülj, úrnóm! Szülj lányt, az a tiszta tett!
 CINÓBER (*Fionának*): Szüljünk lányt, az a tiszta, a tiszta!
 A lényeg: soha többé férfiselejtet!



EPIFÁNIA (*nevet*): Jó. Lányt, és férfi által.
 KLOÉ: Jobb híján. Muszáj.
 EPIFÁNIA (*mosolyog*): Én nem bánom, ha úgy, édes húgom.
 Én nem óhajtom kiiktatni őket. És
 A szűznemzés sem járható út...
 FIONA (*mosolyog*): Én tudom.
 EPIFÁNIA: ...És semmiféle génmanipuláció!
 KLOÉ: A férfival folytatott szerelem alantas,
 Törvénybe iktatta saját édesanyád.
 EPIFÁNIA: Nem az, ha magad kontrollálod: alszabály!
 Nyomásra döntött így. Tudod, a Nőtanács...
 Szerette az apámat, szinte egyenrangúként,
 Tanácsát kérte.
 FIONA: Férfi nem lehet király.
 Nem uralkodhat, pláne, ha világtalan.
 EPIFÁNIA: Esményi nemző volt: mindkét szemére vak.
 Isten nyugtassa! Gondolj bele, Fiona...
 Megváltónk férfi. Szűzen halt meg.
 KLOÉ: Biztos ez?
 FIONA (*félénken*): Nő volt, azt mondják. Lányokat is oktatott...
 EPIFÁNIA: Ne tiszteletlenkedj, kislányom. Máig őt
 Imádjuk. A jászola, a keresztje helyét.
 FIONA: Szerintem Isten nőnemű.
 EPIFÁNIA: És akkor Jézus *apja* ki?
 Bonyolultabb, mint te szeretnéd, Fiona.
 Folyton-folyvást keresünk, és: üres mező. (*lehajtja a fejét*)
 Szóval nem kellett. Ki jön? Üres mező.
 Utánam akárki jöhet... (*fölnéz*) De most még én vagyok.

KORONAHERCEGNŐ, ANYAKIRÁLYNÉ

(*Éneklí a Kórus*)

Koronahercegnő, Anyakirályné!
Te is, én is: jelen.
Egyikünk sem önmagáé, hanem
A szeme előtt játszódó világé.
Betölti reggeli érzékeinket
A trónusunk alatti labdatér;
Mélyzöld mezőre ugrik a tekintet,
Hol penge villan, s hüvelyébe tér.

Nincsen tapasztalat, mely letörölné
Arcunkról a mosolyt;
És nincsen kéz, mely címünktől elold,
Magasban lakva vagyunk mi a földé.
Kastélyt építünk, rabjai a rangnak,
Mely arra kötelez,
Hogy ékszert horadjunk, s ha koccan az ablak,
Intsünk a térre. Örökséged ez.
Nagykönyvbe írva két iniciálé:
Koronahercegnő, Anyakirályné.

Úgy hagylak el, mint a várost a tenger:
Lassan, centinként, szinte észrevétlen...
Ha szülsz, nekik szülsz. Apránként növekszel
A karzatot megtöltő nép szemében;
De összetörhet egyetlen hiba,
És a tanúkbán sosem lesz tapintat.
Isten fuvallata
Fodrozza napjainkat,
Mint holtágak tükrét a sós szelek.
Miért hisszük szabadnak,
Akaratunknál százszor szabadabbnak
A fénypázmánkban úszó porszemet?

6. Örökölt államcsőd

(Egy katedrális üszkös romjai között. Gemma, Ottokár, Ottília)

GEMMA: A barátnőm volt ez az Epifánia!
El tudod ezt képzelni, Ottokár, milyen,
Mikor a kebelbarátnőd uralkodik
A terveiden meg az álmaidon, hm?...

OTTOKÁR: Vigyázz, omlik a fal! Balra kerülj.
GEMMA: Ezeket a finom játszmákat...

OTTÍLIA: Nézzétek, az volt az oltár. Koromfekete.
GEMMA: Ki tehet róla, hogy mi most menekülünk?
OTTOKÁR: Mi mindent hagytak takarásban hölgyeink?
Mi lappangott a barátságos máz alatt?
Mi lappang mögöttük? Nincs éjsötét titok,
Csak az Anyakirálynő új törvényei.

GEMMA (lép, keresztet vet): Egy beomlott mellékhajó...
Egy szakállas férfiszent
Cafatokra tépett képe a földön.

OTTÍLIA: Ottokár nem ok nélkül ilyen kritikus.
OTTOKÁR: Az Anyakirálynő fokozatosan
Kiszorított minden férfit maga mellől;
Bár közben zsugorodott,
Mintha Nap érné, a gazdaság.

GEMMA: Mit sem segített a bűvös csomag,
Megszorító intézkedések özöne...

OTTÍLIA: Anyánk vetette vissza a korrupciót,
Nem volt hivatalnoknője vesztegethető...

OTTOKÁR: A népen sajnos nem lehet segíteni!
A korrupció a szellemi otthonuk,
Megszokták, mint a túlköltekezést... Na, nem én!

GEMMA: Mert Epifániának semmi nem elég.
OTTOKÁR: Dehogyan, ez a nő nagyon is puritán!
GEMMA: De egymásba értek a pompás gálaestek,
Miközben mélyszegénység dúlt a peremen...

OTTOKÁR: Ad a külsőségekre, ennyi az egész.
GEMMA: Miközben a sajnálatos periférián
Az olajfoltos munkásparasztok olyan
Természetességgel indultak a mélybe,

Mint amikor vízcseppek válnak le a kád pereméről!
OTTÍLIA: Magnetikusan vonzza őket a völgy.
OTTOKÁR: Szakadékszerű sorsok.

Egy faldarab leomlik, porfelhő. Mindhárman keresztet vetnek

GEMMA (*Ottíliának*): Anyánk nem számolta föl a munkanélküliséget,
Mondd, Epifániának talán sikerült?
Neki sem sikerült, bajtársnő!
Csak úgy tett, mint aki szorgos.
Főntartani a tiszta, csinos portát: csupa látszatgond,
Ünnepi játékok, némi kenyér és cirkusz...

OTTOKÁR (*kacsint*): Egyébként egy fiaskó tényleg belefér;
A másodikat nem lehet büntetlenül...

OTTÍLIA (*megcirógatja Gemmának*):

Mi kedveltük a régimódi kémiát, húgom.
De törvény tiltja azt a régi kémiát:
Sajnálatos, a férfi-nő szerelmet itt
Kidobták, eltörölték... Csak nemzésre jó.
Volt szabad sajtó és volt jogállamiság;
Bizonyíthatta bármiként a nép előtt
Az Anyakirálynő... De hát ez az alap!
Még hagyján, hogy kivérezte csakhamar
A gazdaságot...

GEMMA: Mert első: a hadsereg!

OTTÍLIA: Olyan türelmetlen: siet valahová?...

OTTOKÁR: Én rendpárti vagyok, és meg kell mondanom,
Anyánknak voltak jó, komoly törvényei:
Saját hatáskörén belül
Ő törölte el a cölibátust,
Az ő uralma alatt szenteltek először nőket pappá;
Epifánia ilyen magasan kezdte,
De az anyja erőneyeit nem volt ideje gyarapítani,
Mivel került a kockázatot.

OTTÍLIA: S az anyja hibáit kijavítani nem tudta...

GEMMA: Amúgy se szerette az anyját!

OTTOKÁR: Se a híveit, mégis az ő
Nyakába zúdult ez az örökölt államcsőd!
Ámde gyakorlatlan.

GEMMA: Nélküle könnyebb volna.

OTTOKÁR (*Gemmának epésen*): Nem tehet róla, hogy ilyen a tábor
S az ellentábora. Ha most új gyűlölet
Rakódik a régire, hát erről sem tehet...

GEMMA: Mondjuk ki, hogy Epifánia alkalmatlan.

OTTÍLIA: Ne mondjuk ki.

OTTOKÁR: De, mondjuk ki.

7. Hó és jég, páncélvonat

(Északi tél. Katonai páncélvonat száguld a hómezőkön át, körbeforgó lőtornyokkal. A terem falán, az irányítóközpont kivetítőjének képernyőjén a frontvonal sáncai. Epifánia, Tekk, Cinóber, Felícia és a Masinisza. Később Leó és Fiona)

EPIFÁNIA: Odakint ez a fájdalmas hósvatag!
 TEKK: Fölbredtem a kőomlás zajára éjszaka.
 EPIFÁNIA: Komor, jégcsaptól szakállas alagutak...
 Ha megkérdézem: éhes-e, vérszomjas-e,
 Ne vegye támadásnak, jó tábornokom.
 CINÓBER (*mosolyog*): Úrnőm, én mindent támadásnak veszek,
 Ami támadás. Ez a dolgom, nem egyéb.
 EPIFÁNIA: Ágyúk, rakéták roncsolják fővárosom.
 Vajon enyém-e tényleg? Megszállók-e ők?
 Egy harcocsiroham indult a szív felé...
 Hadd halljam, Cinóber tábornok, indokolt-
 E ennyi rombolás.
 CINÓBER: Igen, sajnós, igen.
 EPIFÁNIA: Értem, jaj. Meddig kell még bujkálnom vajon?
 Fél éve egyfolytában visszavonulunk.
 CINÓBER: Ne mondjuk szebben: „rugalmas elszakadás”?
 EPIFÁNIA: Fél éve nem aludtam királynői birtokon.
 FELÍCIA (*kipillant a vonat ablakán*):
 Ha nem hazánknak, hát a napos télnek örülünk,
 Védőruháink hagymahéjrétegeinek,
 A vonatnak, mert gyönyörűn robog és fut,
 A menetszélnek, mert fiatal-friss!
 Meg a szétterülő hósvatagnak: akármilyen ország.
 Úrnőm, nyisd ki a szemed és nézz föl: hógóz a hegyen!
 Idelent párállik a fjord vize.
 EPIFÁNIA: Szemben
 Fenyőekkel befutott sziklagörgeteg.
 Körös-körül kilométer magas sziklafalokról
 Lógnak az elefántormány
 Vastagságú jégcsapok.
 FELÍCIA: Ez pech! Igazán nem várt klímapeszimum.
 CINÓBER: Senki sem érti ezt a rendkívüli lehűlést. (*a műszereit nézi*)
 Ultrahangos vágányfölmérés...
 Letapogatjuk a sínt, minden rendben.
 MASINISZTA: Ahol most gleccser van, tavaly szántó föld volt.
 Idefagyunk estig.
 EPIFÁNIA: Tábornok, mit motyog ez?
 CINÓBER: Szegény harcos kikészült, biztos láza van.
 TEKK: Mindjárt leváltjuk.
 EPIFÁNIA: Hallja, mit beszél?!
 MASINISZTA (*motyog*): Hósziklón támad ránk a Forradalmi Gárda. És
 Egy csapatszállító jármű észak felől...
 Föladom. Adjuk föl a vonatot,
 Vagy esküszöm, belehajtok
 A lezárt sorompóba.
 EPIFÁNIA: Én megértem őt,
 Összeroppantak csigázott idegei.
 Fáradt és kishitű. Ráfér a pihenés.
 FELÍCIA: Nincs a helyére tartalék.
 EPIFÁNIA: Hát így állunk, kicsim?
 Mindjárt újév, győzelmi év, de az ünnep
 Előjeleit észre se venni... komor nap.
 Elnyel minket ez a hepehupás hómező.
 MASINISZTA: Látja, felség, a jégátfolyásokat a párhuzamos úton?



Egy hómobilal közlekedő kisfiú...
Menekül, menekül mielőltünk!

EPIFÁNIA (*Cinóbernek, a Masinisztára mutatva*): Letartóztatni.
(*Felíciához bújik*)
Így állunk, hűséges Felíciám.

A vonat kerekei megcsikordulnak a sínpáron

CINÓBER (*a műszereit nézi*): Ultrahangos vágányfölmérés...
Letapogatjuk a sínt. Hatszáz méter
Kritikus szakaszon: sebességkorlátozás!
Vágánycsere szükséges.

EPIFÁNIA: Összpontosítok... Istenem, segíts! Ez az.

A vonat akadálytalanul folytatja útját

CINÓBER: Hoppá!

MASINISZTA: Kiegyenesítette a sínpárt.

CINÓBER: Mi a franc...

EPIFÁNIA (*mosolyog*): Csak előre... Na, földérítőinktől van-e hír?

Tekk megragadja a Masinisztát, akit katonanők vezetnek el. Cinóber beáll a helyére

CINÓBER: Leó tizedes harci helikopteren
Portyázni ment, most száll a főváros fölé,
Nemsokára jelent. Igen, igen, ez ő! (*el*)

LEÓ (*arca a képernyőn*): Jelentem, fénypálcák az utak szélén.
Egyre sűrűbben kandeláberek.
Beértem a kültelkekről a belvárosba.
És nem és nem tüzel a légelhárítás!...
Ismerős kerület, az égboltja magas
És fénytől szennyezett: a lámpáik miatt
Az égen alig látszanak a csillagok.
Ragyogóbb, mint a mi háborús fővárosunk,
Mert ez világos: nincsen elsötétítés.

EPIFÁNIA: Az ülepedő korom alján alkonyat:
Megcsillan-e lent a nagyságos élet?
Látható-e a völgykatlanban
A működés a hamufoltos hó alatt?

LEÓ: Jelentem, nem mindennapi neonparadé.
Rakparttól rakpartig befagyott a folyó,
Mint soha azelőtt... Mínusz húsz fok lehet.
Az útpadkán autók és szélfúttá szemét,
Az is reflektorozva. Nincs mitől tartaniuk.
Elsötétítés nincs: optimizmus a javából. (*boldogan*)
Egy óriáskerék igazán körbeforog!
S a kedvenc mulatóm! Elegáns Ananász!
Megismerem a grillterasz mintázatát.
Kivilágított pompa.

FELÍCIA: Ó, áll még a ház?

LEÓ: Csodával határos módon áll, asszonyom.

EPIFÁNIA (*magában*): Ősszel, menekülőben, egy magaslesen,
A hegyen kaptam el az elsötétítés
Pillanatát, amikor odalent





Lekapcsoltuk a parlamentet és
Az összes reklámfényeket a körúton.
Nem csak fél napra állt meg a város, ahogy
Zúgó vihar vagy áramszünet idején:
Az volt a nagyhalál.

LEÓ: És ez a születés!

Nem félnek világítani a tereken.
Lázás tevékenység jelei láthatók.

EPIFÁNIA: Nos, nélkülünk is van, van ünnepük!
LEÓ: Ha ez így megy tovább, lassan beengedik
A nemzetközi megfigyelő missziót?...

CINÓBER: Nem félnek reklámozni új idolvukat,
A köztársaságot!

FELÍCIA: Kriptaköztársaságot!

LEÓ: Nem félnek tőlünk.

EPIFÁNIA: Hiszen a testvéreink,
Saját vér: a leghúságesebb ellenségeink!
Úgy utálok a buta visszarévedést,
Unok minden fölösleges nosztalgiát;
De mióta a térképről leszaladtunk,
A várost akarom, azt az egymillió
Fiút, lányt, férfit, nőt: az áramlást magát,
Folyton visszakívánkozom az utált eredetbe:
A régi udvaromba! Mint egy csokor ibolya,
Olyanok voltak együtt az embereim.
Azóta sokat romlott a szemem... *(fölszólal Cinóberre)* Igen?

CINÓBER *(tisztelg, jelent)* Az előkészített rajtaütés
Küszöbön áll. Sorakozó, sorakozó!
Cél: a saját főváros, annak is a közepe.
Királyi Vadászok! Sokadik kötelék indul.

Epifánia fásultan bólint. Felícia el

EPIFÁNIA: Haragudott az anyámra az én népem.

CINÓBER: És ez az ő trónja, ön ül rajta...

EPIFÁNIA: Én, igen;
Ám az elődök nem tehetők felelőssé
A jövőben szinte semmiért; szintén nem az
Apák bűneiért az ivadékaik.
Miért az ősök nevébe kapaszkodunk?
Hozzunk törvényt, hogy nincs többé apai név,
Jó lesz? Tehát eldobva ajándék nevét,
Szerezhet bárki egy szebb és jobb másikat;
Akárki akárki lehet – saját jogon!
Név ide, név oda,
A józan tetterő, s a hisztéria is
Vérvonalunkon terjed észak s dél felé,
Apánktól kapjuk a kincset, a szennyet is,
De a szerződés köztünk nem kölcsönös,
Hanem, sajnos, mélységesen egyoldalú.

Szünet. Jön Felícia

Adni szerettem volna, nagyon naivan...





Senki sem azt kapta tőlem, amire várt:
Követelték anyám erényeit; vihart,
Konzolidációt; olyasmit, ami nincs;
És hogyha van, se nekik teremt földemen.
Fékeznek, ha nem élek akaratum szerint.
Korlátoznak, ha nem képükre öltözöm...
A szabálykövető életet kedvelem,
De tényleg nem vagyok megrögzött ortodox.

CINÓBER: Én értéknek tartom az alkalmazkodást.

EPIFÁNIA: Én is, még a magam gyakorlatában is...
De a bőrömből nem bújhatok ki a kedvükért.

CINÓBER: Felség, ez érthető.

EPIFÁNIA: Igen, Felícia?

FELÍCIA (*súgva*): Úrnóm, telefont kaptam: megkerült Milán.

EPIFÁNIA: Tudom, üzent. Találkozunk ma délután.
Már úgy várom, hogy ki se merem mondani.
Szaladj, drágám, szaladj. (*Cinóbernek*)
Tegye a dolgát, tábornoknő! Én pedig
Elbúcsúzom a tájtól, mert holnapra más lesz:
Orkán borzolja fáit, új nap írja át.

CINÓBER (*hangja a távolból*): Királyi Tüzérek, támadás!
Királyi Honvédség, rajta, rohamra!
Királyi Vadászok, második kötelék indul.
Diadalmas, fúrge Királyi Vadászok,
Hármas kötelék készenlétben?

Bombák távoli becsapódása. Berohan Fiona

FIONA: Mi zeng itt, a pokol üllője, kalapácsa?
Kint és bent is kemény dörömbölés.
Így nem lehet aludni terhesen.

8. Csúcstámadás

(A hegy tövében. Milán és Tóni)

TÓNI: Ezredes úr, ezredes úr, ezredes úr...
Melyik országban van ez a kastély?

MILÁN (*a vállába bokszol*): Nem tudod?
Nem kell mindent tudni.

TÓNI: Határsáv, vitatott nyomvonalú...

MILÁN: Jaj, te bevándorló vagy! Ébred a honvágy?
Már az a tény, hogy valaki
Infámia szülötte, izgalmas gondolat. (*fölnéz a csúcsra*)
Ott fönt magaslik a királynőm trónja, nézd!,
Egy vulkán tetején. A királynő imád
A bazaltúton sétálni, megérezni a föld melegét.
Fölvertem az alaptábor a lába előtt,
És éppen győzni indulok. Csúcstámadás
A fehér ormokra.

TÓNI: Sok szerencsét, uram.

MILÁN: Nem kísérsz el?

TÓNI: Dehogynem. Lehet?



MILÁN (*lekezelően újra a vállába bokszol*): Kisfiam...
(előveszi a telefonját, keresgél benne)
 Királynóm egyáltalán megismer-e még?

TÓNI: Mióta nem látta, uram?

MILÁN: Fél éve. Izgulok. (*mutatja*)
 Nézd, ilyen ima közben.

TÓNI: Milyen légies!

MILÁN (*szúrósan*): Nem inkább egyszerűen elragadtatott?
 Légies?

TÓNI: Hogyha bármit hozzáfűzhetek...

MILÁN: A fényképezés majdnem becsületes ügy,
 De minden fotó projekciós felület:
 A szebbik portréba leszel szerelmes, és
 Nem a személybe, akinek optimumát
 Mércéül vetted.

TÓNI: Igen, uram.

MILÁN: Tudhatod,
 Én vagyok, aki igazából nem szeret
 Átváltozni, külön életet élni a
 Mások agyában. És én, aki nem akar
 Projekciók áldozatául esni, ha lehet!
 Ne filmezzék le, hogyha kérhet ennyit! És
 Ne találják ki, hanem talált tárgy legyen.
 Ne képzeljék el – kész, ki van találva rég.

9. Kastély a vulkán oldalán, Infámiában

(Hegyi kastélyszállóban. Szétnyílik a függöny, láthatóvá válik a háttér: ünnepi előkészületek, girlandok és konfetti. Terített asztalok sora. Hibiszkusz grófnő, Alpakka grófnő és Ottokár. Később Kloé és Mirtill)

HIBISZKUSZ: Válságkonferencia készül, gyönyörű!
 A royalista lobbi csak tanácskozik,
 Ahelyett, hogy tettekkkel és erővel is...

ALPAKKA: Együtt élünk a veszteségeinkkel és
 Együtt lélegzünk csöpp kudarcainkkal.

HIBISZKUSZ: Együtt társnőinkkel, akik itt sétálnak föl-alá,
 Már átöltözve ünneplőbe, illatosan,
 És pliszírozott sellőruhában... Gyász idején.

OTTOKÁR: De hát ha hajsza közben is jól áll nekik!
 És ugyanúgy a harc feszes vállszíja is...
 Tudja, a glamúr tőlem elég távol áll,
 De azért hagyja csak tárgyalni őket, és
 Ne legyen örömgylkos, asszonyom.

ALPAKKA: Ne legyenek? Miközben légterünkben ezer
 Robotrepülő köröz?

OTTOKÁR: Átmenetileg!

ALPAKKA: Adásainkat megzavarva –

OTTOKÁR: Propaganda, á!

ALPAKKA: Céljukat nem fedik föl, bár nyilvánvaló,
 Hogy küldetésük roppant mocskos küldetés!

OTTOKÁR: Akárhány lopakodó propagandagép:

Ártalmatlan, akár a szöcske vagy a légy.

Berobban Kloé, követi az egyenruhás Mirtill egy estélyi ruhával a kézben

MIRTILL: Ajajajjj, elnézést.
KLOÉ: Igenis, tizedes?...
MIRTILL: Mi történt ezzel a ruhával? Összement
A mosásban.
KLOÉ: Bocsásson meg, ez az anyag
Nem mehet össze, drágalátos tizedes.
Mutassa, hol van összemenne... na, azért.
Selyemsantung, oké? Nekem elhiheti,
Én folyton az udvarért élek és halok.
Sosem kaptam ilyen képtelen vádakát.
MIRTILL: Nagyon sajnálom. Szörnyen szégyellem magam.
KLOÉ: Teregetsen ki, tizedes. Magára vár
Az estély. Ügyeljen a részletekre, jó?

10. „Hol jártál, szerelmem?”

(Epifánia lakosztálya a kastélyban. Epifánia az ablakban áll. Motorzaj. Milán lép be)

EPIFÁNIA *(átöleli Milánt)*: Ügyes vagy, ránk találtál. Most megvagy, Milán!
Komoly bűn bizonytalanságban tartani
Az embert, legyen bármilyen parány, igaz?
MILÁN: Legyen hatalmas, legyen akármekkora.
EPIFÁNIA: Nos, hazajöttél karácsonyra?
MILÁN: Mondjuk így. *(letérdel)*
Felséges úrnóm, térden állva hódolok.
EPIFÁNIA: Jól utaztál?
MILÁN: Kicsit rázósan.
EPIFÁNIA: Hogy értél ide?
MILÁN: Hát hómobilal.
EPIFÁNIA: Hol jártál, szerelmem?
MILÁN *(kiegyenesedik)*: Ú,
Átfésültem a határt, észak-délkelet,
Jártam a környék ismeretlen rögein.
Megkerültem a kedvenc vulkánodat.
EPIFÁNIA: Jól van, és
Találkoztál az ellenségeinkkel?
MILÁN: Többször is.
EPIFÁNIA: És gondoskodtál róluk érdemük szerint?
MILÁN: Bennem meg lehet bízni.
EPIFÁNIA: Én is azt hiszem.
Mi sülve-főve együtt nem jártunk soha,
Sosem tapadtunk össze még nyilvánosan,
Mégis úgy képzelem, a világon belül
Mi ketten külön, közös kapszulában létezzünk.
Jólesett jönni? Örülök, hogy létezel.
Hogy áll a front, Milán?
MILÁN: Felség, rugalmasan.
Éjjel az egységünk lelőtt egy drónt.
EPIFÁNIA: Tudom,

⊕

MILÁN: Az Epifán Vízermű fölött. Bravó!
 Az áruló gárdisták gépe volt.

EPIFÁNIA: Aha,
 Szeretnek leskelődni. Szaporodnak a
 Berepülések...

MILÁN: Ezeknek olvadt fém folyik
 Az ereikben. Egy kidől, jön másik öt.
 Leszedtünk egy drónt? Százat leszedünk!
 Eddig sohasem használt, mindent átütő
 És fölülíró eszközökkel hamuvá
 Változtatjuk a provokáció bázisát...

EPIFÁNIA: Csak annyit kérek, légy tökéletes.

MILÁN: ...E szégyenteljes, rákos daganat...

EPIFÁNIA (az ablakon kinézve): Ne gyűlölködj, Milán fiam. Inkább gyere,
 Zsűrizz velem az életet. Szeretek itt.
 Benne ülök egy komoly kuratóriumban. És
 Nem csak nézem, mi van: meg is szabom, mi lesz.

MILÁN: Jó érzés lehet.

EPIFÁNIA: Nem hiszed el: tényleg az.
 De közben törvénynek engedelmeskedem,
 Akár a gravitációnak: jó ez is.
 Királyságnak hívják, királynőségnek hívom én.
 De mindig elfáraszt a bosszantó balett!
 Kevés idő után oscillál a figyelmem,
 De nézelődöm, hogyha már fiatalon
 Tagja lettem egy előkelő zsűrinek.

MILÁN: Nem unatkozol?

EPIFÁNIA: De, ha csak néző vagyok...
 Amúgy meg se hivatalom, se birtokom;
 De a kezemben az irányítás. Gyere,
 Nézz szét. A fák talán az én platánjaim?
 Mondom, csak látvány, nem birtokviszony.
 Itt semmi sem az enyém, idegen a föld.
 Hideg hely. De azért lássuk be, hercegem,
 Jobb ez a kecses kastély fönt a hegytetőn,
 Mint egy menekülttábor fázós sátrai.
 Valahol messze volt egy szülővárosom.

MILÁN: Most is van város, örökre is a tiéd.

EPIFÁNIA: Ilyenkor ezrek ülnek az óvóhelyen? (Vár)
 Mondd, van még egyáltalán város, hercegem?
 A híradóban csakis füstölgő romok.
 Te mit hallottál, vajon... átkeresztelik?

MILÁN: Biztos, csak nem tudnak megállapodni.

EPIFÁNIA: Nem?...

MILÁN: Kár értük, nem igaz, Milán?
 Miért, kiért?

EPIFÁNIA: Ne temesd a várost, se a híveidet.

MILÁN: Dehogyan temetem. Láthatod, van udvarom.
 Tőled a nép sose vont a bizalmát,
 Csak bizonyos kisebbség... haragosaid?
 Akárhogy is, te ősszel újra trónon ülsz,
 Téged erre szemelt ki Isten.

EPIFÁNIA (izzva): Úgy legyen.

MILÁN: Ez vagy te: hunyni nem tudó őslöbögés!

Van itt most férfi?
 EPIFÁNIA: Miért kérded, fiú?
 MILÁN: Csak úgy.
 EPIFÁNIA: Csak Ottokár. A polgármesternőnk, Ottilia... *(keresi a szót)*
 ...Élettársa.
 MILÁN: Nem a férje! Hallottad-e,
 Hogyan szólítja őt a felesége?
 EPIFÁNIA: Nem.
 MILÁN: Oti, úrnőm.
 EPIFÁNIA: S ő nem „otizza” vissza?
 MILÁN: em.
 Tekintélyéről ennyit...
 EPIFÁNIA: Kacagsz, hercegem?
 MILÁN: A házastársak belső becenevei
 Idegen füllel mindig nevetségesek.
 Olyan, mint hogyha téged bárki Fáninak...
 EPIFÁNIA: Csak egy király hívhatna így.
 MILÁN: Felség, igen.
 EPIFÁNIA: Na jól van, fiam, egyedül neked szabad...
 Jó, jó, jó, egyedül ma: hívhatsz így, na jó!
 MILÁN: Nem merlek. Ehhez még korán van.
 EPIFÁNIA: Gyermekem...
 Te is lehetsz egyszer király. Gátlásaid
 Fogynak, ahogy nősz. Bimbózó öntudatod
 Elvégre van a trónhoz, nem igaz, fiam?
 Ha kalapács vagy, mindent szögnek látsz, igaz?
 MILÁN: *(tiszteleg)*: Igenis.
 EPIFÁNIA: Nagyon szeretsz cselekedni, jó!
 Nem éppen felhőtlen az egünk, hercegem,
 De azért... de azért... na, ez már valami!
 Elkezdett simogatni a hangod, fiam.

ISTEN SZERELME I.

(Éneklő Epifánia, imához térdepelve)

EPIFÁNIA

*Mint egy vasárnapi rokon,
 Akit a csengő hangja hirdet:
 Ha arany szívet tagadom,
 Ajándékával szégyenít meg;*

*Hogy nem voltam se jó, se hű
 Az iskolához, elfelejti –
 Krétával írni egyszerű,
 Akár késsel-villával enni.*

*Figyelme lassan futja át
 A szoba sarkait – találjon
 A vásznakon harmóniát,
 Szimmetriát a dupla ágyon,*

S tetszése tárgya én legyek. –
Agyam természetét válogatva
Elejti büszkeségemet,
S egy nőt emel szédiült magasra.

11. Szilveszteri oratórium

(A kastély nagyterme szilveszterkor, színpaddal a háttérben. Zene, elektronikus alapokkal. A lépcsőn és egy ovális nagyasztal körül áll Zoé, Kloé, Gemma, Milán, mögötte a tisztiszolgája, Tóni; Leó és Mirtill. Később Ottília és Ottokár, Hibiszkusz és Alpakka; Epifánia, Felícia, Fiona. A jelenet oratóriumként képzelhető el)

ZOÉ: A háború akarátvitel.
KLOÉ: A háború hitel, hitel, hitel.
ZOÉ (*irtózva*): Ez bacchanália, és lépni sem lehet.
GEMMA (*átszól*): De jókedvű az emigrációnk!
ZOÉ Derús és harcedzett fegyverzetű.
GEMMA: Jelszavam mindig: Isten nőnemű!
KLOÉ: A kereskedelem, a táblamédia –
A kábítószer és a pornográfia
Elszórakoztat: repülök egyedül is.
MILÁN (*leül az asztal peremére*): Ez aztán asztal. Micsoda eszményi hely.
Micsoda súlyos összeesküvéseket
Lehetne itt kifőzni, hú, barátaim!...
LEÓ (*Tekknnek*): Csak neki vicces.
TEKK: Hőzöng ez az ember.
TÓNI, MIRTILL (*tisztelegnek*): Bajtárs, jó estét.
LEÓ: Erő, egész... Sziasztok.
FIONA (*sápadtan*):
(*Mirtillnek*): Te civilben?
MIRTILL: Igazán csak ma...
KLOÉ (*Fionának*): Húgom, mi van?
FIONA: Megszédültem a lépcsőn.
KLOÉ: Negyedik hónap? Csupa édes lüktetés.
FIONA: Ide-oda pörög és forog odabent ez a lány,
Salapál, grimaszol,
Hallja, amit énekelek!

Mirtill támogatja Fionát. Jön Ottokár és Ottília, Hibiszkusz és Alpakka

OTTOKÁR (*Milánnak súgva*): Mondja meg őszintén: a királynőn
Meg a papságon, pár katonán
Meg a társadalom krémjén,
Persze magán és rajtam kívül
Van még itt velünk egyáltalán valaki?
MILÁN: Túlzottan optimista, jó uram...
És téved: már a királynő sincs velünk.
ZOÉ: A mi szórakozásunk az örökös késés kéje:
Utólagos ünnep
Mély basszusa lüktet:
Folytonos afterpartikra vagyunk ítélve.
OTTÍLIA: Igazad van, örök pótszilveszternap,
Örök pótszilveszter...

OTTOKÁR: Informális estélyek, de csupán keveseknek:
Exkluzivitásuk a táplálék.
KLOÉ: Mindig lesz bőséges muníciónk
Húshagyókedd után hamvazószerdára is!
HIBISZKUSZ: Póthúsvét, pótpünkösd, mit akarsz még?
ALPAKKA: Hát akkor mulatunk, most ez a kényszer.
KLOÉ: Hol a királynő?
ZOÉ: Épp most lép be. Milyen szép, nézd.
MILÁN (*meglöki Tónit*): Állj már félre, na: útban vagy.
Kifacsarunk mindent a pillanattól. (*Epifániát lesi*)

Tekk lép elől. Epifánia testőrei kíséretében bevonul, helyet foglalnak a nagyasztalnál. A színpadon megjelenik az Énekesnő

NYUGODJ MEG

(Egyre csak ismétlődik egy teljesen szimpla, de körkörös basszusszólam, amelynek hipnotikusan kell hatnia a hallgatóra. A folyamatos körköröség egészen magával ragadó, miközben a vokál nyílegyenesen ránt bele minket a főtémába)

ÉNEKESNŐ: *Próbálj megnyugodni.
Próbálj megnyugodni,
Használ a háború, de
Próbálj megnyugodni.*

KÓRUS: *Bárhol is vagy,
Leterítettségemben
Nyugodj meg!
Bárki is vagy,
Kizsigereltségemben
Nyugodj meg!
Bárhogy érzel,
Szétbombázottságodban
Nyugodj meg!*

ÉNEKESNŐ: *Próbálj megnyugodni,
Próbálj megnyugodni.
Használ a háború, de
Próbálj megnyugodni.*

KÓRUS: *Bármiért élsz,
Nagy lehangoltságodban
Nyugodj meg.
Bárkivel vagy, bárkiért élsz,
Szétforgácsoltságodban
Nyugodj meg, nyugodj meg!*

ÉNEKESNŐ: *Tőlem ne félj, ne félj!
Egyáltalán ne félj!*

MILÁN: Milyen már! micsoda meggyőző tánczene!
OTTOKÁR: Ez egy törölmetszett aranytorok!
OTTÍLIA: S hozzá micsoda egy fölforgató dal...
EPIFÁNIA (*Milánnak*): Harmincöt évvel a születésem után
Dehogysis nyugszom meg. Lehetetlen.
MILÁN: Senki által, sohasem nyugszol meg?
EPIFÁNIA: Jókedv? Tombola?
MILÁN: Persze.

EPIFÁNIA: De tánc? Mi a bánatnak?
MILÁN: Hogy minek is? Rajta, találj rá az okára...
Lélegzünk. Életben vagyunk, csak ennyi.
EPIFÁNIA (*homlokcsók Milánnak*): Szeretlek nagyon, csak ennyi.
OTTOKÁR: A jókedv, a derű öltöztet, nem?
KLOÉ: Vigasznak az első korty épp elegendő.
EPIFÁNIA (*magában*): Kerek és boldog egészek, talpraesettek!
Emberek ők is, mint én: ez a kulcs. Mulatunk. (*Nevet*)
FIONA (*jön, meghajtja magát*): Jó éjt, úrnőm.
Az újévben már szerencsésebbek legyünk.
EPIFÁNIA: Máris? Mikorra vagy kiírva?
FIONA: Május elsejére.
EPIFÁNIA: Az még odébb van, előtted a hosszú-hosszú tél.
Agyó. Jó éjszakát, drágáim, nektek is.

Fiona el. Milán és Epifánia félrehúzódnak

MILÁN (*cigarettaival kínálja*): Szabad, felséges úrnőm, Epifánia?
EPIFÁNIA: Milán, tudhatnád, vacsora előtt soha.
FELÍCIA (*jön, végigméri Milánt*): Dohányzó nálunk csak a VIP-szalón.
MILÁN (*Epifániának*): Jól vagy?
EPIFÁNIA: Nem. Tudod, alig alszom mostanában, és...
(*hunyorítva*) Káprázik a szemem.
MILÁN: Na... Nem látsz jól?
EPIFÁNIA: Időnként
Eltűnik látókörömből a fél világ.
MILÁN: Mit látsz?
EPIFÁNIA: A világ bizonyos szeleteit...
MILÁN: A stressz műveli, a fölfordulás!
EPIFÁNIA: Úgy gondolod,
A háború? Mindig is rossz volt a szemem.
Lekötnek a testem szenzációi... Bár
Azért lassan öregszem, van időm.
MILÁN: Naná.
Ó, mennyi fény van itt! E luxus idegen!
Miközben a címünkön, otthon, napra nap
A tárgyainkat használják a lázadók.
EPIFÁNIA: Kibírják, mert a tárgyak engedelmeseek,
És a kövek a végsőkig közömbösek.
ÉNEKESNŐ: *Tőlem ne félj*
Egyáltalán ne félj

Leülnek az ovális asztalhoz, amely vacsorához van terítve. Hibiszkusz grófnő Gemmát lesi, aztán Alpakkához bújik

HIBISZKUSZ (*Alpakkának, Gemmára mutatva*)
Láttad? Nyugodt képpel késpengét csúsztatott
A tányérja alá, hogy észrevétlenül
Ellenőrizhesse a porcelán színén
A márkajelzést.
ALPAKKA: Hm, gyanakodik?
Nem vagyunk elég előkelőek neki?
FIONA (*tálcán röviditalokat hordoz körbe*):
Milán, egy aperitif?

MILÁN (*fáradtan nyög, elvesz egyet*): Ja.
 FELÍCIA (*Fionának*): Milán nekünk
 Még sose mondta: köszönöm. Ilyen fiú,
 Abszolút nem tud köszönetet mondani.
 Fogalma sincs, mi volna az a hála.
 MILÁN (*fanyarul biccent*): Thanx.
 TÓNI (*kinyújtja a kezét egy pohárkáért*): Uram?
 MILÁN (*Tóni vállába bokszol*): Tóni, te szolgálatban nem iszol.
 GEMMA (*Milánnak, Tónira mutatva*):
 Figyelj, a lelki bokszsásád ez a fiú?
 MILÁN: A szellemi medicinlabdám, persze hogy.
 GEMMA: A perszonális gumicsontod!
 MILÁN: Hogyha akarod.
 GEMMA: Pofozógépednek tartod, mondd, uram?
 MILÁN: Na!... Ő a tisztiszolgám, Tóni. Jó fiú.
 Infámiai bevándorló, de ugye
 Nem hallani a kiejtésén?

SENKI LÁNYA

(*Erőtéljes elektromos alap dübörög*)

ÉNEKESNŐ (*a színpadon*):
 Senki lánya
 Senki lánya
 Nyald ki a szívem
 Nyald ki a szívem
 Még egyszer
 Még egyszer
 Nyald ki a szívem
 Oh yeah
 Nyald ki a szívem

MILÁN (*Epifániához fordul*): Felséges úrnőm, kérsz egy kis kesudiót?

EPIFÁNIA (*belemarkol a tálba*): Aha, kérek.

OTTÍLIA Nekem is, nekem is!

MILÁN: Futok.

GEMMA (*félre*): A királynője persze, hogy olvadozik,
 Mosolyog, fölírja a hűségpontokat.

HIBISZKUSZ (*Gemmának*): És mondd csak, húgom, az óév
 Jól alakult, hozzád méltón fontosan?

GEMMA: Köszönöm! Én mindig jelentős dolgokat
 Csinálok szilveszterig, és így hát szilveszterkor is.

OTTOKÁR: Mi összejárunk, közösség a javából, függés!

ALPAKKA: Feldübörgő, szupersonikus szeretetszólam,
 Jókedvtől habzó szeretetfürdő!

OTTÍLIA: Nem érhetjük be a kivilágított ünnepeken
 Érzelmes mütyürkéekkel, nem igaz?

ALPAKKA (*Ottíliához fordul*): Na, és ön mit tud még mesélni?

OTTÍLIA: Csupa jót.

Legutóbb sieléskor egy olyan, de olyan...

MILÁN: Én itt... Elnézést, mindjárt visszajövök,

Muszáj fölhívnom az anyukámat.

EPIFÁNIA (*Gemmát nézve, magában*):

Kacsinthatnék Gemmára, mint aki erősebb;
Csakhogy azzal halálos sebet ejtenék,
Ha kimutatnám átütő fegyverzetem.
Mi sem történt, tegyünk úgy, nyugtalan szívem.

Milán föláll az asztaltól, lehuppan Gemma mellé

MILÁN (*Gemmának, sziszegve*): Szívem, kérsz egy kis cassist?

GEMMA: Merci. (*Kiissza*) Azt

Hiszed, egy kis cassisszal leveszel
A lábamról?

MILÁN: Szépség, abszolút azt hiszem.

Kérsz még szusit, szerelmem?

GEMMA: Szó sincs szusiról.

Kissé messzire mész, nem gondolod?

MILÁN (*porcelántálcáról kínálja*): Bocs, én...

GEMMA: Milán!

MILÁN: Tessék?

GEMMA (*lopva, fojtott hangon*): Eszméletlen, amit csinálsz.

MILÁN: Koalíciós feszültség keletkezett

Köztünk, kedves húgom? Hogyan csitítsam el?

GEMMA: Csókot!

MILÁN: Jó, kapsz. És bocs, ha elmaradtam,

Láttad, dolgom volt az asztal körül:

Szolgáltam.

GEMMA: Fölöslegesen mentegetőzől.

MILÁN: Én nem mentegetőzőm, én szidlak.

GEMMA: Figyelj,

Miért itt szolgálsz, ha fajsúlyos katona vagy?

MILÁN: Minek sürgetsz, ha úgysem szalad el a cél?

Mit nógatsz, Gemma, minek sürgetsz folyton?

Mondtam, ne legyél nagyon sokat szem előtt,

A társaságomban ne, legalábbis itt...

GEMMA: Nekem az eltűnődsi sose sikerült.

MILÁN: Föltűnőek lennénk, ha mi ketten, ma... nem?

GEMMA: Azt hittem, ezen igazából túl vagyunk. (*sziszegve*)

Bármit teszek, fölöttem az üvegplafon.

Érek annyit, mint ő. Vagyok oly szép, mint ő...

De mikor növekszem, folyton falba ütközöm.

Tálcán szendvicseket hordoznak körbe, mindenki újratölt. Tóni elbóbiskol a székén

MILÁN (*az óráját nézi*): Négy órája kemény január van.

HIBISZKUSZ: Hó szakad, és idebent konokul csak mulatunk.

Milán feszeng az asztalfőn. Üvegcsörömpölés

FELÍCIA: Fáraszt a beszéd tébolya, mosoly, köszönés.

Úgy vágyom az ágyba, hogy itt alszom el.

MILÁN (*Gemmának*): Na, béküljünk ki.

GEMMA: Mi ugyan nem, kicsikém.

Talán egy másik életben kibékülünk.

MILÁN: Örök haragra rendezkedni be: soha!

Jól meggondoltad?
GEMMA: Én meg. Egyszerű. Mehetsz.
MILÁN: Hölgyek, pá.
GEMMA (*sminkel. Milánnak*): Jól nézel ki nagyon. Na, szervusz.
MILÁN: Jó volt veletek: jó éjt, drága udvarom. (*Gemmának*)
Fogam között neveddel alszom el.
GEMMA (*a sötétből*): Na persze, persze... Nyald ki a szívem, Milán.

*Milán kimenet belebokszol az alvó Tóni vállába
Epifánia az ablakhoz lép*

EPIFÁNIA: Milyen törekeny és illékony béke ez!
Fél lábbal billegünk a pallón, napra nap
Hímes tojásokon egyensúlyozunk.
Merjek gyámoltalannak lenni, mert kaland!
És védtelennek maradni közöttük? Ah.
Újév napján, mint pofon ütött áldozat,
Minden vérfoltos, bosszúvágyó, hallgatag.

ISTEN SZERELME II.

(Éneki Epifánia és Milán, imához térdepelve)

EPIFÁNIA:
*Vetkőzni kezd. Nyakszirtemen
Hideg cikázik, míg a vendég
Combom közé nyúl hirtelen.
Az arca: sarkvidéki fenség.*

*Az eszmény ellen vétkezem
Minden első gondolatommal...
Meggöti mind a két kezem,
S ölem fölé hajol. Azonnal*

*Föloldoz: szeretne olyan
Szabadnak tudni, mint a múltam.
Élhetek napsugarasan,
Ha leckémet jól megtanultam.*

*S a lecke annyi: ő meg én
Már összetartozunk örökké;
Növekszik búneim tején:
A langyos életet kiköpné.*

MILÁN:
*Kávét kér. Nem csodálkozom,
Ha végemet fülembe súgja.
Dolgozni megváltásomon
Akármilyen, csak nem elmemunka.*

*Szemembe néz, lépten-nyomon
Pillantásával szégyenít meg:
Átsiklik határainon,
Bent is vigyáz az Egy Tekintet.*

12. „Segíts neki!”

(A kastély kápolnája. Felícia, Ottília, Ottokár, Fiona, Hibiszkusz grófnő)

- FELÍCIA (*imához térdelve*): Epifánia bajban van: segíts neki!
Segítsetek neki! Gyorsan segítsenek!
- FIONA: Mi baj?
- OTTÍLIA (*Ottokárnak*): Szóval, te, kérlek, nem tudtad?
- FIONA: Mit is?
- HIBISZKUSZ: Alpakka grófnő mindent tud, vizsgálta már
A királynőt, dehát titoktartás köti:
Duplán...
- OTTOKÁR: Miniszter asszonyom, na bökje ki.
- HIBISZKUSZ: A királynő, a királynőnk... sajnos, beteg.
Mondják, meg fog vakulni napokon belül.
- OTTOKÁR: Ilyen elképesztő fiatalon? Lehet?
- HIBISZKUSZ: Összemosódik szemei előtt a táj,
Körvonalait veszti népünk arca is.
- FIONA: Zöldhályog van a szemén?
- HIBISZKUSZ: Valami más...
A specialistához néhány éve elrepült,
Mégműtötték kétszer, de nem valószínű,
Hogy soká látni fog.
- FIONA: Ó. Nem túlozzuk el?
- HIBISZKUSZ: Miniszter asszony, nem hallott ön félre valamit?
Nem, ez nem félreértés: ez valós veszély.
Nagy szeme fénye naponként zsugorodik,
Keskenyül az a napsütötte övezet.
Egy újabb beavatkozás... kockázatos.
- OTTÍLIA: Most Szerteszét Ország, megcsonkított haza
A birodalma. Vízkeresztkor érkezett
Élete legmélyebb völgyébe: fénytelen,
Reménytelen, szurokfekete január!
Talán szerencsésebb volna nem látnia
Többé a szülőföldjét.
- FIONA: Nem... *Muszáj* látnia.
- OTTOKÁR: Annyira teherbíró az a kicsi nő!
Sosem láttuk depressziósnak, nem igaz?
Míg él, amíg csak él: ő nekünk a remény.
- HIBISZKUSZ: Bízik a gyógyulásban?
- OTTOKÁR (*túl magabiztos*): Természetesen.
- HIBISZKUSZ: Maga csak hallgasson, mindenki tudja, hogy
Szabályellenesen tartózkodik itt velünk
A főhadiszálláson.
- OTTOKÁR: Élettárs...
- HIBISZKUSZ: Na jó.
- FIONA: A remény amforája Epifánia.
- OTTOKÁR: Ez állt a koronázási plakátjain...
- FIONA: Amfora alakú, mint a régi nagyok.
- FELÍCIA: Több nálam. Szolgálnom kell bármi áron. (*el*)
- OTTOKÁR (*tapsol*) Ó.
- OTTÍLIA: Családos?
- OTTOKÁR: Külföldre adta gyermekeit,

Hogy jobban szolgálhassa úrnőjét, mivel
 Ez az áldozatos nő Epifánia
 Meghosszabbított karja!

OTTÍLIA: És ő félkezű
 Az asszisztense nélkül, nemdebár,
 Aki csak általa, őrerte létezik.

OTTOKÁR: Azt mondják, hogy ő a titkos koronaőr.
 OTTÍLIA: Ki mondja?
 OTTOKÁR: Védem az informátort.
 OTTÍLIA: Aha...
 OTTÍLIA: Na és ki mondja ezt?
 OTTOKÁR: Na ki, na ki, na ki?
 Védem az informátort, ez alapszabály.

HIBISZKUSZ: Epifánia virradóra megvakul?
 Nem látja szemtől szembe, pontosan
 Mi fenyegeti?

OTTOKÁR: Imádkozzunk érte, jó?
 FIONA: Öntsünk magunkba lelket, mert holnap talán
 Már késő lesz.

HIBISZKUSZ: Micsoda defetizmus ez!
 A templom nem kórház, édes lányom, tudod?
 Nem javítja meg kényes testét az ima:
 Abszurd! Nem pótolja az oltár semmiképp
 A meneküléskor elpusztult sejtjeit. (El)

13. Még egy megszorítás

(Kastély. Mirtill, Epifánia, Felícia, később Milán)

MIRTILL (átnyújt egy okmányt): Felséges úrnőm, kérem, itt írja alá.
 EPIFÁNIA (olvás. Mirtillnek): A Nőtanács ajánl még egy megszorítást...
 Kedves bajtársnő, tudja, szívesen teszem,
 De nem muszájból... Mindig hadd döntsem el én!
 Igen, úgysem lesz sok alkalmam dönteni
 A hátralévő életemben, nem igaz?

FELÍCIA: Felséges asszonyom, ön nem beszélhet így. (nyújtja az iratot)

MIRTILL (átveszi): Köszönöm, úrnőm!

EPIFÁNIA: Nagy éjszakám küszöbén
 A papírt, s rajta az írást elengedem...
 Fáradok, mint a szem, ha folyton látni kell.

MIRTILL: Felség, mit...?

EPIFÁNIA: Hazám látványától búcsúzom.
 Ez volt a mi bajunk, százszor édes hazám,
 Hogy a küzdés korszakát nem követte rend
 És biztonság: elmaradt a föllendülés,
 S az együttélés nem nyert új szabályokat!
 Bevallom: látni fáj kettévált népemet.
 Élvezik, hogy széttépve élnek, szanaszét,
 Megosztottságukban túlon túl boldogok.

Mirtill el. Jön Milán

MILÁN: Felség... Jó estét, hölgyem.

FELÍCIA: Herceg.
EPIFÁNIA (*Feliciának*): Elmehetsz.

Felicia, kérdő pillantást vetve Milánra, el

EPIFÁNIA (*szemét dörgölve*): Milán! Milán, figyelted mostanában az
Én Gemmámat?

MILÁN: Gemmádat? Ki az, egy udvari nő?

EPIFÁNIA: Középső hölgyem, csak tudod te, hogy ki az.
Szilveszterkor még beszélgettél is vele.

MILÁN: Törekvő alattvalód, példaképe vagy.

EPIFÁNIA: Van valakije? Tényleg, kivel is fut ő?

MILÁN: Nem tudom, úrnóm. Mindenki valakié.

EPIFÁNIA: Féltékeny rám, nem?

MILÁN: Más. Annyira mást csinál
Egy udvarhölgy, mint egy királynő, asszonyom.

EPIFÁNIA: Aha, látom. Máshogyan ugyanazt.

MILÁN: Dehogy,
Felsőre féltékenynek lenni nem lehet.

EPIFÁNIA: A fontosság tudata... (*megengedően*) Izeg-mozog itt.
Folyton csak pattog, mint a száradó papír...
Túl közel engedtem magamhoz, azt hiszem.

MILÁN: Saját jószántadból.

EPIFÁNIA: Igen, mert jólesett:
Megtanítottam néhány fortélyra, az is.
Azóta utánoz, újabban gátlástalanul.

MILÁN: Ügyes lány.

EPIFÁNIA: És karrierista. Csinos is.

MILÁN: Aha.

EPIFÁNIA: Olyan édes és olyan számító.
Két kis melle, akár két pici mandarin;
Nade a vágyai, azok hatalmasak.
Amikor rám néz, mindig villog a szeme.
Szép szeme van. Soha, senki nem adta még
Ilyen világossággal értésemre azt,
Hogy szívesen ülne a helyemen.

MILÁN: Hogy ő,

Tessék?

EPIFÁNIA: Nem az oldalamon: a helyemen.

MILÁN: Miért?

EPIFÁNIA: Olyan furcsán nézel, mint akinek
Normális ez. Mi lelt?

MILÁN: Nézd el: fáradt vagyok.

Bocsásd meg, engem is használ a háború...

EPIFÁNIA: Megváltoztál.

MILÁN (*sóhaj*): Lehet. Felsőg, jó éjszakát.

Méregetik egymást. Epifánia a keményebb. Milán el

EPIFÁNIA: Micsoda szakadék nyílt meg körös-körül!
Úgy jártam, mint az a hófehér hajadon,
Akit körbesöpörtek az irigyei:
Így soha nem fog férjhez menni, sőt, soha
Nem is fog élni férfival négy fal között.

A TÜKRÖK

(Éneklei Epifánia)

EPIFÁNIA:

*Ha két szemem, két fájdalom-golyóbis
A foglalatból egyszercsak kiugrik,
Elvesztem pályám türkizzöld tanúit;*

*S ha elhagyom majd sorsom két tanúját,
Örökre tartósítom azt a percet,
Mikor szolgálaim láttak és nevettek.*

*Tündöklő tükröt tartotok napestig,
De megszűntök mutatni az aranykort,
Ha színetekre rátapad a vakfolt.*

*Tűzforró hályog ült a zöld üvegre;
S a tükrök fényre téve megvakulnak,
Mert színükön villószik már az új nap.*

*Az új Nap, mint a járvány, lopva tör ki,
S egy ismerős bolygó magmája olvad
A tükrök védtelen lapjára holnap.*

*Ó, levegőég lobbanása – új nap!
Vérben forogva – mindig új veszélyben –
Borúlátó tanúja mind a két szem.*

*Ti, boldogságos részletek, tolongtok,
Hogy egészséges képetek az álom
Kaleidoszkópjában összeálljon!*

*Miféle fáklyás angyal gyújt gyehennát,
Miféle tűzben fürdök?... Életem sem
Olyan gyűlékony, mint a meztelen szem.*

14. Gemma ébred

(Szoba a kastély alagsorában. Gyertyafény. Gemma, Milán. Később Tekk hadnagy)

GEMMA: Hiányoztam, mi?... Te hús, te bűn, te ragály.

MILÁN: Hát ez hízelgő.

GEMMA: Gyere szépen közelebb.
Közelebb! Nyelved, mint a méreg; és olyan
Duzzadt, hogy szájamat betölti teljesen.
Vigyázok, ne kelljen megint keservesen
Csalódnom.

MILÁN: Úrnőm, úrnőm, biztosítalak...

GEMMA: Imádom a bőröd. Puncsos szaloncukor-
Ízű voltál tegnap... Azelőtt zöldtea!
Hadd kóstoljalak... Pezsgős lazacízű ma.

MILÁN: Nem hoztam virágot... A mulasztásaim!

GEMMA: Kis buta. Nem mintha számítana a gaz...
Mi van?

MILÁN: Rosszul aludtam. Gyakran riadok
Föl éjszaka.

GEMMA: Miattam, miattam? Vajon.
Mi az, mi az, vőlegénybetegség, Milán?...
Tedd föl a kezed, hogyha velem vagy, uram!

MILÁN (*emelt kézzel*): Mindig neveddel az ajkamon alszom el.

GEMMA: Mindig ízdeddel a szájamban alszom el. (*kivár*)
Te még mindig őt szereted.

MILÁN: Dehogya, ne már!

GEMMA: Az hittem, Milán, akárhogyan froclizol,
Ingerküszöbömet többé nem éred el.

MILÁN: Kicsim...

GEMMA: Mondd, miért kell ezt csinálni velem?
Milán, fogalmad sincsen... (*éles fejhangon visítva*): Iszonyatosan
Megsértettél.

MILÁN: Én? Már aztán miért, mivel?

GEMMA: Hogy ilyen hosszan beszélgettél ővele.
Hrrrrr, te gazember, hrrrr! Rám untál, nem igaz?
És közben szerelmes vagy őbelé.

MILÁN: Kibe?

GEMMA: A királynőbe: őt nézed, mióta itt vagy. És
Ő meg csak fölírja a hűségpontokat.
Reménytelenül szerelmes vagy, köztudott.

MILÁN: Édes kis Gemma, igazán ne haragudj.
A királynőre pillantani szent jogom.

GEMMA: Nem lehet eleget csalódnia, nem igaz? (*Szétnéz*)
Kinek a fülébe súgod az esküdet?
Csinálj valamit, Milán, vagy nem hiszlek el.
Vágjál siralmas képet, aztán büszke légy.
Ez az, jó! Csettints, hogyha velem vagy, Milán!...
Találgatom csöndben, igazából ki vagy?
Te feszes, patyolattiszta katonatiszt...
Szemedben fölületes hűség... Ejnye, na.
Én azt szeretem, mikor dinamit vagy.

MILÁN (*átöleli Gemmát*): Uh.

GEMMA: Erőszakmester, hess! Erőszakmester!

MILÁN: Én?
Te indulatbabzsák! Csillapodj.

GEMMA: A világot is
Tamagocsinak használod, na bökd ki már!
Na, jól van, alakítsd át ezt a földet is,
Formáld saját képedre ezt a termet is,
Csak igazítsd el egyszerű lakóit, és
Tegyél a rendetlenségükben rendet, á!
Miért ők? Mert gyöngék, mi? Mert prédák eleve?

MILÁN: Nincsen akaratuk, és nem is lesz soha.

GEMMA: Mindenki lelkét megeszi a félelem?

MILÁN: Treuga Dei, jó? Fölfüggesztjük a viszályt...
Na, te sírsz?

GEMMA: Szeretek sírni, de még mennyire!
Ész nélkül szeretek sírni. Könnyebb leszek.

MILÁN: Ámen. Milyen szép volt a mi eredetünk.

Amikor először csókoltalak, belém
Haraptál.

GEMMA: Én próbáltam ellenállni, sajna nem
És nem tágitottál.

MILÁN: Mert jólesett nagyon.

GEMMA: Naná... Már hogy haragudnék én rád, fiam?
Kellek, mi? Önbizalmadat dagasztani.
Egy ilyen magas nővel, az udvar előtt...

MILÁN: Jó, büszke voltam rád, nem tagadom.

GEMMA (*fintor*): Nem akartam második lenni, hm?

MILÁN: Jogos.

GEMMA (*lihegve csókol*): Pilóta nélküli kémrepülő
Hatol be légterünkbe?

MILÁN: Ó, elhárítod? (*elfúlva*)
Kémkednek ránk és mi is kémkedünk. Unom. (*átöleli*)
Minden hatalmat két fehér kézbe fogunk!
(*az ablakhoz vezeti Gemmát, kiinteget*)
Így is jó, nem kell a szervezett szeretet.
Voksok? Nem kellene a pontszámaitok.

GEMMA: A mi népünknek kényelmesebb zabolát!
Mondjuk, egy irányított demokráciát...

MILÁN: Ami irányított, nem demokrácia. (*évődő iróniával*)
Lennél te elnök? Uralkodjon csupa nő?

GEMMA (*haját igazgatja*): Miért volnék jobb, mint egy férfi vezető?

MILÁN: Nagyjából kerülöd a konfliktusokat.
Nem vagy se túl türelmes, se túl toleráns,
De cseleksedsz! Mert a passzív nő mítosza
Régen a múlté. Nézd, minden pozíció...
Az egész drágalátos hierarchia...
Ebben az udvarban mindenki nő, szívem!
Megfojtva minden buzgó versenyszellemet
A felsőbbrendűségeken alapult
Minden.

GEMMA: Túlzásba vittük, nem igaz, Milán?

MILÁN: A haladó kormányzás bármi, csak nem ez!

GEMMA: De megbízhatatlan egy férfikabinet:
Elbizonytalanodó nárcizmusotok
Állandó támogatásra szorul, igaz?
Tudod, *köztünk* erős a szolidaritás;
Mi összezárunk: ez egy holtbiztos falanx.

MILÁN: Volt eddig.

GEMMA: De *ti* széthúztatok régen is.
Azelőtt, férfikézben, dőlt a gazdaság,
Virult mezei gazként a korrupció;
Anyánk vetette vissza...

MILÁN: Bár csak percekig.
S aztán mi történt? Nos, nem mi magunk
Válaszoltunk a női fordulatra, hanem
Ti magatok.

GEMMA: A frissen vasalt hadsereg!
Kiszorítás, ez a mi módszerünk;
Egy jó államcsíny, az olyan szexi, ugye?... (*fölnéz a mennyezetre*)
Az utolsókat rúgod, Epifánia! (*Milánra pillant*)
Az olyanok, mint én, ritkán türelmesek.

MILÁN: S az ő királynősége lassan csupa nyűg...
GEMMA: De a személyét máig népszerűség övezi!
MILÁN: Népét a tekintetével bűvölte el
A híd rácsán, az óriásplakátokon.
Néha azt gondolom, nem evilági lény.
GEMMA: Nálunk egy tisztességes katonai puccs
Nagyon is szokványos problémakezelés!
MILÁN: Egy puha, diszkrét, csöndes kis puccs
Puskalövés nélkül?

Tekk arca megjelenik az ablakban

TEKK: Az illatfüstölő, a kóbor gyertyafény
A vágyat hivatott fölkorbácsolni: *wow!*
De ez itt... Gemma. És Milánnal! Ész megáll.
GEMMA: Kicsit félek.
MILÁN (*Gemma fenekén végigsimítva*): Akkor jusson eszedbe most
A szépen, ügyesen formált pályafutás
Fölfoghatatlan nagyszerűsége.
GEMMA: Bravó.
MILÁN: A királynőnek meg kellene mondanunk,
Hogy mi mostantól együtt... Egy vagyunk.
Hadd szokja...
GEMMA: Attól félek, kicsit korai.
Nagyon vicces vagy, imádlak, Milán.
TEKK (*beugrik az ablakon*): A törvény nevében...

Gemma a szája elé kapja a kezét

MILÁN: Bajtárs, kapsz egy golyót
Örökbe. (*Lelövi*)
GEMMA: Ez hajszál híján lebuktatott.
(*rajongva Milánnak*): De te dinamit vagy.

15. Gemma szobája üres

(Kastélykert reggel. Felícia, Fiona, Epifánia kapkodva. Később Hibiszkusz és Ottokár, majd Alpakka)

FELÍCIA: Figyelj, nem láttad Gemmát?
FIONA: Én?
FELÍCIA: Gemma sehol.
Nem jött le vacsorázni.
FIONA: Reggelizni?
EPIFÁNIA: Nem
Szokott ilyet csinálni.
FIONA (*Feliciának*): Hívtad?
FELÍCIA: Tízszer is.
EPIFÁNIA: Ma reggel nézted? Próbáltad az ajtaját?
FELÍCIA: Nem elérhető. És a szobája üres.
EPIFÁNIA: Üres?
FELÍCIA: Üres, de nemcsak ő nincs ott, hanem
Kiürítette, mint aki elköltözött.
EPIFÁNIA: Na tessék.

FELÍCIA: Szórén-szálán eltűnt ez a lány,
Elbujdokolt még a képernyőinkről is.
FIONA: Megijesztesz, de tényleg. Akkor célja van...

Jön Hibiszkusz grófnő és Ottokár

FIONA: Miniszter asszonyom és kedves Ottokár,
Gemma fölszívódott, nincs a kastélyban, és...
HIBISZKUSZ: Mióta nincsen?
FIONA: Tegnap este óta.
HIBISZKUSZ: Hm.
OTTOKÁR: Ó, Gemma? Jó rég nem vitatkoztam veled.
EPIFÁNIA: Vitatkozott?
OTTOKÁR: Vele mást alig lehetett.
FELÍCIA: Ó, Gemma Milán herceggel lófrált sokat:
Mindig a legszebb fiúk oldalán feszít...
Milán enyhén szólva elég különösen
Viselkedik újabban...
FIONA: Nagyon ideges.
Szerinted összefügg a kettő?
EPIFÁNIA: Az lehet.
OTTOKÁR: A vezérelve ennyi, nem túl bonyolult:
Az embertársat fáradt nyűgként vetni el,
De megtartani kamatozó hasznait...
A kapcsolattökéjét ha átadta: hess!

Jön Alpakka, csók Hibiszkusznak

ALPAKKA: Á, Gemmáról van szó.
HIBISZKUSZ: Ó, ez a Gemma, ez...
FELÍCIA: Ő maga szabad szemmel nem is látható;
De Milánt nézve következtetni lehet
A kastélyon kívüli mozgására, mint
Egy láthatatlan égitest létére egy
Látható pálya furcsa töréseiből.
HIBISZKUSZ (*ironizálva*): Ez a Gemma *nem* romlott, *nem* elvtelen.
Nem idegesítő. *Nem* dög. Ezek után
Nagyon érdekel, amit mond.
OTTOKÁR (*magában*): Tele vagyunk
Megfertőzött és fertőző nőekkel...
EPIFÁNIA: Nyugi.
FIONA: Egy légtérben se szívesen vagyok veled:
A társaságában tegnap fizikai
Rosszullét környékezett!
ALPAKKA: Látni se bírom
Többet ezt a Gemmát, ez egy notórius
Panaszkodó!
FELÍCIA: Grófnő, neked van elegendő?
Nekem mindennap muszáj tárgyalnom veled.

16. „A boldogság beszél?”

(Lovagterem a kastélyban. Felícia, Epifánia. Később Fiona)

FELÍCIA (vár): Felség, valamit el kell neked mondanom.

Szünet

EPIFÁNIA: Hagyd, hogy magamtól jöjjenek rá.
FELÍCIA: Így akarsz?
EPIFÁNIA: Nagyon rossz hír, nagyon közel hozzám?
FELÍCIA: Igen.
EPIFÁNIA: Helyes, ha magam nyomozom ki, kicsoda.
A legnagyobb kihívás népem némasága...
Úgyis Milán lesz.
FELÍCIA: Ó, felséges asszonyom.
EPIFÁNIA: A hírszerzésem már akadozik... Viszont
Túrhathatók a megérzéseim. Beteg?
FELÍCIA: Dehogy.
EPIFÁNIA: Meghalt?
FELÍCIA: Nem. Rosszabb.
EPIFÁNIA: Meleg?
FELÍCIA: Nem.
EPIFÁNIA: De baj
Van, nagy baj, föltétlenül nagy baj. Érzem én.
Szóval? Valósággal fűt a kíváncsiság,
Mi több, haraphatnékem van, Felícia.
FELÍCIA: Haragudni fogsz rám, hogyha elmondom ezt.
EPIFÁNIA: Dehogy fogok, csak ne forgasd bennem a kést.
FELÍCIA: A kést? Nem én. Nehéz... Legyen. Úrnőm, Milán
Herceg dezertált. Reggel föltűnt odaát
A Forradalmi Híradóban, és beszélt:
Ezek után teljes bizonyossággal... Á.
Kimondhatjuk, hogy Milán herceg áruló.
EPIFÁNIA: Ó áruló, Milán?
FELÍCIA: Igen.
EPIFÁNIA: Ne!
FELÍCIA: De.
EPIFÁNIA: Ne...
FELÍCIA: De.
EPIFÁNIA: Milán... tényleg? Milán elárult, így van?
FELÍCIA: Így.
EPIFÁNIA: Figyelj, mi vitte oda? Őt, a gárdisták közé...
Elhagyva imádott-féltett menyasszonyát?
FELÍCIA (halkan): Föladta királynőjét, a mocskos gecit.
EPIFÁNIA: Hogy beszélsz, Felícia? Türtöztesd magad.
Nincs ennél karakánabb és szebb tagadás:
Nemet mondott a koronámra? Nem, dehogy,
Nem trónra, koronára és jogarra: rám!
Ő? Énrám? Ez a férfi, rám? Hé, árulás!
Annyian hordozták neki a híreket,
Hogy egy nap ő maga akart lenni a Hír.
Szívem, ennél kegyetlenebbül bajosan



Hozhatta volna a tudomásomra... Hé,
 Ő király akar lenni családunk helyett!
 És nélkülem, jé! Királyi menyasszonya,
 Legtitkosabb és legföltettebb jegyese
 Nélkül. Országában fölösleges vagyok.
 Nem szeret? Semmi az, csekély szívfájdalom,
 De mindennek a tetejébe el akar
 Veszíteni, alázni, semmisíteni:
 Szikár tény... Mondd, túlságosan öreg vagyok?
 Isten ments.

FELÍCIA:

EPIFÁNIA: Eleven forgalmi akadály?

FELÍCIA: Ő az akadály, úrnőm.

EPIFÁNIA: Beteges vagyok?

FELÍCIA: Ő a beteges, úrnőm.

EPIFÁNIA: Hát, kétségtelen,

Ez a totális gátlástalanság, ez ő!
 Némaságával is szemembe hazudott.
 A boldogság: beszél! Harsogón, hangosan,
 Nem sunyi, nem alattomos. De ő... Mikor
 Megjött, olyan hajszott volt és boldogtalan,
 Nem értettem, miért. *Velem* vajon miért?

FELÍCIA: Hamis volt mindene: velejéig hazug,
 Már beépült a sejtekbe a mérég... Ő,
 Úrnőm, még valami. Tudom, nehéz.

EPIFÁNIA: Na mondd.

Fokozd csak, húgom, ennyi biztos nem elég,
 Fektesd le új életem új alapjait.

FELÍCIA: Gemmával van.

EPIFÁNIA: Tessék, hm, mit csinál?

FELÍCIA: Gemma a szerelme. A barátnője, vagy....

EPIFÁNIA: Milán... és Gemma? Ők egy pár? Na ne.

FELÍCIA: Úrnőm, elhíheted, sohasem viccelek.

EPIFÁNIA: A középső hölgyem is áruló?

FELÍCIA: Ez vicc? Hogy is jöhettek össze éppen ők?

EPIFÁNIA: Úrnőm, nemrég... egyszer csak bekövetkezett.
 Két percig fog tartani.

FELÍCIA: Én is azt hiszem.

Nem éppen égben köttetett frigy, gondolom.
 Ha tőlem kérned, jó ötletnek tartom-e,
 Nem tartom jó ötletnek, be kell vallanom.
 Erőszakosan és mocsokban boldogok,
 A mások rovására.

FELÍCIA: Kényszerkapcsolat,

Annál is rosszabb, ez bizony kútmérgezés.
 Mi más, mint eltökélt környezetszennyezés:
 Egymást félig se boldogítják, mialatt
 Mindent jól összemocskolnak maguk körül.
 Gemmában volt valami szörnyetegszerű.

EPIFÁNIA: Okos vagy utólag. Magamra vethetek... (*magában*)

Összeszorítom a fogam. Muszáj, muszáj,
 Hogy egyáltalán elviselhető legyen.
 Fölvesszük a harcot.

Jön Fiona



FIONA: Jó. Mindjárt más ez így.
Milán erkölcsi értelemben hulladék.

EPIFÁNIA: Kemény szavak...

FIONA: Selejt, selejt, selejt!
Undorodik saját magától, én tudom.

EPIFÁNIA: Ez látszott rajta.

FELÍCIA: Egyre inkább van miért.

FIONA: Milán... nem kívánok többé egy levegőt
Szívni ezzel az emberrel. Undorító.

FELÍCIA: Patkány, mondjuk ki!

EPIFÁNIA: Ez milyen beszéd? Akár
Az ő beszédük.

FELÍCIA (*suttogva*): Jó, úrnőm, bocsánat.

EPIFÁNIA: Egy
Patkánytól szép az is, hogy megtanulta ezt
A mi nehéz nyelvünket, üzenetet írt
Naponta kétszer, minden jót kívánt nekünk!
Legyen patkány, hulló, ha neked jólesik,
De én szerettem valaha.

FELÍCIA: Igen, tudom.

EPIFÁNIA: Bemocskolódott – attól én még nem leszek koszos,
Mint a királyság lobogója százszor is.

FELÍCIA: Elfordította róla az arcát az Isten.

EPIFÁNIA: Isten egyedül őt figyeli.

FELÍCIA: Azt hiszed?

EPIFÁNIA: Árnyékos ember... És az ember általában
Sem szívderítő jelenség. Nos, nem szabad
Őneki ártanunk: szemléljük új frigyét...
S várjuk meg, míg belülről rothad el,
Magától.

EPIFÁNIA: Én ne kérjek rosszat semmiképp,
Nagyon kérlek, rendezd el, Igazságos Ég!

FELÍCIA: Úrnőm, menekülnöd kéne.

EPIFÁNIA: Dehogy, minek?
Maradok. Nincs mit szégyellnem előttük. Én...

FELÍCIA: Figyelj, itt vannak a környéken, és tudod,
Gyorsabbak, erősebbek nálunk...

EPIFÁNIA: Menekülj,
Te menekülj. Nekem nincsen mit vesztenem.
Milán meg én, ez a tegnapi pár! Íme, az országos
Megosztottság tükre: mi ketten,
Dúdolgatván a soha-meg-nem-értés
Himnuszát. Ez az ember
Ma kiiratkozott az életemből; esküszöm,
Létem gyökérzetéből is kitépve.

17. Egyenlő

(*Kastély. Epifánia, később Gemma és Milán*)

EPIFÁNIA: Ó, hamarosan nem csupán fenyegetés...
Hajszál híján átvonszoltuk magunkat az
Orkánon... a feszültség oszlik... ám a vész

Minden könnyörtelenségével, lám, betör,
Konkrétan a vész, érdes vonásaival,
Nyers valójával, komor szépségeivel.
A Föld nem tehet rólad: eltűr téged is.
A férfi, akin nem fog áldás, elrohad.
Hallom, avul. Lepattogzanak róla az
Emberség utolsó foszlányai. Szegény.
Hát jöjjön, ami jön: a tisztító vihar.

Nyílik az ajtó, fegyveresen beront Milán és Gemma. Milán egyik kezében revolver, a másikban bilincs

EPIFÁNIA (*kihívóan*): Olyan izgékony leszel mindig, Gemma, ha

Meglátsz. Mi van, áruld el, irigyelsz kicsit?

GEMMA: Az kéne csak, ja. Téged irigyelni, úrnóm,
Bukásod egyszerű pillanatában.

EPIFÁNIA (*fintor*): Ó...

Mit csinál ilyenkor az én Őrezredek?

GEMMA: Harap a fűbe. Gittet rág... ilyesmi.

A többieknek sikerült kitörniük,
Hibiszkusz grófnő vezetésével
Találtak egy egérutat a föld alatt.
Mi lesz, Epifánia? Most csinálj csodát!

MILÁN (*Epifániának*): Bocsánat, muszáj megtennem. A háború.

EPIFÁNIA: Azzá váltál, ami ellen harcoltál?
Megtetszett neked a csodált csapat,
A milicisták fess egyenruhája?
A Forradalmi Gárda most már imponál? (*Elfordul*)
Annyira jó, hogy egyikünk se
Szűzen ment ebbe a mostani gyalázatba,
Hanem mindenki a maga rutinjával,
A saját rafinériáival.

MILÁN: Nem vitatom.

EPIFÁNIA: Ha gyarlóbb volnék udvartársainknál,
Legesendőbb a halandók között,
És alacsony az egyenlők körében,
Az egyenlőknél kevésbé egyenlő... (*Gemma felé*)
Akkor is tisztelned kéne bennem az ember
Egyszeri mivoltát.

Szünet

MILÁN: Úgy van. Tisztelem én,

Úrnóm, de sajnos, most ellenségek vagyunk.

EPIFÁNIA: Nem tudtam rólad, hogy ennyire mászol állsz.

GEMMA: Pedig...

EPIFÁNIA: Na, politikai fogoly vagyok?

Váltságdíjat akartok?

GEMMA: Nem. Téged megtörni: reccs.

Elég csupán maradandóan megsebezni.

Az már kioltás.

EPIFÁNIA: Gondolod, húgi? Kemény...

GEMMA: Megszorongatunk, amennyire akarunk.

Szemedből szent olajként könnyet préselünk.

Bármit ki fogunk tudni mondatni veled.
 EPIFÁNIA: Bravó, ez igen, Gemma, te nettó szadista vagy.
 Te csakis tagadsz, és sohasem állítasz,
 Vagy legföljebb ennyit: „Az udvar...”,
 Vagy legföljebb annyit: „Mi, újak...”
 Lebontasz mindent, semmit föl nem építesz.
 Nem ajánlasz föl megváltó alternatívát,
 Amikor annyit mondasz valamire, hogy „nem”.
 Se mögötted, se fölötted, se alattad nincs semmi.
 MILÁN: Csak pillanatnyi elzárás lesz, kedvesem,
 Míg a hatalomátvétel lezajlik.
 EPIFÁNIA: Ó,
 Látom, ambícióid kimerülnek a
 Hatalomszerzésben, nem igaz, hercegem?
 Az ellenségünknek való
 Segítségnyújtásért halál jár, tudhatod.
 Halál jár; és még az se teljes büntetés.
 MILÁN: Egyenlőek csupán Isten előtt vagyunk,
 Egymás szívében sehogyan és sohasem:
 A szív nincs demokratának teremtvé, nem.
 GEMMA (*Epifánia körül kering*): Most körbejárlok, késői királynő... Hódolok.
 Szia, késői... véged szakad biztosan.
 EPIFÁNIA: Mielőtt vágyuk tettelegességgé fajul,
 Fölmérik az embert, mint két sakál,
 Azt puhatolva, zsákmányuk oly gyöngé-e,
 Könnyű préda-e, amelyennek képzelik.

Sötét

A RÉSZVÉTRŐL

(Éneklei Felícia, Fiona és a Kórus)

FELÍCIA:
*Láttál-e hercegnőt sikítani
 Egy harmadrangú élet ketrecében?
 Orrát a rácshoz dugva bömböli:
 „Időm augusztusát is elfecsérem!”*

*Arcán a szégyen lázrózsáival
 Eltűri még a megperzseltetést is.
 Felesel, ha foglára rárivall;
 Bőrét karcolja, sérti még a fény is,*

FIONA:
*De van pontos szava kínzóira,
 Kik bíborát és bársonyát letépték;
 S ha tárul cellájának ajtaja,
 Ő eltakarja szalmaszín szemérmét.*

*Morzsákon él a jobbra hivatott:
 Jelszó szisszent, s eldöntötték a trónját.
 Uralma telkén nem lel írماغot,
 Ki egymaga volt a mindenhatóság.*

KÓRUS:
*Fesd feketére! Foszd ki perselyét!
Majd elfelejt telelni és nyaralni.
A hátralévő táv, hogy ketrecét
Faltól falig fölmossa, éppen annyi.*

FELÍCIA:
*„Etess meg, vendég, és érezz velem...
Moss hófehérre, s pernye lesz a börtön,
Melynek mélyén a szurtos végeken
Dicsőségem decemberét letöltöm.”*

FIONA:
*Húsából minden szájnak jut falat.
Forró lehellet éri: közönyének
Páncélja megreped és újrafagy;
Szörnyethal, s egy szebbik pokolban ébred.*

KÓRUS:
*„Meggyászolsz? Úrnő voltam valaha.
Maradjon jószágom munkája torzó;
Guruljon el hatalmam aranya,
Ha már alattvalónak sem vagyok jó.”*

18. Rajtaütés

*(Harcálláspont a város alatt. Elbarikádozott úttest, a sztrádán fölszállásra kész vadászrepülőgépek.
Mirtill, Cinóber, Leó, Felícia, később Alpakka. Szirénák bűgása. Sötét)*

MIRTILL (*hangja*): Légiriadó! Kímélj minket, jó Uram!
Uram, irgalmazz, sok vész után boldogíts,
Kicsit végre emelj! (*tiszteleg*) Hajrá, tábornok úr!

Jön Cinóber és Leó. Fények

CINÓBER: Hölgyem?

FELÍCIA: Mit néz, mit néz? A királynő fogoly.
Mint első hölgy átvettem az irányítást,
E szent helyen a felséget képviselem.
A pillanatnyi helyettes vagyok.

CINÓBER (*tiszteleg*): Igenis.

FELÍCIA: Tábornok?

CINÓBER: Jelentem, változatlan
Hevességgel folynak a harcok... délelőtt
A Nemzetbiztonsági Hivatalban
A kabinet tagjai éppen
Tanácskoztak, amikor beépített emberünk,
Egy testőr működésbe hozta pokolgépét,
Fölrobbantva a védelmi miniszterüket...
Ez a legsúlyosabb válaszcsoport a terror kezdete óta.

LEÓ: Kiszabadítottunk a rezsim
Fogságából háromszáz hű polgárt
És hűségesebb polgártársnót,

CINÓBER: Köztük őeminenciáját, sajnos, betegen...
 Adóantennáikat megbolondítottuk,
 Ráálltunk távközlési rendszerükre,
 Elfogtuk ádáz hívásaikat.
 Akadozik a gázszolgáltatás,
 Nincs élelem, víz, áram: a főváros
 A polgári engedetlenség állapotában...
 LEÓ: A másként gondolkodókat üldözik, sőt,
 Vaktában lődöznek minden mozgó célpont felé,
 Számos civil életet áldozva.
 CINÓBER: Elvesztették az ellenőrzést a város fölött.
 Alig van már hadra fogható zsoldosuk.
 FELÍCIA: És a királynő?
 CINÓBER: Már bemértük, merre van.
 Infravörös kameráink kiderítették, hogy
 Az infámiai határtól nem messze,
 Egy síház pincéjében őrzik.
 FELÍCIA: Nosza, tűzparancsot!
 Elő azokat a királyi vadászgépeket,
 Rakétáidat: föld-föld, föld-levegő!
 CINÓBER (a telefonba): Rajtaütés, cél: a saját főváros.
 A terroristák minden posztja és állása ellen!
 Legitim célpontnak tekintek minden árulót,
 Minden hazánkban tartózkodó idegent:
 Szimpatizáns vagy zsoldos, egyre megy.
 Fölszabadító hadseregünk, készenlét!
 Királyi Vadászok, első lépcső indul.
 Királyi Vadászok, második lépcső indul.
 Királyi Honvédség, sorakozó!
 Estére bezárjátok az ostromgyűrűt.

Jön Alpakka grófnő egy mankóval járó kisfiút vezetve

Miniszter asszony?
 ALPAKKA: Ez a fázós lábú fiú
 Azt mondja, súlyos ideggyulladás van,
 Mert napokat menekült térdig érő,
 Hideg mocsárvízben bujkálva:
 A gárdisták börtöne várta, minden szűkösségével,
 Vagy az idegenrendészeti őrizet...
 A kisöccsének mindkét lába lefagyott.
 FELÍCIA: Győzelmünk lángjainál
 Vigasztalódj, fiam.
 KISFIÚ: Isten óvja a királynőt!

Jön Leó, tiszteleg

LEÓ: Főméltóságú asszonyom...
 Ellenőrzés alá vontuk a fővárosi autópályát:
 Csak azon keresztül jöhet erősítés.
 CINÓBER: Úgy van, azon jött: egész tegnapig!
 Szaporodnak a magas rangú szökevények.
 Nyolc gárdista tábornok dezertált és
 Keresett menedéket nálunk.

FELÍCIA: Ez igen!
Tábornok, a tíz legjobb kommandóست idekérem.
Főszabadítók, most már: cél a királynő!

Ágyúzás és csatazaj. Egyre inkább fokozódó csatazaj

19. Szabadítás

(A síház pincéje. Leó, Epifánia, Felícia)

LEÓ: Úrnőm, te magad tépted ki magad? Csoda.
Nézz szét, íme, kitárul a szabad világ.
Az üldöztetésednek vége, Istenem!
A terroristák fogságában két napig...
Mégkínóztak?
EPIFÁNIA (*hunyorog*): Lökdöstek, nem nagyon.
LEÓ: A kék foltok?
EPIFÁNIA: Ne menjünk részletekbe, jó?
FELÍCIA: A méltóság szükséglet, mint az oxigén. (*átkarolja Epifániát*)
EPIFÁNIA: Tekk hadnagy?
LEÓ: Elesett.
EPIFÁNIA: Hősi halott.
Túl jó volt ebbe a hazába. Istenem... (*nyújtózkodik*)
Szabadon. Pillekönnyű, egyszerű, szabad,
Kompromisszumok nélküli luxus!

Jön Felícia

FELÍCIA: Egyébként hogy vagy?
EPIFÁNIA: Képzeld, már szokom.
Eszem és alszom.
FIONA: Látom, kész csoda.
Az önérzet a legbelső fegyverzeted. (*megtántorodik*)
EPIFÁNIA: Rosszul vagy?
FIONA: Nyolcadik hónap. (*elájul*)
FELÍCIA: Elájult.
Mínhogyha nem óvna bőr csupaszigéget,
Olyan hipertörékeny, s kiszolgáltatott.

Katonanők kiviszik Fionát

EPIFÁNIA: Milán... És a mi ifjú, gazdag éveink!
Ő volt a mindenk fölötti étvágy.
Amikor elgurult a jószerencsém:
Ő a csalit legalján megtalálta. És
Én elhittem neki a nagy lendületét.
Valahol most is megvan, csak nem ezen a
Világon.
FELÍCIA: Felség, őt aztán keresheted.
EPIFÁNIA: Amikor meghalt az anyám, ez a férfi
Belemasírozott a gyászidőmbe,
És jól át akart alakítani.
FELÍCIA: Nem mintha lehetne... Téged?

EPIFÁNIA: Akárkit.

Katonák hozzák Gemmát

EPIFÁNIA: Hallottam, Gemma, kitépték a nyelvedet.
LEÓ: De ahogy néz, az mindennél beszédesebb...
KATONANÓ: Így jár mindenki, aki idegenszívú.
FELÍCIA: Az úgynevezett forradalmuk, azt hiszem,
Csak elszigetelt epizódnak bizonyult.
EPIFÁNIA: Szeretném átrajzolni kicsit jobbra, ami lett.

20. Korona

(Ugyanaz a magányos faház, mint a második jelenetben. Éjszaka, bagolyhuhogás. Felícia, Epifánia. Leó gödröt ás)

EPIFÁNIA: Most már te is tudod, amit én.
FELÍCIA: Igen, ez a Gemma családjának nyaralója.
Itt főzték ki az egész államcsínyt.
Aztán menekülőben pont idecsaltak,
Micsoda ötlet! Szintiszta perverzió.
Nézd csak... Légy szíves, itt ássál mélyre, Leó.

A gödör fenekéről előkerül egy láda, abból pedig a királynői korona

FELÍCIA *(magasba tartja a koronát)*: Itt ástam el, elég biztos helyen.

EPIFÁNIA: Köszönöm. Szívós vagy, Felícia,
És hűséges az ügyhöz.

FELÍCIA: Felség, hódolat.

Epifánia félrehúzódik. Jön Fiona

FELÍCIA: Szeme almái ősziések, pirosak. *(lassan, nyomatékosan, sziszegve)*
Pozsttraumás stressz szindróma.

FIONA: Úgy figyelj:
A szeme él, amíg tud mosolyogni... és
Tud.

FELÍCIA: Látod? Nézd minket, de szeme nem kutat.
Szerintem nem lát. Tekintete kialudt.

21. „Igazságos Ég”

(Harcálláspont az epifániai tengerparton. Viharos égbolt, a hullámok zúgása. Ottília, Epifánia, Fiona, később Felícia)

OTTÍLIA: A férjem meghalt. Már nagyon beteg volt.
El is temettük. Erről ennyit.

ALPAKKA: Részvétem, polgármester asszony. *(félre)*
Tehát nincsen többé a vagyongazdálkodó,
Aki tőke helyett érveket vesz elő.

KLOÉ *(félre)*: Nincsen többé tág keblű finanszírozás,
Mikor az asztalnál jó szó csörren, semmi más.

Végül is csak egy búvalbélelt férfi volt.
S a neje, hát az is megér néhány misét...
FELÍCIA (*félre*): Megélhetési özvegy... dicsőségből él.
Meg abból, hogy nyíltan vállalta férfival
Való szerelmét.
FIONA: Túl sokat kockáztatott.
KLOÉ (*sokat sejtetően*): De nem csak ő... Sokkal magasabb polcon is...
FELÍCIA: Mi mindannyian kötélzáncosok vagyunk.

Jön Hibiszkusz

ALPAKKA: Hallod, szerelmem? Előnyomulás!
Katonáink egész háztömböket,
Sőt egész fővárosi kerületeket
Tisztítanak meg, ellenőrzésük alatt
A múzeumi negyed és az Opera.
HIBISZKUSZ: Meglátjuk, mi maradt belőlük, szép húgom.
Jön az újjáépítés. Te nem izgulsz ilyenkor?
Még egyetlen királynőnknek sem sikerült
Rögzíteni abban az állapotában a várost,
Amilyenre fölépítette...
Minden utód fanatikus átépítő volt,
Valóságos átépítés-fetisiszta.
ALPAKKA: Aki túlélte a száműzetést valamely csoda folytán,
Annak pofátlanul átformálták
Az egész birodalmát, mire visszatért.

*Katonanők Milán hulláját hozzák hordágyon. Foglyokat vezetnek, köztük Tónit és az ötödik je-
netben látott Foglyot is*

HIBISZKUSZ: Mondják, a terroristák vezetői mind
Kapkodnak a külföldi kapcsolatokért,
Hogy menedéket kapjanak bukás után.
FELÍCIA: Milánt hozzák. Véres az arca. Amúgy ép.
EPIFÁNIA (*nem néz oda*): Adhattak volna még neki...
FELÍCIA: A nyomorult.
EPIFÁNIA: De megsajnálják, olyan nagyon szép fiú.
Szeretett. Nem kapott mellettem levegőt...
És Gemma csak a legutolsó szikra volt.
FELÍCIA: Szabad szeretett volna lenni.
EPIFÁNIA: Most szabad.
FELÍCIA: De itt van Tóni is.
EPIFÁNIA: Állítsátok ki.
FELÍCIA: Jó.
EPIFÁNIA: Fékezzük meg az értelmetlen vérontást.
Te szabad vagy, fiam. Hm?
TÓNI: Felség, köszönöm. (*el*)
FELÍCIA: És még egy ismerős. Honnan, már nem tudom.
A sorsuk? Döntened kell.
EPIFÁNIA: Hogyne. Hm...
FELÍCIA: Igen?
EPIFÁNIA: Életfogytiglan... nem akármilyen halál.
KATONANŐ: Milán, egyik belőled? Nyársra húzzalak?
FELÍCIA (*Milán hordozóinak*): A földünket se szennyezhesse áruló-cafat.

Elvezetik őket. Aztán közeli dulakodás zaja, jajszó és hörgés. Besötétedik

EPIFÁNIA: Mennyi ékes szavamat pazaroltam el,
A túlzás határán, vagy azon is túl...
Nem volt hiába!

FELÍCIA: Sosincs későn, sosincs hiába.

EPIFÁNIA (*tapogatózik*): Hol vagy, hm?

FELÍCI: Itt vagyok.

EPIFÁNIA: Én is még mindig itt,

Még mindig itt, az élet martalékeképpen,
Nem a halál árnyékának szűk völgyében...
Az államot kinek a kegyébe ajánlom,
Majdnem épen és még innen a halálon?
Éppen itt, a határon... Uram!

22. A város alatt

(Lerombolt rendező pályaudvar a város szélén. Cinóber a Kórus kíséretében. Felícia, Fiona)

CINÓBER: Az Epifániához síríg hű erők
Páncélos alakulatai folytatták
Behatolásukat a városba: hurrá,
Minden résen keresztül ők özönlenek.

KÓRUS: Látják szemközt a megviselt ármádiát:
Ők, ők, a mi fölszabadítóink,
Irgalmas halálbrigád!

CINÓBER: Rakéta- és aknavető- és helikopter-támadásaink
Során fölszámoltuk az ellenállást.
Detektorainkkal teszteltük a földet: akad-e akna?

KÓRUS: Szemük előtt színes bosszúfantáziák?...
Ők, ők, a mi fölszabadítóink,
Irgalmas halálbrigád!
Ők, ők, a mi fölszabadítóink,
Irgalmas halálbrigád!

FELÍCIA: Bejelentik a hetek óta várt tűzszünetet!

*Zene. Jön Fiona és Zoé püspöknő. Cinóber, Fiona és Zoé fölsorakoznak a közönséggel szemben.
Míntha versenydalukat adnák elő egy dalmokversenyen*

CINÓBER: Királyi Honvédség és Légierő:
Rajta, indulás hazafelé.

FIONA: Tehát ma este városunkban összeül
A Nemzeti Megmentés Kormányja,
Soká, de azért nem egészen megkésve;
Egységkormány alakul
A női kvótára ügyelve a tagságban,
Gondozva szépen többség, kisebbség jogát,
A társadalmi békét építve tehát...

CINÓBER: Epifánia nem fog megrettenni a megtorló
Intézkedésektől, ha provokáció éri.
Az országunk nem óhajt háborút,
És óva inti minden szomszédját attól,
Hogy próbára tegye elszántságát.



ZOÉ (*hangszóróba*): A hit, kétségtelen, vesztett erejéből. (*sziszegve*)
 A társadalom szépen szabott szövete
 Rengeteg országban bomlott föl mostanában.
 Ó, a szabály nélküli küzdés, az maga a káosz...
 A szülők vagy küzdenek konokul,
 Vagy óhatatlanul lemaradnak,
 S a gyermek, aki nem lát példaadó rendet
 És szentjózan szabályt:
 Az üdvös mintát hogyan is vehesse át?
 A megálmódott jövő érdekében
 Új evangelizációra készülünk.

CINÓBER: Királyi Örezred, fogadás balról!
 FIONA: Ismertetjük a cselekvési tervet!
 A királynőtöknek van mit mutatnia,
 Bajtársak, nektek meg van két szemetek,
 Hogy nézzétek Epifánia tetteit.
 Epifánia királynő egyetlen
 Alattvalóját sem hagyja az út szélén.
 Lehetne úgy megint... (*nagy levegőt vesz*)
 Lehetne úgy megint,
 Hogy érvényesül az egység.

FELÍCIA: Egység? Semmilyen alkudozás
 Még sohasem vezetett jóra. (*Beles Epifánia szobájába*)

23. Újra otthon

(*Epifánia városa. Hálószoza a romos királyi palotában. Szalagfüggöny az erős napfény ellen. Epifánia az ágyban fekszik, ágya körül áll Felícia, Fiona és Mirtill nagy hassal*)

EPIFÁNIA: Fiona, vizet.
 FIONA: Igen, úrnóm.
 EPIFÁNIA: Újra itthon!
 Mi minden után, Istenem. Megtépázva,
 Túlélve saját időmet... és magamat! (*Mirtillre pillant*)
 Nocsak, te is terhes vagy, tizedes?

Mirtill bólint

FIONA: Isten hozott itthon, úrnóm! Idehaza!
 Nézd, május van megint, a kedvenc hónapod,
 Korlátlan szabadság és korlátlan tavasz!

EPIFÁNIA: Május van, de mihez képest május?
 A januári lapályhoz képest
 Ez egy buja májusi lanka, igaz?
 Olyan hűvöskés. (*Fölnéz a plafonra*)
 Nem tudok meghalni.

FIONA: Félrebeszél.
 EPIFÁNIA (*eltépi a lepedőjét*): Látom, nem akar vége szakadni
 A viseltes, a letöltött létnek, de miért?
 Nagyjából olyan volt, amilyennek
 Fényes eszemmel
 Az életet reméltem: elég sűrű és tágas.
 Már tudva ezeregy érvet



Az élet tiszteletéhez,
 Meghalni elszánt akarattal sem tudok.
 Én megtettem mindent, hogy ne legyek:
 Örültem, gyúrtam, koptattam a testem
 Visszatérve ezerszer a fertőbe.

FELÍCIA: Nyugodj meg, felség.
 EPIFÁNIA: Amikor uralomra törekszünk,
 Csak az isteni felé törekszünk,
 S ahogy egyre erősebbnek érezzük hatalmunkat,
 Úgy árad el bennünk és fokról fokra nő
 A boldogság felhőtlen, kéjes érzete!...
 A boldogságunk csúcsa pedig legfölül
 Kéklő hegytető, elképesztő meredek... *(megtapintja Fiona hasát)*
 Hogy lüktet, lüktet a tested, Fiona.

FELÍCIA: Mindenórás terhes.
 FIONA: A lányom jönni akar,
 Negyedóránként jönnek a fájások.
 És nincs egy férfi, akibe kapaszkodhatnék...
 Most már ötpercenként. *(visít)* Uramisten!

Fiona és Felícia el. Láthatóvá válik a háttérben a palotabeli trónterem. Felsőtét, fény csak a trón és az ablakok körül. Epifánia fölkel az ágyról, és tapogatózva elindul

Nem látlak, hol vagy? Felícia, merre vagy?

Megáll felsőtétben. Csecsemősírás a szomszéd teremből. Tűzijáték ropogása

Mégis fiú? Dehogysis, kislány! Fiona...
 Az egyesítő ünnep kezdetét veszi.
 Éjjel a hatalmas tűzijáték után,
 Amit fáradt agyam vásznára vetitek,
 Kígyózó, kilométeres, nemzetiszín
 Kocsikaravánok indulnak el... Öröm.
 Egyszer ősszel úgy szemléltem a városom,
 Hogy egyszer ez mind semmi lesz: sivár hamu,
 Elsüllyed, tövig pusztul, alapokig ég,
 Vagy tíz perc alatt víz alá kerül... Ma már
 A napnál világosabb: minden megmarad,
 Sőt nőni, ragyogni és virágozni fog;
 S a királynőtök, aki nem láthatja meg.

Epifánia lámpája kialszik, sötét

FELÍCIA *(hangja)*: Biccent kecsesen a királynő,
 És kibújik terhei alól:
 Indul kipihenni a mindenséget.
 Nem kell nyúg, ami éget,
 Ősök, újak: más formálta rend.
 Lüktetése elül odabent.
 Koronás fejét lehajtva
 Sóváran készül a túlra át,
 És hanyatt fekvé fogadja
 A szemére szálló éjszakát.

24. Királyi Légitársaság

NŐI HANG (MIRTILL): Megkérjük valamennyi Epifánia felé utazó kedves utasunkat, hogy fáradjanak a 10-es kijáráthoz. A Királyi Légitársaság járata Epifánia felé készen áll az önök fogadására. Elnézésüket kérem a késésért.

Zene, a Rammsteintől szól a Wo bist du. Aztán sötét

Függöny

Komédiások feslett Armadája

Pata Sola prológja

(Paul Foster I. Erzsébetéhez)

KIKIÁLTÓ (Karddal, angol fegyverzetben.)

*És akkor jött Pata Sola –
Pajkos szellem, kanboszorka,
Kaján színészek védnöke,
Világszínháznak mérnöke,
S miként meghitt szakártalom,
Vagy Will Shakespeare szakálltalan –
Emígy szóla Pata Sola,
A pillanat varázslója...*

PATA SOLA (Jó komor arccal, fanyarul.)

*Nem kacagtatni jöttem: ez a mű
Mosolytalan, komor szemöldökű,
Fenséges fájdalommal jajgató,
És nem egy jelenése ríkató:
Ezt játszunk most. Ki érzéssel teli:
Talán nem szán egy könnyet ejteni,
Hisz érdemes. Ki pénzt azért adott,
Hogy elhihesse, amit látni fog:
Valót lel itt. Ki szemlélődni jött,
Elámulni néhány látvány előtt:
Ha mindent lelkesen, türelmesen néz,
Ígérem, spórolt pénze kárba nem vész.
Megéri egy-két óra?* *Látni fog*
Varázslatot, mit törvény s bármi jog
El nem tiporhat – színházat, csodát,
Mit fénykörökből pillanat hoz át
Szemekbe, mert a látást nem lehet
Beszüntetni – kincstári rendelet
Tilthatja bár, de mindig látni kell
A búbájt, melyből látomás kikel:
Örök játékot, légbé szétfoszolván!
*Mert Pata Sola vagyok én – boszorkány,**

* William Shakespeare – John Fletcher: VIII. Henrik, a Prológusból – Weöres Sándor fordítása

*Ki fölcserélhet honnant és hovát...
Hát akkor együtt pörgessük tovább
A perceket, s a lány, silány való
Keményebb lesz, ha játszín látható –
S pörög, mint szókra föltekert mese,
Hibbant hatalmak sok szerelmese!*

Mary Stuart föllép a vérpadon

(Pótrészlet Paul Foster I. Erzsébetéhez)

WILLÁGNAC SZÍN- ÉS WÉRPADÁN, SÓT, TRANSZPADÁN
FÖLLÉPŐ FŐBB, MAJD FÓTLENEBB SZEREPLŐK:

STUART MÁRIA, a skót királyi díva, a pápisták üdvöskéje, angliai jutalomjátékon, éppen a Fotheringay Castle nagytermében lép föl.
LORD BURGHLEY (Sir William Cecil), Erzsébet királynő főtanácsnoka, továbbá főtitoknok, főállamtitkár, főkincstárnok, főprotektor, fősatöbbi.
SIR ROBERT CECIL, Lord Burghley fia, Erzsébet királynő főpigmeusa, éppen a nagypolitikába fölkapaszkodóban, főminiszteri s egyéb székekig.
ERZSÉBET KIRÁLYNŐ, néma szereplő, szótlanul áll, mert nincs is ott, mivel éppen Westminsterben tevékenykedik, a történelmi háttérben.
FRANCIA HÓHÉR, Calais-ből jött, de már nagyon unja, mert neki éppen ott kell lennie, ámbár szintűgy néma szereplő, szintűgy a háttérben.

(Háttérben turba, néptömeg tolong –
báméskodó stáb, hajrás drukkerek,
bérelt tapsoncok, udvaronc rokonság –
s ha hallhatók is, most sem láthatók.)

MARY STUART

(Miközben ezüstpénzt csúsztat a külhoni hóhér kezébe.)

*In te Domino, confido, non confundar,
In aeternum. In manus tuas, Domine,
Confide spiritum meum.*

BURGHLEY

Mit mond a szajha fönt a vérpadon?

CECIL

Latin fohászt... Mit ő sem ért nagyon.

BURGHLEY

Ne szellemeskedj! Nézz Erzsébetünk!

(Boleyn Anna szelleme jó, átleng a színen.)

CECIL

*Ezért majd némi pénzt feltéphetünk,
Atyus!*

BURGHLEY

Kussolj, Erzsébet erre néz!

(Erzsébet különben nem néz arra, sem semerre.)

CECIL

*Hatalmi kékvér – édes, kerge méz,
Csurogjal!*

BURGHLEY

Szajha! Szépeket csipog!

(Boleyn Anna szelleme jó, ismét átleng a légen.)

CECIL

Apám, figyelj! Ez énekelni fog!

MARY STUART

(Persze, hogy énekel is már!)

Stabat Mater Dolorosa

Juxta crucem lacrimosa

Dum pendebat Filius.

Szabad vágy vert... Hol a rózsa?

Nincs szerelem, talmi rózsa –

Röppen, elhagy síri szusz.

BURGHLEY

Hallgass már el, bolond rózsa!

Lelked sincsen, vad mimóza –

Bárd alá tedd jól nyakad!

CECIL

Ó, hímnős kor szexepilje!

Hallgass Sir Robert Cecilre –

Hős király lesz skót Jakab!

MARY STUART

En ma fin est mon commencement!

BURGHLEY

Most mi a loboncos franc van?

CECIL

Nincsen semmi gond, tata!

Franciául szólt a transzban –

En ma fin est mon commencement!

Ez az ő jelmondata...

MARY STUART

(Rádást énekel.)

Vár a végem kezdetemben,

Kezdet és vég meg se rezzen –
Végem újra kezdhetem.
Szent világom szép, kerekded!
Reggel ébreszt, éj lefektet –
Végemben van kezdetem.

Itt a vég, de benne kezdet
Vár, megérlel, mint gerezdet,
Míg a végem reszketem...
Szép világom már kerekded!
Végzet földre vág, lefektet –
Végemben van kezdetem.

CECIL

Mais sa fin est mon commencement!
Ennyi végben mennyi flanc van,
S kurva báj!...

FRANCIA HÓHÉR

(Bár néma, unja, s már juszt is beszél.)
Nna, kezdhetem?

(Burghley rábólint, Sir Cecil beint.
Boleyn Anna szelleme jó megint –
S lebegni kezd a színpad légterében.
Mindenki vár, majd hirtelen sötét hull.)

Tilly Boom mosodája

(Dalbetétek Foster drámájához)

Tilly Boom, a királynő mosónője,
Erzsébetről dalol:

A Szűz Királynő, hej, de szűz!
Törvénybe iktatják becsét –
Sok iratán és szennyesén
Virít sok éktelen pecsét.

A szűz Erzsébet, hej, de szűz!
Kihírdetik, ha nem hiszik –
Megírják fönt miniszterek,
Aztán alantan stemplizik...

A Szűz Királynő, hej, de szűz!
Szűz hírnevét megsínyli gúny –
Szennyest, pecsétes ágyneműt
Nem olvas más, csak Tilly Boom!

A szűz Erzsébet, hej, de szűz!
Nincs nála tisztább, lányneműbb –
Én csak tudom, mert én mosom
A stemplis, firkás ágyneműt!

A Szűz Királynő, hej, de szűz!
Egy feltja sincs, de kenje szét –
Jól megszapulja Tilly Boom
Szűzesség minden szennyesét!

A szűz Bözsénk, ajaj, de szűz!
De rá a néma Tilly mos –
Nem tudja tőle senki meg,
Mer' itt a téma ildomos...

A Szűz Királynő, hej, de szűz!
Csodálja hétrét renyhe nép –
Csak mossa, mossa Tilly Boom
A szoknyás fenség szennyesét.

Tilly Boom, a királynő mosónője,
Tilly Boomról dalol:

Buta Tilly, ha tudja, se szól, ha locsog –
Biza, Tilly, te fogd meg a szádat!
Lerakódhat a gyúrt hatalomra mocsok,
De te mosd ki, mit elken a század!

Nosza, Tilly, szapuljad a szűzi ruhát,
Rokolyát, bugyogót, lepedőket –
S be nehéz lepedőn kibetűzni furát,
Mit a vágy odarótt epedőleg!

Buta Tilly, tudod te, hisz egyre mosod,
De pofád kifecsegni se szokja,
Hogy hova fröccsen a hajdani szennyre mocsok,
S mennyire szűz, aki ennyire szoknya?

Nosza, Tilly, te moss, sose láss, csak olyat,
Hogy a pince lyukán fut a csótány!
Biza, szűzi Bözsénk s a világ patyolat –
Te meg itt vagy egy árva mosólány!

STRUKTÚRA ÉS SZISZTÉMA

Budapesti évadáttekintés

Hézagos beszámolót tudok írni a budapesti színházi évről, jobb ezt az elején tisztázni. Az évek múlásával egyre szelektívebben járok színházba, aminek nyilván vannak szubjektív okai is. A kritikus nem gép, még a magamfajta idült mániákus, aki nem hobbinak, hanem főfoglalkozásnak tekinti a szakmáját, sem az. Az utóbbi senkinél sem érdem – főleg nem jár érte elismerés –, de bizonyos értelemben kiváltság, ami nem a fennkölt léleknek vagy a jó erkölcsöknek köszönhető, hanem annak, hogy az illetőnek nincs szüksége (más) kereső foglalkozásra, a kritikaírást függetlenítheti a megélhetéstől. Ezt kevesek mondhatják el. Viszont épp a „kiváltságomból” fakad, hogy *mégiscsak* hobbiból járok színházba, azt nézzem meg, amihez kedvem van, és arról írok kritikát. Holott a főfoglalkozás azt követelné meg, hogy viszonylag teljes áttekintésem legyen az összkínálatról. Ez létező dilemma, és nemcsak az enyém, bármely kritikusé lehet, vagy kellene, hogy legyen. Mindig az volt az elvem, hogy a színbíráló kötelezően mindenevő, és amit megeszik, azt meg is kell emésztenie. Sosem kedveltem, hogy valaki ott van a *Godot*-n, elemzésnek veti alá a posztdramatikus színházat, de nem néz meg zenés vígjátékokat, és nem ír kritikát a *Jövőre, veled, ugyanitt*-ről. Őt sznobnak tartom, esetleg tudományos munkatársnak, nem kritikusnak. Évtizedeken át ennek az elvnek megfelelően igyekeztem gyakorolni a mesterségemet.

Beismerem, hogy ma már képtelen vagyok tartani magam az elvhez. Ebben nyilván sok minden közrejátszott, megszorodtak az előadások (a pénzihiány és a válság ellenére vagy éppen azért sokkal több van belőlük, mint régen), nehezebben érhető el, egy vidéki színházlátogatás többbe kerül, mint amennyi honorárium a kritikáért jár, de ezek csak a felszínes okok. Valójában olyan mély szakadékok keletkeztek a színházban (is), politikaiak, gazdaságiak, ízlésbeliek, de mindenekelőtt szemléletiek, amelyek relativizálták a kritikai mércét. A külső – szakmán kívüli – beavatkozásoknak olyan durva formái kaptak lábra, amelyek ellehetlenítették a színházi fogalmak közmegegyezéssel való használatát és ennek következtében a színházról való normális beszédmódot.

Az értékteremtés és az értékkiválasztás a korábbi évekhez képest is „kifordult medréről”, többé-kevésbé természetes és racionálisan ellenőrzött folyamatból improduktív és kontraszelektív mesterséges csinálmánnyá vált. Évről évre tapasztalható – most már Budapest színházairól beszélek – a szakmai, szellemi és morális leépülés, évről évre romlik a helyzet. A 2013/2014-es évad is tudott további süllyedést hozni, elsősorban a kőszínházi szférában, de a politikai machiavellizmus rontó szándékától a függetlenek sem voltak képesek elhajolni, épp csak magukhoz tudtak térni az őket ért finanszírozási sokkból. A színházfenntartás szakmai elveit, a művészi, strukturális, gazdasági, esztétikai és egyéb szempontokat az eddigieknél is jobban fölülírták a politikai és klientúra szempontok. Az Új Színház és a József Attila Színház után – itt szüroem be, hogy ezekben a színházakba nem járok, nemcsak morális, mentálhigiénés, hanem bizonyos alapszintű ízlésbeli és szakmai igényem miatt – a Vidnyánszky-féle Nemzeti Színház nehezen minősíthető teljesítménye ad okot az elkeseredésre. A Soroksári úton tavaly értéket romboltak, lerontották a nívót és elpusztítottak egy társulatot. Gyakorlatilag, a fenyegetettségi helyzetébe kényszerített

Vígszínházon kívül néhány kis művészsínház maradt a fővárosban – és a feltápászko-
dó független szféra. Lenne még a szórakoztató (főleg zenés) színházak rendkívül fontos
intézményrendszere, ha egyszer végre sikerülne megszabadulni az államilag jelentősen
támogatott üzleti színházak fából vaskarikájától. A történelmi abszurditást még fokozni
is lehetett a Budapesti Operettszínház „nemzeti” rangra emelésével, elodáztatva annak az
elkerülhetetlen, természetes állapotnak a bekövetkeztét, amelyben az ilyen típusú színházak
állami támogatás nélkül, magánszínházként léteznek. Mint szerte a világon. (Ezért
is maradnak ki az áttekintésből, noha más körülmények között nem maradhatnának ki,
hozzátartoznának az összképhez. Csakhogy egy számukra sokkal kedvezőbb szabályok
szerint folyó versenyben vesznek részt, kivételes támogatásban részesülnek, ami felveti a
kérdést: a kulturális iparcikk miért élvez több részesedést a közpénzből, mint egy háztar-
tási vagy ruházati iparcikk?)

Protokoll-szempontból a Nemzetivel kell kezdeni, amely a vártnál is inkább
Vidnyánszky-színház lett, minden az igazgató-rendező körül forgott benne. Kiderült,
hogy csak ő tud versének – mutatis mutandis: színházának – hőse lenni, más nemigen fér
a látókörébe. Három nagyszínpadi előadást rendezett, és a lenullázott Alföldi-repertoárt
is saját korábbi rendezéseivel töltötte föl. A meghirdetett három külföldi vendégrendező
közül csak Purcárete érkezett meg – az *Ahogy tetsziket* állította színpadra –, a másik kettő
nem, így elmaradt Gombrowicz *Yvonne*-ja és az *Éjjeli menedékhely*, anélkül, hogy ezt egy-
általán szükségesnek tartották volna kommunikálni. Purcárete mélyen a saját színvonala
alatt szerepelt, nem lehet tudni, eleve félvállról vette-e a munkát, vagy csak menet közben
konstatálta, hogy nincs az épületben társulat. Mindenesetre ez volt a leggyengébb Purcárete
a több mint egy tucat közül, amelyet valaha láttam, még a debreceni *Scapinnál* is rosszabb.
A vizuális keretnél, amely a díszlettervező Helmut Stürmer érdeme, nem látszott sokkal
több sem Shakespeare-ből, sem a rendező szándékából. A Vidnyánszky-előadások főigaz-
gatói és főideológusi öngazolások lettek, a *Vitéz lélekkel* nem a színművet, hanem egy
kívánatos színházpolitikai eszményt rendezett meg, a *Johanna a máglyán* önnön politikai
és kulturális hatalmi demonstrációjaként habzsolta magába a túldimenzionált effektek
és a szereplők tömegét, a *János vitéz* túldíszített és összegubancolódott műhízmésként
igyekezett kiereszkolni egy „ellenszínházat” az utált Alföldi-daljátékkal szemben. Ami
Vidnyánszkyon kívül hazai erőből létrejött – eleve a stúdióba száműzve –, negyed-ötöd
rangú, szakmailag alig elfogadható teljesítményként értékelhető, nem egy Nemzetiben,
hanem bárhol. Caragiale *Zűrzavaros éjszakája* „csak” laposságával keserített el, de az a
görcsös, akaratos és hozzá nem értő „terrorista” módszer, amellyel a *KZ Oratórium* ren-
dezője érvényesítette Pilinszky-inkompetenciáját, több volt, mint méltatlan. Vidnyánszky
nemcsak fölkészületlenül bizonyult a Nemzeti Színház vezetésére, első évada alapján
alkalmatlannak is.

A Nemzeti szerepét – a *Mephisto* továbbjártásával és Alföldi meghívásával a *Danton*
halálára – félautomatikusan átvevő s ezzel a hatalmi centrumok keresztüzébe kerülő
Vígszínház ettől a két előadástól függetlenül is radikális fordulatot tett, anélkül, hogy
föladta volna „polgári népszínházi” (ha van ilyen) karakterét. Sokkal (érték)tudatosabb,
átgondoltabb és színvonalasabb lett, mint az előző évadokban. A szezon bemutatói ti-
pikus nemzeti színházi repertoárra vallanak: a *Dantonon* kívül a *Vízkereszt*, a *revizor*, a
Toldi, a *Lumpáciusz Vagabundusz*, a *Vőlegény*, az *Álomkommandó* és a *Téli utazás*. A klasszikus
hagyománytól a kortárs drámáig tart az ív, és az interpretációk szellemi igénye is tapint-
ható. Alföldi *Dantonja* kivételes bravúr, Büchner paradox módon költői és egyúttal heves
vérű politdrámája, amelyet ritkán sikerül közel hozni az alulmotivált közönséghez, most
anélkül vált kortársivá, hogy kihasználta volna a direkten adódó aktuális párhuzamo-
kat. Ritka az ilyen elegáns, pontos, és az inkább érzelmileg, mint spirituálisan megfogható
nézőre szabott elemzés. Bodó Viktor, persze, jobban elszakadt *A revizor*-hagyománytól,

de ezt várni lehetett, és a bohózati anyagkezelés nincs annyira távol az ortodox Gogoltól, mint ahogy sokan feltételezték. Ha nem élezte volna ki a politikai aktualitásokat, senkinek nem jutott volna eszébe pusztán esztétikai alapon diszkreditálni ezt a kivételes bravúrrendezést. Ugyanez a denuncsiáló szándék tragikus változatban és a félmúltra vetítve föl merült, holott az Auschwitz-párhuzammal kiélezett Ceaușescu-bírálat, amelyre annak idején Sütő András *Az álmokommandó*t építette, nem kevésbé abszurd, úgyszólván drámai-dramaturgiai képtelenség. Szász János azonban olyan sokkoló valóságshow-t kerített a darabból, hogy senki sem próbálta firtatni a történet agyszüleményszerű hiteltelenségét – ez is a színházi paradoxonok közé tartozik. Az pedig, hogy a *Toldi*-monodrámát sikerült egyszerre maivá és Arany-kompatibilissé tenni – itt le kell írni a rendező Paczolay Bélán kívül a színész Csöre Gábor nevét is –, igazi „nemzeti színházi” siker. Két ellentétes irányú kísérlet is volt a félklasszikus vígjáték-irodalom terén, Forgács Péter a szürrealitás felé mozdította el Szép Ernő stíliromantikus-szójátékos, néhol szinte abszurdizáló *Vőlegényét*, Eszenyi Enikő pedig mese-kaleidoszkóppá képregényesítette a Nestroy-Heltai féle pittoreszk *Lumpáciusz*-példabeszédet – mindkét út járhatóan bizonyult. És az ingyenceknek ott volt a *Téli utazás* című Jelinek-enigma, Zsótér Sándor megfejtésében. A sokféleség követendő szellemi irányba mutatott, és kirajzolt egy új Vígyszínház-profil.

A budapesti művészszínház három egységből álló kishajó-flottája a Katona, az Örkény és a Radnóti. A Katona akár cirkáló is tekinthető a három játszóhelyével. Igen változatos programja volt, amelynek egyik vonulata az aktuális közéleti részvétel. Meghirdetett témaként tűzték ki a kivándorlást, s végül – egy félbemaradt drámaírói workshop után – patchworkszerű, dokumentárisan feldolgozott etűdsorral álltak elő, *Illaberek* címmel. Meglehetősen polemikus hatást értek el, sokan felszíni kezelésnek ítélték az ironikusan összeszerkesztett, egyéni sorsdrámákból és kórusháttérből álló montázst. A Máté Gábor rendezte előadás nem elégítette ki azok igényét, akik traumatikus élményt vártak, fájdalmas szembesítést Magyarország egyik akut társadalmi problémájával. Ez a szembesítés kétségkívül elmaradt, inkább frivol kétoldali terepszemlét kaptunk – itthonról kifelé és kintől haza tekintve –, ami inkább szórakoztatónak, mint katartikusnak bizonyult. Kérdés, hogy megvan-e az a szociológiai és pszichológiai földolgozottság, amelynek birtokában drámaibb feldolgozás születhetett volna. Illetve, hogy mennyiben várhatunk el többet a kérdésfeltevésnél. Hevenyészve körülbelül annyit láttunk belőle, amennyit színház nélkül is, szabad szemmel.

A Katonához mindig is a mentalitásvizsgálat állt közelebb, amelyet a klasszikus drámaforma révén érvényesít. Ilyen volt a *Fényevők* és *A végítélet napja*. Az előbbi – *A Nap fia* című Gorkij-színmű lényegében az eredeti textushoz hű „újrahasznosítása” – az Ascher-típusú finommechanika szép példája: minden a „fű alatt”, az emberben történik. Kétféle tehetetlenség áll szemben egymással – egy realitásra vak, köldöknéző értelmiségi és egy rossz közérzetét zsigeri gyűlöletként megjelenítő lumpen –, ami könnyen vezethet társadalmi robbanáshoz. Ez a maga szemérmes-mikroszkopikus módján mai magyar láttelel, a Katona társulatának közismerten fanyar-lírai feldolgozásában. *A végítélet napja* – az öröké aktuális Ödön von Horváth darabja – szintén a szokásos modellt a bűnbe sodródva végzetessé váló kispolgári kicsinyesség, önámítás és önfelmentés módozatairól, amit Bagossy László a pszichorealizmust egy fokkal a példázatszerűség és a modellisztikus ábrázolás felé elemelve bontott ki. S hogy a kellő történelmi távlat az *Illaberek*-típusú földolgozást is sikerre viheti, arra a *Vörös*-produkció a példa. Ez az 1944-es újvidéki vérengzést dolgozza fel – megtorló jugoszláv partizánakciókat magyar katonák és civilek ellen –, dokumentumok fölhasználásával és a testi-lelki igénybevétel pszichofizikai eszköztárának alkalmazását megkívánó színészi eszközökkel. Máté Gábor különös érzékenységgel hangolta össze a Katona színészeit a szabadkai Népszínház kiváló magyar társulatával. Ha úgy vesszük, ez az előadás a múlttal való szembenézés színházi terápiáját folytatja, azt, ami a

Heldenplatz-cal elkezdődött. S ha ehhez még hozzávesszük a két Beckett *trouville*-t (*Szép napok*, *Godot-ra várva*), akkor látható, mit tud ez a klasszikusan érett együttes.

Az Örkény Színház – a Katonához hasonlóan – szisztematikusan keresi a nyitás lehetőségeit, és ebben kockázatokat is vállal. A két színház rendezői gárdája átfedi egymást, Bagossy László és Gothár Péter mindkettőben rendezett a szezon során, de Mohácsi és Zsótér is átjár a két (földrajzilag és szellemileg egymáshoz közeli) épületbe. Az utóbbiak az idén az Örkényben jelentek meg, Zsótér az első Csehovját, Mohácsi a második (korábban Pécsset játszott) Molière-jét állította színpadra. Egyiket sem sorolom a revelációk közé. Zsótér *Cseresznyés kert*-modulációja spekulatívnak hatott, a forma most modorosnak látszott a (rejtett) tartalomhoz képest. Mohácsi *Képzelt beteg*-ismétlése beszorult a kis színpadra, egyhangúvá vált, és teátrális értelemben nem érte el az első premier szípközölgő izgalmát. A szípközölgőről Bagossy *Hamletje* gondoskodott, ez az intellektuális szarkazmus-sal átítatott, politizáló előadás az értelmiségi színházi közbeszéd egyik sikeres válfaja. Esztétikai minőséggé vált publicisztika. Sokan finnyásan fogadják. Egyfelől azok, akik szakmai pozíciójukat a kurrens hatalomnak köszönhetik, és ennek védőbástyái mögül támadnak minden független, kritikai véleményt. Másfelől azok a teoretikus alapon álló apologeták – ők komoly szakmai hadállást képviselnek eminens színházi kultúrákban –, akik érvénytelennek tekintik a közvetlen társadalmi rendet vagy annak egyes jelenségeit megjelenítő rendszerkritikát. A két, egymással ellentétes álláspont furcsa módon közös (vagy hasonló) ideológiára, a „tiszta színház” elvére támaszkodik; az egyik egy álcázott konzervatív konformizmus, a másik egy valóságidegen, tudományoskodó, elvont reprezentáció nevében.

Az Örkény szerkesztett, színházilag földolgozott versműsorokkal is tágítja a határait, az idén ilyen volt az okos, szellemes, tematikai rendszerbe állított, rendkívül élvezetes (bár nem egyenletes) *Anyám tyúkja*. Nem kevésbé lényeges, hogy „nagy színpadi” rendezőként is fölavatta Gáspár Ildikó dramaturgot, akinek korábban már lehetőséget adott az előcsarnokban. A *Stuart Mária* a teljes magyar színházi évad revelációja, érzeki és intellektuális, lefegyverzően ironikus és nagyvonalúan politikus drámaelemzés, olyan fölényes, szellemes és szépséges látványkeretben, amely párját ritkítja. Mellesleg fiatalító balzsam, vagy ha jobban tetszik, szépségflastrom a „három kis művészszínház” ráncosodó arculatán. Az ugyanis sokat elmond, hogy a szezon során ezekben dolgozó rendezők legfiatalabbja is az ötvenhez közelít. (Leszámítva a Katona Sufnijában a *Szép napokat* vizsgarendező egyetemista Székely Krisztát, és *Tengely Gábort*, aki a Budapest Bábszínházzal közös produkcióként, az utóbbi épületében játszott Cheryl Churchill-darabot, *Az iglicet* jegyzi.)

A Radnótiban is felbukkant a belvárosi színházak átjáró rendezőinek egyik legszíve-sebben látottja, Mohácsi János. (És – a vígszínházi befogadás után – itt talált menedéket a hontalanná vált Alföldi Róbert is. A *Platonov* premierjét egy héttel e beszámoló leadása után tartották.) A *csillagos ég* a Mohácsi testvérek önálló találmánya, nem adaptáció, és a vígjáték-bohózat-szatíra hármas mezsgyéjén piszkálja meg a közéleti visszasságokat. A nosztalgiai és polgári illúziók színházaként a Radnóti mintha az elveszett vagy vágyott életminőség témáját tenné vizsgálat tárgyává, szándéka szerint tárgyilagosan és kritikusan, az eredmény szempontjából néha felemásan. A *csillagos ég* valójában a „múltfeltárás” és a „festett egék” egyaránt hamis, manipulált valóságára irányítja a figyelmet. A *Hedda Gabler*ben és az *Anatolban* is a múlt köszön vissza, az Ibsen-színműben immanensen, a szerző emblematisz dramaturgiájába építve, Schnitzlernél mint kortársi frivolitás, stílus és csipetnyi dekadencia. A színvonalas előadások az eltűnt idő nyomában jártak, de nem érzékeltették a távolságot ezekben a színházi „múltfeltárásokban”. Valló Péter *Hedda*-rendezése és Bálint András Schnitzlere egyaránt kimerítette a stílusjátás számos lehetőségét, de nem érvényesítette a mindkettőnél elkerülhetetlen ironikus rálátást. Mintha vitrin mögött mutatták volna be ezeket az értékes leleteket.

A budapesti színházi struktúra (vagy szisztéma) egyik furcsasága, hogy a hagyományos játszóhelyek egy része paradox módon működik. Állandó társulattal rendelkező színházak alkalmi figyelmet keltő előadásokkal rukkolnak elő (más produkcióikat jobb, ha homály fedi), és alig különböznek befogadó jellegű épületektől, amelyekben szintén létrejön egy-egy érdemes produkció. Néhány társulat profilépítő stádiumban van, közülük a Centrál Színház tart legmesszebb, az olyan bemutatók, mint a musical-sémából jótékonyan kilendülő *Chicago* (Bozsik Yvette rendezése) vagy *A kutya különös esete az éjszakában* című határeset (megható autistatörténet a populáris ipar és a műalkotás között) határozott irányt vesznek a színvonalas, gondolatébresztő színházi lektúr felé. (Az utóbbi bemutatót Puskás Tamás rendezte, és nem maradhat említetlenül a főszereplő Kovács Krisztián neve.) A Magyar Színház erősen keresi az arculatát, a Bárka pedig (részben önhibáján kívül) épp elveszteni látszott az évadban, mindkét esetben indokolt a várakozó álláspont. Az újabban önálló társulatot szerződttetett Thália egyelőre kifizetőhelyként működik (aligha lebecsülendő a mai nehéz időkben), és nem körvonalazódik, hogy lenne bármilyen szakmai vagy szellemi elképzelése arról, hogy mire akar jutni vele. Befogadó helyként is „vezeték nélküli kapcsolat” jellemzi, a fesztiválokra a szél fújja be az előadásokat, csak aki jól ismeri a széljárást, képes a meghirdetett műsorok alapján különválasztani a búzáat az ocsótól. Az ifjabbik megrendelő és befogadó játszóhely, az Átrium Színház szintén eklektikusan válogat a kendermagban, s mivel nincs saját társulata, olyan minőségi ad hoc produkció is létre tudott hozni, mint az *Igenis, miniszterelnök úr!* című bulváros politikai szatíra, kiváló színészekkel és számos csiklandós aktualitással.

Áttérve a „független szférára” beüt a fogalomzavar, mert a független színházak nagyobb része ma megtúrt pária, és képtelen betölteni – ahogy számos európai országban – innovatív funkcióját. Ott egyébként a „független” kategória sem ismert, legalábbis nem abban az értelemben, mint nálunk. A társulathoz vagy intézményhez nem kötött produkcióknak különleges alkalmaknak, máshol meg nem valósítható, jelentős alkotói személyiségekre épülő, nagy port fölverő előadásoknak kell lenniük. Ezzel szemben a mi függetlenjeink „szférája” intim szféra, kis műhelyekben megvalósuló aprómunka, többnyire szegényházi pepecselés. (Kivétel a nemzetközi koprodukcióban létrejött, külföldről szponzorált, európai csengésű rendezők által létrehozott és időnként haza látogató vállalkozás.)

A Stúdió „K”, a Szkéné és a Jurányi bár nem azonos struktúrában, de hasonló szisztémában dolgozik, saját csapattal (vagy azzal is), önálló játszóhellyel vagy anélkül, vállalkozásként vagy befogadóként. Működésüket tekintve tehát szintén erősen különböznek egymástól, úgyszólván összehasonlíthatatlanok. És felsorolhatatlanok, a KoMa Társulattól (saját játszóhellyel), a HOPPartig, a FÜGÉ-től a Maladypéig, a Hólyagcirkusztól a Gólemig, a Krétakörtől a Sanyi és Arankáig, a Pintér Béla Társulattól a PanoDrámáig, az Artustól a Kompmaniáig. Még hosszan folytathatnám a seregszemlét. Beleértve a magán-színházakat, az Orlai Produkciós Iroda vagy a Rózsavölgyi Szalon bemutatóit. (Hogy csak az utóbbit említsem, nyilván senki sem vitatja, hogy a Nádas Péter regényrészlete alapján készült *Szorul a hurok* vagy a *Halál Velencében* című Thomas Mann / Benjamin Britten montázs legalább olyan alternatív karakter, és ugyanolyan elbírálást érdemel, mint – mondjuk – *A párnaember* a Jurányiban.)

Áttekinteni nem, csak szemezgetni lehet a kínálatot. Minden kiemelés esetleges és igazságtalan. Bárhol és bármikor fölbukkanhat – föl is bukkan – érdemdús, tehetséges munka. A Jurányiban a *Válasszunk párt!* című Ödön von Horváth átírat (Polgár Csaba) a veszélyes kispolgári primitívizmust átlátó szerző mai viszonyokra való szarkasztikus adaptálása. A Szkénéen az *I. Erzsébet* (Szikszai Rémusz) a malícia felsőfoka, amely az amúgy is parodisztikus Fostert tovább élezve nemcsak a történelemből, hanem a jelenkor piszkos politikájából is karikatúrát csinál. Ugyanitt volt látható az *Irtás*, amely Horváth Csaba elővezetésében az angol történelem egyik szégyenfeltját, az írek elleni etnikai tisztogatást

jelenítette meg a rendező fizikai színházának eszközeivel és az idegengyűlöletre, rasszizmusra érzékeny füleknek meglehetősen áthallásosan. A Sanyi és Aranka Színházban Lukáts Andor azt mutatta meg az *Andromakhé* minimál színházi, színészkoncentrált előadásával, hogy a görög tragédiában a ma is ismert, lecsupaszított emberi-hatalmi viszonyok jelentek meg – amit mindig tudtunk, csak ritkán láttuk a színpadon. A Stúdió „K”-ban egy Kafka-hommage („*Mélyen tisztelt K!*”, Fodor Tamás rendezése) és a Pinter-életműben szokatlanul konkrét, antidiktatorikus egyfelvonásos (*Az utolsó pohár*, Szikszai Rémusz rendezése) éppúgy igazolta a hely szellemét – meghittséget és elkötelezettséget –, mint a *Nincsenapám, seanyám* című kamaszmisztérium (szerzője Szabó Borbála, rendezője Vidovszky György), amely empátiával kezeli a gyermekfájdalmat és játékos iróniával irodalmi örökségünket. Itt következnenek a tantermi előadások, iskoladrámák és színházi nevelési programok (különös tekintettel a Kávára), amelyek jelentősége felmérhetetlen, hátrányos szakmai helyzete nyilvánvaló, saját rálátásom viszont elégtelen ahhoz, hogy érdemben láttamozzam.

A függetleneknek is vannak celebritásai, közülük az egyik Mundruczó Kornél egyszemélyes európai színháza, melynek új darabját, a *Demenciát* a Trafóban mutatták be. Akik „előzetesét”, *A denevér* lengyel produkcióját is látták (ugyanitt vendégszerepelt), konstatálhatták, hogy a *Demencia* az előző témavariációja, hasonló dramaturgiával és szcenikával. A kórházi metafora – valójában allegória: a megszüntetett „Lipótmező” a maga kitántorgó bentlakóival a lepusztult Magyarországgal egyenlő – itt egy fokkal szétziláltabb, őrültebb és reménytelenebb, mint a „nyitó előadásban” volt, nyilván annyival, amennyivel a hazai viszonyok kilátástalanabbak a lengyelnél. Mundruczó szcenikai bravúrja és elidegenítő technikája ezúttal is működött, és annál jobbnak tűnhet, minél inkább moralitást, apokalipszist és blaszfémiát látunk benne „konstruktív társadalomkritikai mondanivaló” helyett.

Az utóbbinak a Krétakör kíván eleget tenni. *A Párt* című produkciójuknak ugyancsak a Trafó, a *Korrupció* című kihelyezett vállalkozásuknak egy filmgyári stúdió volt a helyszíne. Schilling Árpád a hagyományos színházi és drámai formákat elutasító, közvetlenül ható, „felforgató” politikum, a modern agitprop élharcosa – minden tiszteletem az övé. (*A Pártot ő, a Korrupciót Gulyás Márton rendezte.*) Ez a közönséget állampolgári mivoltában megszólító, publicisztikus, politikus, dokumentatív elemeket beépítő társadalmi-közéleti színház – vagy nevezzük, ahogy akarjuk – fehér folt a hazai palettán. A Krétakör racionális, tárgyilagos, didaktikus megközelítést vegyít érzelmi-evokatív zenei feldolgozással. Okos, kiegyensúlyozott, olykor iróniával telített helyzetelemzéseket tár elénk, olyasmit, amiről az újságokból értesülhetünk. Ha olvasunk újságot. Gondolom, Schillingék színháza nem az újsághíreket akarja feldolgozni, mint egykor Halász Péter napi aktualitású „újságszínháza”, hanem új teatralitást próbál teremteni az átlátható valóságból. Nyersen elemezni és gondolkodásra készíteni, a *Korrupcióban* kissé brechti-weilli módon, *A Pártban* a film-színház-cirkuszkoncert „politikai varietéjével”. A produkciót nyilván máshogy fogja fogadni a tájékozatlan és érdektelen néző, mint az, aki mohó közéleti érdeklődéssel viseltetik napjaink iránt. Az, hogy egy színház megtalálja-e a nézőjét, az „új Krétakörre” nézve döntőbb, mint a „régire” vagy a „hagyományos színházra”. Tartok tőle, hogy a tudatos és kevésbé tudatos állampolgár – más-más okból – egyaránt száraznak, oktató jellegűnek, „népnevelőinek” tarthatja, amit lát. Nem korbácsolja fel sem érzelmileg, sem érzékileg. Nem provokálja. Lehet mondani, hogy a Krétakörnek nem is ez a szándéka, de ebben az esetben az a veszély fenyegeti, hogy a néző közömbös marad. Kicsit sántít a hasonlat, mégis kimondom: a baloldali liberális politikai elit körülbélül olyan objektíven, józanul, kimérten és távolságtartóan szólította meg a közönségét – időnként egy-egy „zenés betétszámmal” színesítve –, mint a Krétakör. Láttuk az eredményt. Ha ennél jobbat akarnak elérni, érdemes változtatni.

A Krétakör régi és új híre jogossá teszi, hogy külföldi körökben nagy iránta az érdeklődés. Az ország jelenlegi politikai viszonyai között a progresszív színház az a tükör,

amely látélet és mentőtanú egyszerre: állapotrajzot ad, és megvédi a becsületünket. A társadalom- és rendszerkritikus független magyar színházat Nyugaton ma tálcan hordozzák, ami érthető és teljesen rendben van. Hazai pályán azonban kevés. Pintér Béla Társulata azért kivételes, mert esélye van rá, hogy itt is, ott is több legyen politikai barométernél vagy a művészi bátorság fokmérőjénél, és a lényegbe hatoljon. Amikor ezt írom, még nem tudom, milyen visszhangja volt a *Titkainknak* a Bécsi Ünnepi Heteken – még nem került sor a vendégjátékukra –, egy olyan fesztiválon, amelyen európai és Európán kívüli progresszív társulatok mutatnak be öt héten át társadalmi, emberi és nemzeti katalizmákat feldolgozó előadásokat, zsúfolt házak, *naponta* több ezer néző előtt. Itthon már ismerjük a hatásukat, tudjuk, hogy az a kíméletlenül őszinte, szenvedélyes, ironikus és gunyoros műltfeldolgozás, amely átvezet a jelenbe, vagyis a múlt örökségét vészjóslóan kimutatja a mindennapokban, fölszabadító, mámorító, úgyszólván hisztérikus sikert akart. A *Titkainkban* – és Pintérék több más előadásában – valami fundamentális történik, olyasmi, amit csak paradox kifejezéssel tudok leírni: ujjongó szégyennel szembesülünk önmagunkkal. Nemcsak vesézően, hanem – bocsánat – szaftosan kapjuk meg *magunktól*, amit érdemlünk.

És ez a színház lényege.

MEGÚJULÓ TÁRSULATOK?

A vidéki színjátszásról

A nyolcvanas évek eleje óta nézem rendszeresen a vidéki színházak előadásait, a kilencvenes évek eleje óta hivatásszerűen is követem a munkájukat, de még soha nem kaptam ennyire teljes és átfogó képet róluk, mint ebben az évben, amikor POSZT-válogatóként működtem. Minden vidéki színházban jártam, mindenütt legalább két előadást láttam, de sok helyen (jóval) többet is.

Ebben az írásban nem az előadások esztétikai elemzésére vállalkozom. Ezt az *Ellenfény* hasábjain teszem meg. Nem is összkép fölvezetésére, a magyar színjátszás állapotának áttekintésre törekszem. Ezt nagyrészt megtettük válogatótársammal, Császár Angelával közösen készített beszélgetésünkben, amely a *Színház* júniusi számában jelenik meg. Ebben sok szó esik arról, hogy milyen állapotban vannak a vidéki színházak. Mostani írásomban az egyes társulatok jellemzőit próbálom elemezni, azt bemutatni, hogy milyen ellentmondások határozzák meg manapság a vidéki színjátszást.

Dilemmák

Az elmúlt egy év legfontosabb tapasztalata számomra az, hogy miközben a magyar színjátszást továbbra is a társulati rendszer határozza meg, ez jelenleg inkább csak intézményi formát jelent, s nem művészi működésmódot. Nagyon kevés a valódi belső erővel rendelkező, tényleges műhelymunkára képes, valóban ütőképes társulat. És hogy Budapesten (és a határon túl) jóval több ilyen színház működik, mint vidéken. (Az idei POSZT-on szereplő újvidéki, szabadkai, kolozsvári, marosvásárhelyi előadás mellett akár sepsiszentgyörgyi, komáromi, kassai, csíkszeredai vagy a (szintén) szabadkai Kosztolányi Színházban készült előadás is bekerülhetett volna a válogatásba, hisz itt is jó társulatokat láttam.)

Ha intézményi helyett művészi szempontokat feszegetünk, akkor egy társulat esetében is az a legfontosabb kérdés (mint bármely művészeti ágban tevékenykedő alkotóval szemben), hogy a munkáiban megjelenik-e valamiféle szellemiség. Ez végső soron magához a színházhoz való viszonyban fejeződik ki. Egyrészt abban, hogy a színházművészet aktuális szakmai kérdéseiben hogyan foglalnak állást az előadások, másrészt abban, hogy ezek milyen viszonyt teremtenek a jelenkori valósággal. Míg a Katona, az Örkény Színház, újabban a Vígszínház esetében könnyen megválaszolhatók ezek a kérdések, a legtöbb vidéki színházat nehéz jellemezni ebből a szempontból.

Ebben nyilván az is közrejátszik, hogy a vidéki színházaknak összetettebb feladataik vannak, mint a budapestieknek: nem csak művészi célokat követnek, hanem szórakoztató feladatokat is magukra vállalnak, mert az adott város egyetlen intézményeként a színjátszás minden funkcióját képviselniük kell. De az arányok sok mindent elárulnak a szándékokról. Ugyanakkor a társulatot átható színházi ízlés is jobban tetten érhető a szórakoztató produkciókban, mint a művészi produktumokban. (Egy ripacsériától áthatott kommersz előadás után – vagy egy gügyögős gyerekdarabot követően – nehéz elhinni, hogy ugyanezek a színészek az emberi mélységet keresik egy művészi előadásban.)

Egy vidéki színház fontos dilemmája az is, hogy a társulat munkájának helyi értékűnek kell-e lennie, vagy azt esetleg országos (netán nemzetközi) kontextusban kell meghatározniuk. Egyszerűbben fogalmazva: egy adott város közönségét, elvárásait kell-e kiszolgálniuk, vagy – afféle közvetítőként – meg kell ismertetniük őket azokkal a tendenciákkal, formákkal, kifejezésmódokkal, amelyek korszerűnek számítanak a jelenkori színházművészetben. Ez viszont a helyi közönséggel való konfliktus lehetőségét is magában rejtí, miközben egy vidéki színház elemi érdeke, hogy elkeljenek a jegyek, legyenek nézőik. Ebből a szempontból sok múlik a fenntartón is. Azon, hogy elsősorban üzletileg sikeres működésre ösztönzi-e az intézményt, vagy biztosít-e számára némi mozgásteret, amelyben benne rejlik a kockázatvállalás lehetősége is.

Társulati erő

Ugyanakkor fontos kérdés az is, hogy mekkora erőt képvisel egy-egy társulat. (Ez gyakran független a művészi feladatvállalás jellegétől.) A jó színházhoz alapvetően jó színészekre van szükség. Arra, hogy az adott színházban legyenek minden életkorra és szerepkörre megfelelő képességű művészek. De az igazi társulati munkához szükség lenne olyan állandó alkotótársakra is, akik nemcsak a színészeket ismerik jól (mintegy rájuk építik, belőlük bontják ki az előadásokat), hanem egymással is folyamatosan kommunikálnak. Ez a feltétel a legtöbb magyar színházból hiányzik.

Az utóbbi évtizedben az a gyakorlat vált meghatározóvá, hogy rendezők nem kötődnek egy-egy társulathoz, oda legfeljebb csak állandó vendégként térnek vissza. Manapság vándoréletforma a rendezés, akinek van munkája – mert nem minden tehetségnek jut elég feladat –, az járja a színházakat. Így azonban csak különféle előadások hozhatók létre, de az nem biztosítható, hogy a szellemiség, amit egy-egy rendező képvisel (ha igazán tehetséges), folyamatosan jelen legyen az adott színházban. Így az a színészpédagógiai munka sem végezhető el, amely nemcsak az egyes színészek fejlődését szolgálhatná, hanem a társulat közös művészi vállalkását is megalapozhatná.

Ehhez az is hozzájárul, hogy – nyilván megélhetési okokból – a legtöbb rendező, aki teheti, túlvállalja magát. Így korántsem jut minden előadásra annyi felkészülési idő, annyi művészi energia, ami egy jó rendezés megalapozásához feltétlenül szükséges lenne. (Egyébként is egyfajta „túltermelési válság” jellemzi a magyar színjátszást, különösen a vidéki színházakat: nagyon sok produkció készül, amelyek aztán alacsony előadásszámot érnek meg. Ennek a rendszernek az újragondolása – alapvetően egzisztenciális félelmek miatt – ez idáig lehetetlennek tűnt. De a működési feltételek romlása lassan rákényszeríti a színházakat arra, hogy több városban is játszható koprodukciókat készítsenek, illetve hogy előadáscserékre vállalkozzanak.)

Így manapság a legtöbb vidéki színházban az igazgatón kívül nincs senki, aki a színház szellemiségét meghatározhatná. Ő alakítja a műsorpolitikát, ő formálja a társulatot, ő hívja meg a rendezőket. Az igazgatónak kellene akkora vonzerővel rendelkezni, hogy a kedvéért nívósabb idősebb és középkorú színészek, illetve vitathatatlan tehetségű fiatalok is a társulathoz csatlakozzanak, mert mindannyian azt remélik, hogy a közös munka során kiteljesedik a pályájuk. Ehhez viszont jó rendezőket is kell tudnia hívni az igazgatónak a színházhoz.

Az elmúlt időszak igazgatóváltásait, amelyek alapvetően átformálták a vidéki színjátszást, jobbára csak politikai szempontokból elemezték. Pedig a művészeti szempontok sokkal fontosabbak. Az elmúlt évtized(ek)ben alig kerültek vidéki színházak élére olyan színházteremtő erővel rendelkező igazgatók, akik sok új tehetséget vonzottak volna magukhoz, így képesek lettek volna az adott színház megújítására. Nemcsak a művészi program újrafogalmazására, hanem a közönséggel való kapcsolat újragondolására is.

Miskolc

Csak egyetlen példát tudok mondani az elmúlt évekből olyan vezetőváltásra, amely egy színház radikális megújítását eredményezte. Két évvel ezelőtt Kiss Csabát választotta a miskolci önkormányzat igazgatónak, aki nem egyedül pályázott, hanem egy csapat élén, amely olyan tehetséges középkorú rendezőkből állt, akik együttesen jelentettek olyan vonzerőt számos tehetséges színész számára, hogy a kedvükért Miskolcra szerződtek.

Miskolcon olyan rendezők gyűltek egy társulatba, akik már jócskán bizonyították tehetségüket. Kiss Csaba (1960) a 90-es évek közepén a győri Padlásszínházban hozott létre izgalmas előadásokat (például a négyszereplős *Macbethet* vagy a háromszereplős Csehov-játékot *De mi lett a nővel?* címmel). Aztán az ezredfordulón az Új Színház rendezője, művészi vezetője volt. (Itt többek között a *Woyzecket* rendezte, amelyhez maga fordította újra Büchner töredékeit). Mellette igazgatóhelyettesként Béres Attila (1971) működött, aki sokfelé dolgozott, többek között Egerben, Pécsen, Szombathelyen hozott létre sikeres előadásokat. De a társulathoz tartozik Rusznyák Gábor (1973) és Keszég László (1970), akik Kaposváron értek rendezővé, illetve Szabó Máté (1977) és Szócs Artúr (1980) is.

Mindannyian több érdekes előadással jelentkeztek már Miskolcon is. Kiss Csaba a tavalyi POSZT-válogatásban szereplő *A vágy villamosa* mellett idén a(z egyik) *Sirályt* rendezte, amely tele van izgalmas teatrális megoldásokkal. Béres Attila idén a kegyetlenül költői *Woyzecket* vitte színre, ami bekerült a POSZT versenyprogramjába. Akárcsak Rusznyák Gábor a klasszikus magyar drámát keserű iróniával kezelő *A tanítónő*-rendezése is. Rusznyák nevéhez más figyelemre méltó miskolci előadások is köthetők: izgalmas vizuális ötletre épült a tavalyi *Gézagyerek*, idén pedig eredeti szemléletű *Sirályt* rendezett. (Ez is kivételes merészségre vall, hogy egy társulat egy évadban két eltérő rendezésben, teljesen más szereposztásban mutatja be ugyanazt a darabot. A legtöbb vidéki társulat számára egy *Sirály* színészi kiállítása is nehézséget okozna, nemhogy kettő.) Szócs Artúr tavaly egy Mayenburg-darabot, *A hideg gyermeket* eredeti megoldásokkal teli „ellenszínházként” vitte színre, idén pedig egy Ibsen-klasszikust rendezett, a *Rosmersholmot*. Keszég László tavaly magyar Platonovként állította színpadra Móricz *Úri muriját*, illetve eleven mulatságként a klasszikus „ellenszínházművet”, *A kopasz énekesnőt*. Idén egy Feydeau-vígjátékból, a *Kézből kézbe* címűből rendezett szórakoztató előadást – sokkal jobb ízléssel, mint ami a darab Madách Színházban látható előadását jellemzi. Miskolcra most is elmondható, miként a korábbi nivós színházi műhelyekről is, hogy a szórakoztató előadások is ugyanazzal az igényességgel (és színészi komolysággal) készülnek, mint a művészsínházi bemutatók.

Az új miskolci vezetés ugyanis 180 fokos fordulatot hajtott végre a műsorpolitikában. Az előző időszakban kommersz darabok alkották a műsor gerincét, és évente csak két-három művészi szándékú bemutatóra került sor. Az új vezetés azonban erre helyezte a hangsúlyt, a tágabb értelemben vett művészsínházi eszmény jegyében klasszikus drámákat éppúgy bemutatnak, mint kortárs műveket. Ugyanakkor nem feledkeznek meg a szórakoztató műfajokról, a bohózatról és az operetről sem, de ezekbe is színházi munkát fektetnek. Emellett igényesebbé váltak a gyerekelőadásaik is, itt megjelentek új műfajok, a beavatód és az osztályterem színház. (Az is sokat elmond egy színházról, hogy mit gondol az ifjúságról, valódi problémákkal szembesíti-e őket, vagy arra kéri őket, hogy Ádámok és Évák ünnepén demonstráljanak a klasszikus irodalmi értékek mellett.)

Szerencsére ez a minőségi fordulat egyáltalán nem jelentette azt, hogy a közönség elfordult volna a színháztól (miközben a legtöbb vidéki társulat arra hivatkozik, hogy a közönség nem igényel mást, csak szórakoztatást, ezzel védve kommersz műsorpolitikájukat). Bár nem ismerem a konkrét miskolci statisztikákat, de magam azt tapasztaltam, hogy amikor Miskolcra jártam, tele volt a színház. És ez nem csekély szó, hiszen egy négy játszóhellyel rendelkező, havi 60-70 előadást tartó nagy intézményről van szó, amely a

prózai tagozat mellett táncársulattal is rendelkezik, de rendszeresen játszik zenés műfajokot, az operettek mellett operákat is.

Ugyanakkor Miskolc legnagyobb erejét a vidéken jelenleg szinte egyedülálló társulat jelenti, amelyben nagyszerű idősebb színészek mellett (Máhr Ági, Szegedi Dezső), jelentős középkorú művészek vannak (Györgyi Anna, Nádasy Erika, Gáspár Tibor, Görög László, Harsányi Attila, Kocsis Pál). A társulat gerincét a nagy munkabírású tehetséges fiatalabb színészek alkotják: a harminc körüliek (Simkó Katalin, Márcz Fruzsina, Zayzon Zsolt, Gyuriska János, Molnár Gusztáv) és a huszonévesek (Czakó Julianna, Lovas Rozi, Rusznák András, Dénes Viktor, Simon Zoltán).

Kérdés természetesen, hogy ez a társulat mennyire képes együtt maradni. Hírek érkeztek arról, hogy Béres Attila lemondott az igazgatóhelyettesi posztjáról, és Szombathelyen lesz majd művészeti vezető, illetve arról, hogy többen elszerződnek a színháztól (Lovas Rozi, Kocsis Pál, Simkó Katalin, Molnár Gusztáv). Azt sem tudni, hogy az önkormányzat meddig támogatja a jelenlegi vezetést. De jó lenne, ha nem külső okok, hanem belső folyamatok alakítanák azt, hogy milyen messzire képes eljutni ez a színházi műhely.

Nyíregyháza

A nyíregyházi színházat is három tényező emeli ki a vidéki színházi átlagból. Egyrészt az igényes műsorpolitikája (évi egy, maximum két szórakoztató előadás mellett zömében művészi célú bemutatókat tartanak – nemcsak a kamarateremben, hanem a nagyszínpadon is), másrészt igényes rendezői gárdát foglalkoztat a színház, harmadrészt jó a társulata is.

Rendezőként rendszeresen visszatér Nyíregyházára Koltai M. Gábor (tavaly Petőfi klasszikusát, a *Tigris és hiénát* értelmezte át mai magyar viszonyokra, idén a POSZT versenyprogramjába bekerült előadásában, az *Énekes madárban* mai élményekkel átítatott keserű olvasatát adta Tamási Áron csodát remélő népi játékanak). Sokat dolgozik Nyíregyházán Forgács Péter (az itt készített *Kasimir és Karoline*-ja korábban szerepelt a POSZT-on, de több eredeti szemléletű nyíregyházi rendezésének is helye lett volna a versenyben, például a tavalyi *Az eltört korsónak* vagy az egy évvel korábbi *Kulcskeresőknek*). Új vendég Nyíregyházán Keresztes Attila (aki egészen egyedi vizuális nyelven és originális koncepcióval vitte színre tavaly a *Karnyónét*, idén a *János királyt*), visszatérő rendező itt Keszég László, illetve Bodolay Géza.

Egészen erős a nyíregyházi társulat női „tagozata”, a középkorú és a fiatalabb színésznők (Pregitzer Fruzsina, Szabó Márta, Széles Zita, Kuthy Patrícia, Horváth Réka, Horváth Margit) egyaránt jól terhelhetők. Más korosztályi elosztást mutat a férfi „tagozat”: az idősebb színészek közül sajnos Fazekas István az utóbbi időben már nem vállal új szerepeket, Gáspár Tibor is csak keveset játszik Nyíregyházán, így túl sok feladat hárul Horváth László Attilára. Ugyanakkor – ezt ellensúlyozandó – sokat és jól dolgoznak a fiatalabbak (Fellinger Domokos, Illyés Ákos, Nagyidai Gergő, Horváth Sebestyén Sándor), egészen sajátos szint jelent Vicei Zsolt ironikus játéka. Nyeresége volt a társulatnak néhány fiatal érkezése (Kosik Anita, Gulácsi Tamás).

A nyíregyházi színház a 90-es évek közepén, Verebes István igazgatósága alatt emelkedett a magyar színjátszás élvonalába, és ezt a helyét – a hullámvölgyek ellenére is – megőrizte Tasnádi Csaba is. Elsősorban azzal, hogy igazgatóként jó rendezőket kötött a színházhoz, illetve azzal, hogy a társulatot rendre újrászervezte (valahogy a legfiatalabb korosztályok képviselői nem maradnak sokáig Nyíregyházán). De nem biztos, hogy ez az 1999 óta tartó munka folytatható. Ugyanis lejárt az igazgató mandátuma, az új pályázatot viszont előbb eredménytelennek minősítette a fenntartó, majd a megismételt eljárásban csak egyre adott felhatalmazást Tasnádi Csabának a színház vezetésére.

Ezt a különös eljárást, amelyet legutóbb a Vígszínház esetében is alkalmaztak (csak másfél évvel hosszabbítva meg Eszenyi Enikő mandátumát), néhány éve a kaposvári igazgatóválasztásnál „találták fel” a politikusok. Nyilván nem azért, hogy garantálják a műhelymunka folyamatosságát, inkább azért, hogy a döntésükhöz időt nyerjenek.

Kaposvár

Az egész magyar színház szempontjából – különösen a vidéki színjátszás jövője kapcsán – érdekes az, hogyan változott az elmúlt években a kaposvári színház, amely a 70-es évek óta a hazai színjátszás élvonalába tartozott. A 29 év után 2007-ben az igazgatói posztról távozó Babarczy László Znamenák Istvánt szerette volna utódjául, ebben látva garanciát arra, hogy a színházban évtizedek óta folyó műhelymunka folytatható legyen. De az önkormányzat – az utolsó pillanatban benyújtott indítvánnyal – csak egy évre választotta meg őt igazgatónak. Miközben Znamenák (és a két vezető rendező, Mohácsi János és Rusznyák Gábor) nagyszerű évadot produkált, ezzel mit sem bizonyíthattak, hisz az önkormányzat ez alatt az egy év alatt talált olyan vitathatatlan jelöltet, akit velük szembe állíthatott, Schwajda Györgyöt.

Megválasztása után Schwajda fokozatosan alakította át a kaposvári színházat. Ezt a munkát Schwajda váratlan halála után 2010-től Rátóti Zoltán folytatta. Rátóti szemléleti fordulatot hirdetett meg, az addigi politizáló színház helyébe az érzelmek színházát kívánta állítani. Ennek jegyében teljesen lecserélte a rendezői gárdát, viszont megtartotta a társulatot. Egyetlen régi kaposvári rendező sem dolgozott itt tovább (pontosabban Rusznyák Gábor még 2012-ben megcsinálhatta az *Oidipus* folytatását, az *Antigonét*). Ugyanakkor az új rendezők közül valószínűleg nem mindenki talált hangot a régi kaposvári színészekkel. Legalábbis ezt jelzi, hogy két évad után a harmadikban már nem kapott feladatot sem Göttinger Pál, sem Szabó Máté, pedig eleinte elsősorban rájuk számított az igazgató. Mint ahogy kudarccal végződött az angol Tim Caroll kaposvári rendezése is. (Korábban mindhárman a Bárkában dolgoztak, és nyilván a szintén a Bárkából érkezett művészeti vezető, Bérczes László közvetítésével kerültek Kaposvárra.)

De vannak visszatérő vendégek is. Ilyen például Schwajda György fia, Schwajda Gergő, aki Schwajda György-darabokat állított színpadra Kaposváron (máshol viszont még nem rendezett). A tavaly bemutatott *A szent család*ot elsősorban a nagyszerű Lázár Kati játéka tette emlékezetessé. Kevésbé volt sikeres az idei *Csoda*, bár Takács Kati játéka szívesen emlékszem az előadásból. Visszatérő rendező lett Funtek Frigyes. Érdekes módon mindkét felnőtt előadása filmfeldolgozás, s inkább csak a színészi alakítások miatt érdekes. A tavalyi *Amint a mennyben* Rátóti Zoltán számára jelentett fontos szerepet, az idei *A király beszédében* felfedezészámba megy Hüse Csaba alakítása: a ziccerszerepet alázatos munkával, pontosan kidolgozott játékkal tette emlékezetessé. Egy-egy előadásra visszatér minden évben Kaposvárra Valló Péter. Két éve Sofi Oksanen darabját, a *Tisztogatást* vitte színre, majd két klasszikust rendezett, tavaly az *Éjjeli menedékhelyet*, idén a *Bölcs Náthánt*. Mindkettőben pontos rendezői elemzés és jó színészvezetés ismerhető fel, de valamiért nem igazán áttűző erejűek ezek az előadások. Az idei *Bölcs Náthán* például azért nem, mert a karakteresen meghatározott látványvilága ellenére is – a darab természetét követve – alapvetően színház uralja a produkciót.

Igazán emlékezetes kaposvári előadások az elmúlt években Bérczes László nevéhez fűződnek. Tavaly a *Vaknyugat* került be a POSZT versenyprogramjába, idén a pécsi színházzal közösen készített *Bányavakság*. A Bérczes-rendezések egyrészt alapos szövegelemzésre épülnek, ezekből bomlik ki az aprólékosan, pontosan felépített színészi játék. Ezt Bérczes mindig hangsúlyosan támogatja meg különféle látványelemekkel, vizuális megoldások-



kal is. A *Bányavakság*ot két okból éreztem a POSZT versenyprogramjába illőnek. Egyrészt azért, mert – bár minden színrevitelét láttam a darabnak – új színeket, ismeretlen értelmezési tartományokat nyitott meg a rendezés, másrészt azért, mert nagyszerűek voltak benne a színészek. Aki Pécsen (is) néz színházat, annak nem meglepetés Köles Ferenc nagyszerű játéka. De régen láttam (a kaposvári) Szula Lászlót és (a pécsi) Urbán Tibort ilyen jónak, a (kaposvári) Nyári Szilviát pedig még soha nem éreztem ennyire nagyszerűnek.

Az elmúlt egy-két évben lassan kezdett átalakulni a kaposvári színészgárda is. Távoztak régiiek, újak érkeztek. Elment a színháztól Kocsis Pál, aki 16 éven át volt vezető színésze a társulatnak. Elszerződött Takács Géza, aki a legérdekesebb figura volt a fiatalok közül, nem tért vissza Sárközi-Nagy Ilona, aki számos fontos fiatal női főszerepet játszott az elmúlt években. Meghalt Karácsony Tamás, aki a régi gárda egyik legerősebb tagja volt. De jöttek új színészek is. Kaposvárra szerződött Takács Kati, akinek máris több nagyszerű alakítása volt itt, mégis az az érzésem, mintha a színházvezetés nem igazán építene arra, hogy milyen nagyszerű színésznő áll a rendelkezésére. Hasonló nyereség Mészáros Sára érkezése is, aki még csak egy-két szerepet játszott el itt. Úgy tűnik, hogy Kaposvárott új szintre emelkedhet Hüse Csaba pályája, aki szintén Egerből érkezett. Visszatért Kaposvárra Spindler Béla, aki korábban fontos tagja volt a társulatnak. Vendégként több előadásban játszott Karalyos Gábor és Érsek-Obádovics Mercédesz.

Átalakulóban van tehát a kaposvári színészgárda, ez a belső erőviszonyaikra is érvényes. A korábbinál jóval több főszerepet kapott Hunyadkúrti György, jóval kevesebb előadás épült viszont Kovács Zsoltra, s mintha kevesebb fontos szerep jutna Kelemen Józsefnek, Varga Zsuzsának, Csapó Virágnak. Azt látni tehát, hogy lassan, de biztosan változik a kaposvári színház. Azt viszont még nem tudni, hogy milyen irányba fog menni, hogy esztétikailag mit fog képviselni, művészi értelemben milyen erőt fog jelenteni. Erre csak a következő évek munkája adhat választ.

Székesfehérvár, Debrecen, Dunaújváros

Hasonló érzésem van több társulattal kapcsolatban. Egyrészt alapvetően átalakult a székesfehérvári társulat. Szikora János igazgatóvá választása után az idei évadra egész sor nagyszerű színész szerződött ide: Cserhalmi György, Gáspár Sándor, Hirtling István, Derzsi János, László Zsolt, Földes Eszter, Varga Mária, Radnay Csilla, Törőcsik Franciska, Krisztik Csaba, Andrassy Máté, Kádas József, Makranczi Zalán. Olyan névsor ez, amelyet bármelyik színház (akár vidéki, akár pesti) megirigyelhetne. De nyilván az első év még csak az ismerkedés, az egymásra hangolódás, a társulatformálódás jegyében telhet el. Ennek eredményei csak később lesznek érzékelhetők (különösen, hogy több színházból, a Nemzetiből, az Új Színházból, a Forte Társulattól érkeztek az új tagok, és sokan maradtak itt a régi székesfehérvári társulattól is).

Az eredményes munka esélyét növeli az is, hogy ehhez a színházhoz is állandó rendezőgárda tartozik: Szikora János mellett Bagó Bertalan, Hargitai Iván és Horváth Csaba. Bár a társulatformálást bizonyára nehezíti, hogy valamennyien több helyen dolgoznak. Bagó Bertalan az elmúlt egy évben Székesfehérvár mellett Győrben, Komáromban és Szegeden rendezett, Hargitai Iván Tatabányán is dolgozott, Horváth Csaba a főiskolai munkája mellett (a végzős fizikai színházi osztályt vezeti) saját társulatával, a Fortéval hozott létre előadást.

Igazán átütő erejű előadást az első évben nem mutatott be a székesfehérvári színház, bár több figyelemre méltó produkcióval jelentkeztek. A Bagó Bertalan rendezte *Lear király* határozott rendezői koncepciója a diktatúrából diktatúrába vezető utat ábrázolja, vizuálisan és zeneileg is markáns jelzéseket alkalmazva. A színészi alakítások viszont még elég



sokfélék az előadásban. (Nagyszerűnek találtam például Gáspár Sándor, Földes Eszter és Krisztik Csaba játékát, bár mindannyian kicsit más stílusban játszottak.) Számptalan részértékét láttam a Hargitai Iván rendezte *Fösvénynek* is, amely Hirtling István jutalomjátékának készült, de a fiatalok, Lábodi Ádám, Kerkay Rita, Ostorházi Bernadett, Andrassy Máté is emlékezetesek voltak benne. Egészen furcsa, dadaista kabarét rendezett Galambos Péter *Tanár úr, kérem, minden másképpen van* címmel, amely Karinthy Frigyes szövegeit és a Bizottság együttes dalait (illetve Melis László hasonló szellemű muzsikáját) házasította össze. Fizikai színházi előadást rendezett Móricz Zsigmond *Pillangó* című regényéből Horváth Csaba. Ebben a közelítésben a szavaknál fontosabbá váltak a mozdulatok, a gesztusok, illetve a színészek által keltett zenei és képi hatások. (Az előadás alapvetően a Forte tagjaira és Horváth Csaba fizikai szakos színészhallgatóira épült.) „Furcsa előadás volt, de jó” – mondta mellettem egy székesfehérvári néző. Ez a véletlenül elcsípett mondat is azt bizonyította számomra, hogy a vidéki közönségnek nem zsigeri vágya az igénytelenség, képes szokatlan megoldásokat, új formákat is befogadni, ha ezt meggyőző erővel teszi egy előadás. És hogy nem reménytelen dolog a közönség ízlésének, elvárásainak fejlesztésébe energiát fektetni. A színházművészet jövője múlik ezen.

Ezt a hitet éreztem *A novemberi éj* Debrecenben látott előadásán is, amelyet Wyspiański darabjából Mezei Kinga állított színpadra. Egy megújuló fiatal társulat sodró energiáit éreztem a produkcióban, amely tulajdonképpen egy nehezen átlátható, mitológiai és történelmi utalásokkal telezsúfolt költői szöveget próbált gazdag képi és koreográfusi megoldásokkal közvetíteni (koreográfus Gemza Péter). Ugyanakkor az általam látott előadáson – Székesfehérvárral ellentétben – sajnos nem éreztem a közönség támogatását. Talán túl nagy feladatot kaptak itt a máshoz szokott nézők.

Azért is lehetett ez az érzésem, mert a debreceni nagyszínpadon egy kifejezetten hagyományos felfogású előadást láttam: Szabó Magda *Régimódi történetéből* Csikos Sándor rendezett színpadi játékot, mégpedig úgy, hogy a történetmesélésre, illetve az emberi fordulatokra koncentrált. (Kubik Anna meggyőző Rickl Mária alakítása feltétlen értéke a vállalkozásnak.) A többi előadást (például az Anca Bradu rendezte *Antigonét* vagy a Gemza Péter rendezte *Iokaszté királynőt*) nem láttam Debrecenben, mert itt viszonylag későn indult be az évad, hiszen az őszi hónapokban a színház majdnem teljes repertoárja a Vidnyánszky Attila vezette új Nemzeti Színházban vendégszerepelt.

Kíváncsian figyelem, hogy Debrecen valóban képes lesz-e a megújulásra. Erre jó esélyt látok, hiszen Ráckevei Anna mellett több nagyszerű színész is van a társulatban, az idősebbek közül Miske László, Kóti Árpád és Csikos Sándor, a fiatalabbak közül Mészáros Tibor és Mercs János, de tehetségesnek tűnik néhány frissen ide szerződött fiatal is: Szalma Noémi, Krajcsi Nikolette, Vaszkó Bence. Most már csak az kell, hogy olyan igényes rendezők dolgozzanak itt, akik hangot is találnak velük.

Egyértelműen bizonyította megújuló képességét a dunaújvárosi színház, amely második éve működik új vezetés alatt. Dobák Livia művészeti vezető viszonylag ritkán követett úton járt: nem a társulat színészeit cserélte le, hanem – mintegy bízva a képességeikben – olyan rendezőket hívott hozzájuk, akik képesek voltak fejleszteni őket. Ennek a munkának az első eredményei ebben az évben értek be, különösen két előadásban, a Kuthy Ágnes rendezte *Padlásban*, amely vizuális ötletekkel teli jókedvű játék, és a Szikszai Rémusz rendezte *Májusban*, amely Szép Ernő két ritkán játszott egyfelvonásos segítségével rajzolta fel azt az egzisztenciális kilátástalanságot, amelyben nemcsak a századelő embere élt, hanem amellyel mi is kénytelenek vagyunk szembenézni. (És Szikszai igazán kiváló színészpédagógusnak bizonyult, mert én még soha nem láttam ilyen jónak a dunaújvárosi színészeket – például Tőkés Nikolettát, Lapis Erikát, Csadi Zoltánt –, mint ebben az előadásban. De a vendégek, Tóth József és Király Attila is új színeiket mutatták.)

A megújulás gátjai

Van néhány vidéki színház, amely ígéretes jeleket mutat, mégsem születnek itt igazán jó előadások. Az okok egészen különbözőek lehetnek.

Két éve Pataki András vezeti a (bonyolult fenntartói struktúrában működő) Soproni Petőfi Színházat. Pataki egyértelműen szakított elődje kommersz műsorpolitikájával, és neves vendégművészek helyett egy kialakuló saját társulatra szeretne építeni. Ennek a munkának vannak részeredményei. Szívesen néztem a Pataki rendezte *Csíksomlyói passiót* éppúgy, mint a valódi commedia dell'arte stílusjátéknak ható *Két úr szolgáját* is, amelyet a színház másik állandó rendezője, Katona Imre készített. Ugyanakkor (a rengeteg tehetséges fiatal ellenére) a társulatot még nem érzem igazán meggyőzőnek.

Szombathelyen viszont jónak tűnik a színészgárda. Vannak itt jelentős idősebb színészek (Jordán Tamás, Kiss Mari, Trokán Péter), vannak jó erőket képviselő középkorú művészek (Mertz Tibor, Szabó Tibor, Bajomi Nagy György, Vlahovics Edit) és fiatalabb tehetségek (Nagy Cili, Csonka Szilvi, Sodró Eliza, Czukor Balázs). Valahogy mégsem születtek igazán meggyőző előadások Szombathelyen. (Bár a Krobot rendezte Tótékat szerettem, a színészek miatt is.) Elsősorban azt az erős ambíciót nem érzem a színházban, ami néhány éve még letagadhatatlan volt. Azt mondják, hogy az elmúlt két évben igazán Czukor Balázs rendezései jelentették az újdonságot (tavaly az *Arab éjszaka*, idén a *Cudar világ*), de én sajnos ezeket nem láttam.

Az utóbbi években több fontos előadással jelentkezett a zalaegerszegi színház. A tavalyi POSZT-on is szerepelt a Sztarenki Pál rendezte *Színésznők*, ugyancsak ő állította színpadra Krusovszky Dénes *Az üveganya* című darabját, hasonlóképp kortárs szövegből született a Balog József rendezte *Kebab*. Ezekben az előadásokban igazán jó színészi energiákat lehetett látni. És ugyancsak nagy energiával készülnek a „Tantermi deszka” sorozatcímet viselő ifjúsági, osztályterem színházi előadások (elsősorban Madák Zsuzsa munkája nyomán). De ezek az előadások mind kistérbe készül, sokszor külső helyszínen játszott darabok. Ugyanis a színháznak alig van lehetősége stúdiodarabokat játszani, hisz néhány éve a fenntartó beköltöztette a színház stúdiójába a Griff Bábszínházat. Így a nagyszínpadi előadások jelentik mostanában a zalaegerszegi színház munkájának gerincét, de ezek valahogy nem sikerülnek igazán jól. Ebben nyilván része van annak is, hogy az utóbbi néhány évben meggyengült a társulat, többen távoztak azok közül, akik korábban vezető színészek voltak itt.

Nyilván részletesebben kellene elemezni, de épp erre nem jut már hely, hogy jó néhány vidéki színház azért nem képes a megújulásra, mert sem a társulat, sem az előadásokat létrehozó rendezők nem elég erősek. Például Kecskeméten szinte minden főszerepet Kőszegi Ákos játszik, olyanokat is, amelyek az alkatától távol állnak, kellene mellé még legalább egy hasonló kvalitású színész, aki levennie a terheket a válláról. Erősödnie kellene a középkorúak csapatának is, és Trokán Anna és Porogi Ádám mellé kellene még néhány ambiciózus fiatal. Ebben az évadban a legtöbb előadást az igazgató, Cseke Péter és a művészeti vezető, Réczei Tamás rendezte (az utóbbi jó néhányat írt is. Ezek közül a tavalyi *Vasárnapi gyerekeket* kifejezetten jónak éreztem, és az idei, Déry Tibor börtönéveit feldolgozó *Szerelmet* is izgalmas anyagnak találtam). De országos figyelmet keltő előadásokat Kecskeméten korábban Szász János, Mohácsi János rendezett (ők idén nem dolgoztak itt, de jövőre fognak), illetve Zsótér Sándor, akinek viszont idei kecskeméti munkája, a *Hosszú út az éjszakában* nem tetszett, elsősorban amiatt, mert nem győzött meg arról, hogy az idősödő női főszerepet a fiatal Trokán Annára kellett osztani.

Veszprémben igazán egy háromszereplős előadás, az *Agónia* tetszett, elsősorban a színészi energiák miatt, amit Kéry Kitty, Oberfrank Pál és a vendég Gáspár Tibor játékában érezkeltem Krleža egyébként fárasztóan túlbeszélt darabjában. Nem voltak ilyen jó be-

nyomásaim, amikor a társulat egészét láttam, például a számos vendéget is foglalkoztató *Éjjeli menedékhelyben*. Veszprémbe is érdemes lenne a társulat erősítésén gondolkodni, és azon is, hogy talán olyan rendezőket kellene hívni hozzájuk, akik valódi meglepetéseket okozhatnának.

Igényes, de kifejezetten konzervatív szemléletű munkát érzékeltem azokban az előadásokban, amelyeket Szolnokon láttam. (A szórakoztató és a művészi szándékú előadások a repertoár 50-50 százalékát alkotják.) Mind a *Hosszú út az éjszakában*, mind a *Sárga lilium* esetében hagyományos szemléletű darabokat vittek színre hagyományos eszközökkel. Ez a *Salemi boszorkányokra* is érvényes, amely azért tartalmazott néhány expresszív elemet. Ugyanakkor Szolnokon is feltűnő, hogy kevés az olyan színész, akikre tényleg jelentős feladatokat lehet osztani. A hősöket rendre Molnár László játssza (még ha nem is kifejezetten hősi alkat; a korábbi években még harsány eszközöket használó színész most visszafogottabban játszik). A hősnők rendre Molnár Nikolettnek jutnak (aki meggyőzően, de kevés eszközzel játszik). A fontosabb fiatalabb férfiszerepeket Barabás Botondra és Dósa Mátyásra osztják, így sokszor kénytelenek alkatuktól távolabb álló figurákat is játszani.

Békéscsabán leginkább a Seregi Zoltán által színpadra állított *Üvegfigurák* tetszett, elsősorban a finom rendezői megoldások miatt. Kara Tünde is ebben volt a legjobb, sokkal meggyőzőbb, mint az *Advent a Hargitán* kettős főszerepében, amely alkatilag is, életkorilag is távolabb állt tőle. De sajnós hasonló kvalitású művészekkel nem nagyon rendelkezik a társulat. Sajnálom, hogy a pécsi színház repertoárja kifejezetten szórakoztató jellegű (bár a *39 lépcsőfok* igazi briliáns mulattatás volt), mert az *Antigoné* is arról győzött meg, hogy ebben a városban is lehetne másfajta művészetet is művelni, és a társulatnak is lenne ereje hozzá.

A szegedi színházat Bodolay Géza dekonstruktív szemléletű, ironikus színházeszménye határozza meg (Tasnádi István darabját, a *Memót* például annyira szétszedte, hogy a nézőnek az volt az érzése, hogy nincs is darab). Provokatív szemlélete még azokat az előadásait is áthatja, amelyekben inkább csak történetet akar mesélni (mint az *Othellóban*). Tatabánya igényes műsorterve elsősorban olyan darabokat tartalmaz, amelyek jó színészi játéklehetőségeket kínálnak. Ehhez jó erőkből álló (alkalmi) társulat szerveződött. Talán csak az a feltűnő, hogy a színész-igazgató a kelleténél több főszerepet játszik. Nagyon meggyengült az elmúlt években az egri társulat. Győrben sem adottak az igényes művészi munka állandó feltételei (bár a *Salemi boszorkányokban* Szina Kinga játéka emlékezetes marad, *A kripliben* viszont Járai Máté játéka keltett Győrön kívül is figyelmet).

VIRÁG – VAKSÁG – VÍZ

Székely Csaba Bányavidék című drámatrilógiájának értelmezési kísérlete

Mottó és metódus. „Az eltorzított arcnál is három fokot lehet elképzelni: az eredeti profilt; a torzítottat, melyen a legerugasztottabb karikatúrainda is még mindig az eredeti helyzet végzetes kohéziója alá hajlik; s végül a torzítás utáni harmadik helyzet, mikor az eredetinek gravitációs ereje már megszűnt, és fül, orr, száj, homlok szabadon virágoztatják magukat, mint egy ferde torony, mely alatt hirtelen megszüntették a föld vonzóerejét.” – Szentkuthy Miklós.¹

Isten a színpadon. A trilógia harmadik részében, a *Bányavíz*ben szereplő pap alakjában összesűrűsödik mindaz a rossz, ami ebben a hármasságú szövegvilágban kavargog. Nevelt fiát megrontó pederasztá, hivatásához méltatlan, hazug, felelőtlen ember, ráadásul másokat kifosztó tolvaj, s még lehetne folytatni. Ennek a figurának ily módon történő megrajzolása kétféle érzékenységet is sérthetne: a vallásos érzületét és az esztétikai hangoltságát. Ignác pap karikatúráját előbbi túl soknak, utóbbi túl kevésnek ítélné. Ám ha Székely Csaba szövegét nem egyetlen részletre fókuszálva, hanem a drámai viszonyrendszer egészét szem előtt tartva szemléljük, s főként színpadi fantáziával olvassuk (úgy, ahogy kell), akkor képzeletünk színpadán váratlanul megjelenik az Isten. Jön-megy a jelenetek hátterében, figyel, várakozik, eltünteti a bűnös nyomokat, mindent megbocsát és mindent elfelejt. Kevés szövege van, de az instrukciók nyomatékosá teszik jelenlétét. Irénről beszélnek, a pap házvezetőnőjéről. A dráma kulcsfigurájáról. Aki ezúttal méltatlan szolgája szolgálójának alakját öltötte magára. Aki nem tud büntetni, de nem is akar. Tudja, hogy a szereplők élete maga a büntetés. De azért megjutalmazza az erre viszonylag legméltóbbat, a templom ifjú gondnokát, a többszörösen megalázott Mártont: átadja neki a tanítóék ellopott pénzét. Irén neve üzenet: a békét jelentő görög *eiréné* szóból származik. A névadás gesztusa Székely Csabánál fontos jelentésképző tényező: trilógiája vergődő, megnyomóritott, bűnös és szenvedő hőseinek neve I betűvel kezdődik. De mindhárom színdarabban van egy kivétel. Itt Márton az, akinek neve elkülönítő szemantikai jegy. A darab utolsó jelenetében Márton átöleli Irén vállát, s egymást vigasztalva a szeretetről beszélnek. Arról, hogy talán karácsonyra mégis megjön a házvezetőnő elveszett lánya, a neve szintén Irén (ez a puszta névazonosságnál többet sejtet), akinek ugyan korábban halálhírért hozták, de esetleg mégis él, és megjön. „Szereti magát elvégre” – mondja Márton, majd hozzáteszi: „Mindenkinek szereti magát itten.” „Még te is, Marci fiam?” – kérdezi Irén. Marci, az árva fiú ebben a pillanatban anyára lel: „Én is. Mintha a tulajdon édesanyám volna.” Irén darabot (és trilógiát) záró mondata – a katolikus miseszertartás befejező akkordja – egy felidézett rítus végkicsengése: „Istennek legyen hála.” Ezzel a gesztussal a dialógusokban felidézett és a pap által beszennyezett vallásos szövegek megtisztulnak. (Drámaelemzést írok, nem színházi kritikát, mivel azonban Székely Csaba szövegei színjátékszövegek, nem csupán abban az értelemben, hogy a színháziság jeleit hordozzák, hanem esztétikumuk természete-

E tanulmány bővített változata a Pécsi Művészetek és Irodalom Házában 2014. március 13-án Székely Csaba *Bányavidék*-trilógiájáról rendezett szimpóziumon elhangzott előadásnak.

¹ Szentkuthy Miklós: *Prae*. 3. kiad. Bp., Magvető Kiadó, 2004. 184–185.

te szerint is, vagyis befejezett alakjukat a színpadon nyerik el, ezért néhány esetben mégis utalnunk kell az előadásokra. A budapesti Székény Színház Csizmadia Tibor által rendezett *Bányavíz* előadásában Bozó Andrea remekül kiaknázta a szerzői utasítások által kínált lehetőséget, és plasztikus játékkal, némajeleneteinek mozgásrendjével és gesztusainak gazdagságával felerősítette Irén figurájának a profán miliőben is érvényesülő szakrális jellegét, a szerep divinációs természetét.)

A torzított profil. Az arcképfestés Szentkuthy Miklós által rögzített fázisainak követésével hangsúlyozni kívánom, hogy a *Bányavidék* referenciális olvasatának lehetőségét csapdának tekintem, s szeretném elkerülni. Az úgynevezett „erdélyiségről” beszélek, ami leginkább a trilógia középső darabjában érvényesül, de ott is csak a szövegvilág felszínén tükröződik, főként a román rendőr, Florin révén. (Ő is idegen Székely Csaba falujában, az ő neve sem I-vel kezdődik.) Igaz, a nyitó darab, a *Bányavirág* az erdélyi hegyek közé, a Székelyföldre teszi a cselekményt, ennek a helyhez kötődésnek erős rámutató aktusa a darab befejezése, amikor Iván népviseletben mondja el a Magyar Televízió kiküldött stábjába előtt azt a betanult szöveget, amelynek révén a médiavalóság radikálisan elkülönül a szövegbeli realitásoktól. „Szeretjük a hagyományokat s a szent katolikus anyaszentegyházat. A templomi férfikórust is szeretjük, mert nagyon szépen tudják énekelni ezt a »Gyere velem a Hargitára« nótát. Menjenek, hallgassák meg. Jó? Megkérem szépen. Jó itt élni, mert vannak ezek a gyönyörű hegyek, s a fenyvesek, s az a kicsi szar csermely is olyan szépen csobog, mint egy patak. Kivéve télen, amikor be van fagyva. Akkor is csobog, csak nem hallatszik. Itt minden olyan szép, mint egy álom. Mint egy álom. Ebben élünk mi benne. Igen. Ebben.”² A helyi vonatkozások egy irányba mutatnak. Ha így nézem, akkor egy heroizált és folklorizált Erdély-mítosz szétbontásával, dekonstrukciójával állunk szemben, amelyet a szövegben széthintett utalások, többek között eredeti összefüggésükből kimozdított Tamási Áron-intertextusok is erősítenek. („Hasznos állat a disznó”, mondja nagy zavarában Tamásinál a *Hopposi legények* című novella Jánosa a papék barátságos hangulatú disznótoros vacsoráján, s ugyanez a mondat hangzik el, vacsora nélkül, papék és megilletődöttség nélkül, baljós ujjropogtatás kíséretében Izsák szájából a *Bányavíz*ben.³ Így taszítja Székely az idillit groteszkbe.) Olyan ellen-mítosz képződik így, amely az írónia és ennek militáns változata, a szatíra jegyében értelmezhető, „amelynek középponti témája tehát az eszmék, általánosítások, elméletek és dogmák szembesítése magával az étellel”. Ez a leleplező szembesítés a tél mítosza Northrop Frye által elemzett fázisainak korai szakaszát uralja, amelyet a szerencsétlen figurák világa követ, akik „a nyomor vagy az örület áldozatai”.⁴ Az így felépülő mítoszvilág azonban rendszerint túlhullámszik egy-egy adott helyen, és a térbeliség tágabb dimenzióját nyitja meg. Székely Csabánál is ezt tapasztaljuk. Ha felcserélnénk a konkrét vonatkozásokat másféleképp, akkor a *Bányavidék* faluja máshol is lehetne. Szabolcsban, Nógrádban vagy akár az Ormánságban. Bárhol, ahol bezárt a bánya vagy leállt a gyár, és nincs munka. Miközben a szöveg mindvégig megőrzi fikciós jellegét, stilizált nyelviségét, szövegszerűségét. A dialógusok gyakran önmagukra reflektálnak, rögtönzött elemeikkel a drámai világ teremtett voltát, sőt, keletkezésben levőségét hangsúlyozzák. Ebből a szempontból emblematicusnak tekinthető a *Bányavíz*nek az a jelenete, amikor Ignác az almáriumhoz lép, kivesz abból egy makettet, amelyet Márton farag, és az instrukció szerint felismerhető, hogy az aktuális előadás dísz-

² Székely Csaba: *Bányavidék – drámatrilógia*. Bp., Magvető Kiadó, 2013. 63.

³ Tamási Áron: *Összegyűjtött novellái*. I-II. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967. II. 491.; Székely Csaba, i. m., 129.

⁴ Northrop Frye: *A kritika anatómiája. Négy esszé*. Ford. Szili József. Bp., Helikon Kiadó, 1998., 195., 203.

letének makettjét látjuk.⁵ A jelenet üzenete szerint most készül a darab, a színház jelenében. Azáltal, hogy előadják.

Ahogy a tél mítoszának szerencsétlenjei mögé oda kell tudnunk képzelni az immár elvesztett sorslehetőséget, a torzított profil fájdalmasan ironikus hitelességéhez az eredeti vonásoknak az elmozdítottságban is felismerhető jelenléte szükséges. A *Bányavidék* szövegének komor tónusai mögött fel-feldereng valami tompa fény, mint amilyen az Irén alakját övező sejtelmes aura. A dialógusok fekete humorának és trágár beszédvilágának réseiben is megszólal egy másik nyelvi minőség. A *Bányavíz*ben ilyen Márton verse, ez a klasszikus metrumtöredékeket szelíden hullámoztató szöveg, amelynek valódi minőségét csupán Irén képes felismerni, miközben az instrukció szerint *elmerengve* elolvassa, majd így szól: „Szép vers. Kár, hogy ilyen szomorú. De szép.” Ez a tömör megnyilatkozás a pap és a tanító behunyt elméjű szájjáratásának gondosan kiszámított ellenpontját képezi. Hasonló funkciót tölt be a trilógia első darabjában, a *Bányavirág*ban a kompótos Illés búcsúlevele, a mások érdekében, az áldozatvállalás gesztusaként végrehajtott öngyilkosság bejelentésével. Ilyen ellenfény-szerepű e darabban Mihály, a (nem I betűs) orvos saját, elvetélt öngyilkossági szándékáról szóló monológja (mert Iván, akihez szavait intézni véli, kiment a színről), ez a részegen elmondott szöveg, amely szintén a felelősségről tanúskodik. A mű összetett utaláshálózatában ez a részlet Illés levelének groteszk pandanja. „Illés miatt gondoltam meg magamat. Tudom, mennyire idegesített téged, s megvallom, időnként én is szívesen belevágtam volna egy esztergapadot a vigyorgó ábrázatába, de látod... jó ember volt. Sokkal jobb, mint én. Azért vetett véget az életének, hogy segítsen a feleségén. S rajtad is, Iván. Ehhez képest én? Én éppenséggel azoknak ártottam volna a legtöbbet, akiket szeretek. A feleségem s a gyermekeim szívtak volna leginkább az én elmenetelemmel. Pénz nélkül, semmi nélkül maradtak volna. Az önzésem miatt.”⁶ A reménytelen rabság pokoli állapotának szövegterében a hangulatot finoman enyhítő részlet továbbá Iván és Irma dialógusa:

IRMA Milyen vagy te?

IVÁN Milyen vagyok én? Olyan. Olyan vagyok, mint ez a bánya itten. Berobbantották a bejáratát, s nincsen már benne semmi, csak koromsötétség. A nagy semmi. Ha valaki beletekintene, megrémülne az ürességtől, amit ott lát.

(Csend)

IRMA Énszerintem akinek van szeme hozzá, az meg tudja látni, hogy nem annyira üres az, mint amilyennek lefested. A bányák mélyén, repedésekben, eldugva mások elől, bányavirágok vannak. (közelebb ül) Ha azokat valaki felhozná a felszínre... csillogni kezdenének.

(Csend)⁷

A bezárt bánya a trilógia központi jelképe. Mindhárom dráma címében szerepel, többször beszélnek róla, s ha nem említik is, a díszletek mögötti térben mindig jelen van: a *virág* könyörtelen birtokosa, a *vakság* okozója, a mérgező *víz* felfakasztó közege.

A helyzet végzetes kohéziója. A trilógikus szerkesztés nem ritka a 20. századi magyar drámairodalomban. Bródy Sándor *Királyidillek* című kompozíciójától Nádas Péter *Szintér* című kötetéig találunk erre jeles példákat. P. Müller Péter szerint Székely Csaba közvetlen mintája az ír származású angol Martin McDonagh *Leenane trilógiája* volt. E drámakompozícióhoz hasonlóan a *Bányavidék* darabjainak cselekménye is azonos helyszínen játszódik (egy erdélyi bányatelepen, amelyet falunak, illetve községnek neveznek), a szerep-

⁵ Székely Csaba, i. m., 169.

⁶ Uo., 61.

⁷ Uo., 40.

lők száma mindig állandó, Székelynél öt, s a dramaturgiai szerkezet is rokon vonásokat mutat. A két szerző szemléletmódja és a nyelvhez való viszonya is közel áll egymáshoz.⁸ Martin McDonagh nevét Székely is megemlíti forrásainak jelzésekor.⁹ Ez utóbbit azonban valóságtapasztalata és nyelvi világának természete a mintát követve is önálló dramaturgiai formaképzésre készíti. Kötetének belső intertextusai szorosan összepántolják az egyes színdarabokat. A trilógia részeinek színpadi tere zárt, de a díszletek mögötti térben az említések szintjén fel-felbukkannak a másik két dráma szereplői: a részeges orvos, a kompótos Illés, valamint a plébános és a „szeretője”. És ismétlődően érkeznek hírek az öngyilkosokról és a bányatelepről elmenekülőkről. A színpalakon túl a látható cselekményt meghosszabbító, a szereplők sorsát befolyásoló vagy a kibontakozásra hatással lévő fejleményekre kerül sor. Ilyen a nézők által nem látott fontos esemény Illés temetése a *Bányavirág*ban, valamint a *Bányavakság*ban az, hogy Izabella, Ince lánya pénzért lefekszik a gyűlölködést „magyarsága” zálogának tekintő Izsákkal, a *Bányavíz*ben pedig lassan kiderül, hogy Ignác a háttérben lezajlott tűzvész során ellopta a tanítóék pénzét. Az előtörténetek is titkokat, elhallgatott, kibeszéletlen történeteket rejtenek, amelyekre a cselekmény jelenében derül fény. Ilyen az Apa és a bánya bezárásának históriája (*Bányavirág*), Iringó és az általa okozott autószerencsétlenség története (*Bányavakság*), továbbá Ignác pedofíl tetteinek szégyene (*Bányavíz*). A szituációteremtés az egyes darabokban más-más módon érvényesül. A *Bányavirág*ban a legerősebb a színpadi világ és a díszletek mögötti tér feszültsége, mert a láthatatlan, mégis meghatározó szerepet játszó Apa a szomszéd szobában fekszik betegen (alakja a téli mítoszok gonosz szülőit idézi), ebbe a szemüktől elzárt szobába bejárnak a szereplők, a bonyodalom tetőpontján ide rohan be gyilkos szándékkal Iván, ám tettét (a megőrzött emberség jeleként) nem képes végrehajtani. A *Bányavakság*ban hasonló utalások sorjáznak Izsákra, aki azonban meg is jelenik, ám a drámai helyzetet ez esetben az idegen érkezésének hagyományos toposza hozza létre, ugyanakkor ez a megoldás itt egyúttal a miliőteremtés erőteljes effektusa, mert az idegen Florin, a román rendőr. Később derül ki, hogy Florin színpadra lépésével valójában groteszk intrikus dráma vette kezdetét, amelynek ő cselszövője s áldozata egy-szersmind. A trilógia harmadik darabjában, a *Bányavíz*ben a színpalak mögött sorra kerülő tűzvész okozza a bonyodalmat, mert ennek következménye a Tanító és Imola kényszerű beköltözése a falusi paplakba. A cselszövő azonban ezúttal nem idegen, hanem ennek a világnak a része, képmutató ura, s az érkezők is áldozatává válnak.

Az eredeti profil. Az arcképrajzolásnak e tanulmány mottójául választott három egymást követő fázisa mentén visszafelé haladva a dolgok gyökeréhez közeledünk. Ahhoz, hogy oda eljussunk, előzetesen fel kell tételeznünk, hogy a *Bányavidék* szereplői sajátos nyelvi világban élnek, amely – minthogy az emberek a valósághoz a nyelven keresztül viszonyulnak – többé-kevésbé meghatározza viselkedésüket, egymáshoz és önmagukhoz való viszonyaikat, s ennek következtében sorsukat.¹⁰ Miközben a Sapir–Whorf hipotézis determinista álláspontjára helyezkedve¹¹ nyelvi magyarázatot keresünk a dramaturgiai folyamatokra, egyben feltételezzük, hogy a szereplők közös nyelvi világán belül az egyes figurák egymástól elkülönülő verbális kódok alapján próbálják magyarázni a történeteket, s ez számtalan félreértést eredményez. A trilógia darabjai tehát többnyelvű szövegek.¹²

⁸ P. Müller Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*. Bp., L'Harmattan Kiadó, 2014. 155–162.

⁹ Székely Csaba, i. m., 206.

¹⁰ Edward Sapir: *Az ember és a nyelv*. Ford. Fabricius Ferenc. Bp., Gondolat Kiadó, 1971.

¹¹ Benjamin Lee Whorf: *Language, Thought and Reality*. Ed. by John B. Carroll. Cambridge, Massachusetts, The M. I. T. Press, 1956.

¹² A drámai többnyelvűségről: Nagy Imre: *Iskola és színház. Csokonai vígjátékai és a magyar iskolai komédia*. Bp., Balassi Kiadó, 2007. 28–43.

Ebből származnak Székely Csaba erős hatású regiszterváltásai. A *Bányavíz*ben élesen elválnak egymástól a szentírási idézetek szintje és a köznapi trágárság, a *Bányavakság*ban a bonyodalom részét képezi az áthidalhatatlan távolság, amely Ince, az apa és Izabella, a lánya között kialakult, s amelynek nyelvi jele, hogy mást és mást értenek a *fű* szón. Amikor a lány bevallja: „Egy... lakótársam füvet természetett az erkélyén. Vagyis az enyémen”, az apa értetlen csodálkozással reagál: „De hát miért kellett az erkélyen füvet természeteni? Szólhattatok volna, hogy küldjek, van itt elég az udvaron, nem győzőm kaszálni.”¹³ Amikor Florin elmeséli felesége halálos balesetének a történetét, hogy „becsúszott a trámváj alá”, és az levágta a fejét, akkor Iringó saját világának nyelvi logikája szerint érti meg (érti félre) a rendőr elbeszélését, tulajdonnévvé alakítja a köznevet, szerinte a Trámváj csak annak a személynek a neve lehet, aki megölte az asszonyt. Levágta a fejét, „mint abban a copfos japán filmben.” Román és magyar, város és falu, médiavilág és valóság szembeesül ebben a Székely Csaba szövegalakítására jellemző groteszk félreértésben. Különösen a két nép közti kommunikációs szakadéokra nézve szimbolikus erejű ez a félreértés. Ennek baljós jellegét erősíti, hogy Florin látszólagos törekvése arra, hogy tört, torzított magyar beszéddel kísérletet tegyen a kölcsönös megértésre, valójában nem egyéb, mint az intrikus agresszív behatolása egy másik, alárendeltnek tekintett nyelvi világba. Florin megnyilatkozásának román lexikája (amely a kötethez, igen helyesen, szójegyzék mellékelését tette szükségessé) valójában egy kényszerítő hatalmi beszédmód (*coercive language*)¹⁴ megnyilvánulása. (A Pécsi Nemzeti Színház és a kaposvári Csiky Gergely Színház Bérczes László által rendezett előadásában a Florint alakító Köles Ferenc kiválóan érzékeltette a primer és szekunder nyelvek verbális gomolygásába rejtett fondorlatot, támadó magatartást.)

Székely Csaba relativista nyelvszemléletének bemutatása után és a nyelvhasználat jellemet, sorsot determináló erejének feltételezését követően meg kell vizsgálnunk annak a nyelvi világnak a jellegzetességeit, amely a *Bányavidék* szövegeiben a dialógusok anyagát képezi. A cselekmény helyszínéül szolgáló falu lakóinak erodált, elszegényedett nyelvét hiányos, kiszikkadt szókinccs, torzult fráziskészlet („De mi ütött a kisasszonyba, tanító úr, hogy itatja itten a mécesst?”) és hibás grammatikai szerkezetek jellemzik: helytelen szórend (ennek szándékosan fülsértő példája az *e* kérdőszó hibás kapcsolása) és az ikes igék téves ragozása. A világ és a történések e szereplők számára reflektálhatatlan felületeinek verbális befedésére a trágár beszéd szolgál. Ezek a megnyilatkozások olyanok, mint a betört ablakokra ragasztott papirosok, megakadályozzák a környezetre való kipillantást, az események értelmes magyarázatát. Ebből a szóvakságból származik a sok ismétlődés, a felvetődő témák körüli toporgás és a dolgok sehová sem vezető, semmitmondó túlbeszélése.¹⁵ Az indulatok nyelvi megformálását primitív, kommunikációs eredmény nélküli, pusztán a felgyülemlett feszültség pillanatnyi levezetését szolgáló beszédaktusok pótolják: káromkodások és átkozódások. (Más kérdés, hogy ezen a területen a szerző kreatív leleményességről tesz tanúbizonyságot, keverve a valós és a stilizált formákat. A Pécsi Harmadik Színház Vincze János által rendezett előadásában az Ivánt alakító László Csaba átgondolt, tudatos játékkal érzékeltette egyfelől a nyelvi konstrukció lendületét, másfelől a szereplő vergődését megnyilatkozásainak bilincseiben.) A trágár kifejezések halmozása ellenére azt kell mondanom, hogy ezekben a drámákban csupán egyetlen durva beszédű szereplő van, Ignác, a pap, akinek iskolázottsága másféle beszédregiszter alkalmazását is lehetővé tenné. A trágárság ugyanis kompetens beszélőt feltételez, aki nyelvi stratégiájának kialakításakor a választás lehetőségét birtokolja. A pap ilyen személy, legalábbis ilyen

¹³ Székely Csaba, i. m., 104–105.

¹⁴ Nyusztay Iván: *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában. Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard* Bp., L'Harmattan, 2010. 111–121.

¹⁵ P. Müller Péter, i. m., 157.

volt. A többi szereplő nem rendelkezik a szavak megválogatásának képességével. Nekik ez az anyanyelvük. Ez a pusztuló, indulatorientált beszéd. Nem tudnak másképpen megszólalni. Ám ezzel a nyelvkészlettel nem képesek világukat magyarázni, a történéseket befolyásolni. Florin nyelvi agressziója ebben az összefüggésben válik igazán veszélyessé, és a vele történtek is súlyos figyelmeztetésül szolgálhatnak. Ebből a szempontból különösen elgondolkodtató az Ince és Florin közti sérelmi licitálás, a „bocskoros csobánozás”-ra rákontrázó „bozgorozás”.

Létezik azonban ennek a pusztuló nyelvnek egy olyan sajátossága, amelynek szociális és morális következményei rendkívül súlyosak lehetnek. Ez a verbális jegy a negatív grammatika eszköztárája a szereplők beszédében. Fellapozom a *Bányavirág* első jelenetét, s a következőket találom: „MIHÁLY *Semmi* értelme. *Nem* fogok én most becslésekbe bocsátkozni. [...] Régebben azt hittem, jó orvosnak és jó embernek lenni ugyanaz. De *nem*, Iván. Hiszed-e, hogy *nem* ugyanaz? IVÁN Ha te mondd... Még *nem* próbáltam egyiket *se*. [...] MIHÁLY *Ne* próbálj engem itten alkoholistának beállítani. IVÁN Ami azt illeti, olyan nagy beállítás *nem* kell hozzá. [...] MIHÁLY Régebben *nem* kértél volna arra, hogy öljem meg az apádat. [...] Szerencséd, hogy úriember vagyok, és *nem* mondtam el ottan mindenki előtt, hogy mit kértél tőlem. [...] *Ne* tegyed magad, hogy *nem* tudod. Tegnap arra kértél, *ne* hozzak több gyógyszert neki. [...] IVÁN Ez *nem* gyilkosság.[...] De *nem* gondoltam komolyan én azt. [...] Éppenséggel *nem*. [...] Akkor *nem* iszol még egy korty pálinkát? MIHÁLY Annyira azért *nem* vagyok nagy sietésben.”¹⁶ (Kiemelések tőlem, N. I.) A példát folytathatnám. A pszichológiai kutatások szerint az öngyilkosságot fontolgatók szövegeit a negatív szerkezetek gyakorisága jellemzi. „A szuicid hívók beszédmódját a *tagadó grammatika uralja*” – írta Kézdi Balázs –, majd hozzátette: ez a negatív kód „mint nyelvi jelenség a magyar öngyilkos beszédmódban egyben a magyar kultúra jele is, egy olyan jel, amely a mindennapi beszédesemények során vagy olyan sajátos beszédaktusokban, mint amilyen a »cry for help« jellegű megnyilatkozás – az *önpusztítás kódja*. Ez, mint jel-kollekció, egyszerre reprezentál egy világképet, s lehet ugyanakkor a *személyiségdinamika* nyelvi jele.”¹⁷ A *Bányavidék* trilógia magyar szereplői szuicid beszélők. Magatartásukat, sorsukat a rossz gazdasági helyzet, a bánya bezárásából eredő szociális kilátástalanság, s az ebből következő pszichológiai problémák és az alkoholizmus mellett ez a negatív kód határozza meg. Sőt, a létüket is ez veszélyezteti. Székely Csaba drámái rétegzett dramaturgiai szerkezetek. Miközben a cselekedetek, a tettek és beszédaktusok felszíni rétege belül marad a komikus regiszteren,¹⁸ az erodált nyelv és a negatív mondatszerkezetek alatti mélyrétegből elfojtott jajkiáltások hangzanak.

¹⁶ Székely Csaba, i. m., 10–15.

¹⁷ Kézdi Balázs: *A negatív kód. Kultúra és öngyilkosság*. Pécs, Pro Pannónia Kiadó, 1995. 54–55.

¹⁸ P. Müller Péter, i. m., 161.

A PESTI MAGYAR KOMÉDIA ÉS SZÉKELY CSABA TRILÓGIÁJA

Székely Csaba az elmúlt évek nagy felfedezettje, mondhatjuk azt is, túl van ajnározva, túl van játszva, a színházak azonban nem jóléti intézmények, nem igen követik se a média túlhabzását, se a hatalom politikai elvárásait, se az irodalom időnkénti elfogultságát, elitizmusát. A színházak – némi képzavarral élve – minden ízükből a földön, a realitásban léteznek. Elemi érdekük, hogy jó érzéssel válasszanak olyan eljátszandó szövegeket, amelyek pontos ösztönnel és pontos színpadi érzéssel olyan dolgokról szólnak, amelyek naprakészen érdeklik az embereket. Így elmondható, Székely Csaba megérdemli ezt a kitüntetett figyelmet, színházak, rendezők, színészek és főleg a nézők egyöntetű szavazata alapján.

Az író saját maga és sok méltatója is hangsúlyosan említi Csehov, de főleg az ír McDonagh nevét munkáival kapcsolatban. Ez utóbbi különösen rendjén való, hiszen a társadalmi közeg, az írói szemlélet, a történetek nyersessége, a sötét tragédia és az éles komédia merész elegyítése valóban sok rokonságot mutat a két író szövegeiben. De ne felejtsük el Székely Csaba tehetségének és műveinek hozzánk sokkal közelebb álló összetevőiről sem. A nagytotálból váltsunk közelire, és beszéljünk a közép-európai és főleg a magyar gyökerekről.

A kelet- és közép-európai szatírák, tragikomédiák, groteszk művek mindig közelebb álltak a valósághoz, érzékenyebbek voltak a történelmi, társadalmi nagyfolyamatok valós abszurditásaihoz, mint Európa nyugati felében. Feltehetően azért, mert maga a történelmi realitás is sűrítettebben mutatta fel a létezés sötét anomáliáit, váratlan tragikus vagy mulatságos, netán abszurdnak tűnő bukfenceit, és a legnagyobbakat ezeket a képtelen szituációkat és emberi nyomorúságokat kétfelől is képesek voltak láttatni. Maig érvényes az a megállapítás, hogy még az abszurditás sem képes felülmúlni a kelet-közép-európai valóság riasztó fordulatait. Sorjáztak ezek a művek, hol közelítve a realitáshoz, hol elemelkedve a filozofikus abszurdig, hol hangsúlyozva a tragédiát, hol inkább a reménytelenség véres komikumát. (Gogoltól, Szaltikov-Scsedrinen, Erdmanon, Caragialen át Mrozekig és Gombrowiczig, a számtalan Svejk adaptáción át Voskovec – Werichig, és említhetjük még a bolgár Radicskovot vagy a zseniális szerb filmes Kusturicát.)

Ez a humorba és a távolságtartásba, szatírába és lírába, realitásba és képtelenségbe ágyazott, több dimenziós közép-európai komédia-típus lett a korszerű, modern magyar színjáték legvirulensebb műfaja, amely talán a leginkább időtállóan tudta és tudja rögzíteni az elmúlt évszázad valós történelmi-társadalmi helyzeteit és a magyar mentalitást, hol egyszerűbb komédiaszinten, hol távlatosabb tartalommal telítetten. Ez a speciális magyar változat, a pesti magyar komédia bátor, szabadelvű társadalomkritikai attitűdje, a kettős látás képessége révén történetileg is végig tudja követni a múlt századforduló magyar, pontosabban inkább csak budapesti polgárságának tündöklését, átalakulását, majd bukását a világháborúk, válságok, forradalmak kataklizmáin át a szocializmus és a rendszer-

A tanulmány a Pécsi Művészetek és Irodalom Házában 2014. március 13-án, Székely Csaba *Bányavidék*-trilógiájáról rendezett szimpóziumon elhangzott előadás szerkesztett változata.

váltás utáni lassú erodálódásig. Magas szinten kezdődött Molnár Ferencsel, Szép Ernővel, Szomory Dezsővel, és hozzájuk számíthatjuk Füst Milán kevésbé ismert polgári rémálom komédiáit. Rajtuk keresztül jutott el ez a nagy magyar történet Déry Tibor és Remenyik Zsigmond szürreális, a nagy világválságot is érzékeltető, abszurd komédiáin át a hatvanas években új lendületet nyert korszerű beszédmódokig. Csurka István értelmiségi szatírát, Eörsi István intellektuális abszurdjait, Örkény István groteszkjeit, Weöres Sándor *A kétfelű fenevadjának* költői látomását követte a következő nemzedék: Kornis Mihály, Spiró György, Parti Nagy Lajos sötét tragikomédiái, és a rendszerváltást Spirón kívül talán a legjobban tükröző Háy János darabok. Háy *A Gézagyerekek* kezdődő trilógiája abban is különleges, hogy ezt a kifejezetten urbánus tematikát kiszélesítette a vidéki Magyarország rendszerváltás utáni kor- és állapotrajzáig. Ezek a szövegek a kulturális és egzisztenciális leépülés riasztó emlékművei. És e nyomasztó jelzők ellenére is a humor, Parti Nagy Lajos kifejezésével „a humorkeserű”, Háy szövegeiben is dominál. Líraian lágú, nem karcos, Hrabalhoz hasonlító, nagyon is együttérző, de a komédia kettős fedezékéből, az írói kettős látásból fogalmazva.

És így összesűrítve, ezekben a huszadik századi komédiák felől megközelített történeti helyzetrajzokban időállóan bennefoglaltatik a magyarországi modernitás nekilendülése és megfojtásának újra- és újra visszatérő körforgása. Jobban rögzült bennük a kor, a társadalmi struktúrák, a történelmi folyamatok, sőt a magyar mentalitás is, mint az ugyanebben a korszakban született, bármelyik, pusztán drámai hangvételű műben.

Ez az egyik nagy hagyomány, amit Székely Csaba remek színpadi és drámaírói érzéssel megtalált és folytat, ezt a liberális, urbánus vagyis pesti komédiát, ezt a speciális műfajt, méghozzá egészen új világokból hozva hiteles üzenetet, tematikát, beszédmódot, hangütést. A *Bányavidék*-trilógia napjaink erdélyi valóságából érkezik, de úgy, hogy abszolút érvényes az itthoni viszonyokra, a saját mindennapi, de gyökeresen és riasztóan megváltozott valóságunkra is. (Háy trilógiája több mint egy évtizede született, ám azóta ezt az irányzatot itthon senki sem tudta érvényesen folytatni.)

Székely három műve tehát, miközben pontos érzéssel követi a pesti magyar komédia gazdag, kettős látású hagyományát, ugyanazzal a lendülettel felrúg és megújít egy másik hagyományt, mégpedig a nagy múltú erdélyi drámaírás hagyományait, szemléletét, dramaturgiáját.

Ezt a nagy erejű tradíciót elsősorban Sütő András, Székely János, Páskándi Géza triászja fémjelzi, és a kétszeresen elnyomott kisebbségi lét híradásait küldték világgá, elsősorban persze hozzánk. Zseniális érzéssel, megemelt irodalmi nyelven idealizálták az elnyomottak, a szenvedők alakját, felnagyítva az erdélyi ember, az erdélyi hagyományok erejét, szépségét és a Tamási Árontól örökölt, költőien megrajzolt megmaradás fontosságát, a példamutatást. (Most nincs szó Páskándi abszurdjairól, csak a *Vendégségről*, a *Tornyot választok* írójáról.) És a döntések, választások szörnyű dilemmáiról is szólnak a túlélésre kényszerűen berendezkedett, sötét évtizedekben.

Ebbe a küldetéses erdélyi írói hangvételbe azonban nem fért bele az a fajta kettősségen alapuló, keserűen humoros világszemlélet, kritikai attitűd, ami a huszadik századi szabadelmű, budapesti, városi komédiát és helyenként cinikus (de fájdalmasan cinikus) íróit jellemezte. Mások voltak a körülmények, mások voltak a premisszák, az író feladatai. Más nyelven szóltak, más dramaturgiát, történetmesélést követtek.

És akkor jön egy fiatalember, aki elegánsan, könnyed nonchalance-szal folytatja az egyik, és radikálisan megújítja a másik hagyományt: a pesti magyar komédiát, illetve az erdélyi magyar küldetéses drámaét, és, ismét Parti Nagy Lajos szavaival, az „édes Erdélyiség mítoszáát” is idézőjelbe teszi. (Lásd a *Bányavirág* utolsó jelenetét vagy a *Bányavakság* tragikomikus összecsapását a két részeg, a román rendőr és a magyar polgármester között a két nép nyomorúságos együttéléséről és az egyre messzibb közös múltról.

Ezekben a szövegekben új történeti minták szövődnek. A jelen valóságának drámai változásait figyelembe véve más közegbe, más helyszínekre helyezi a cselekményt, más drámai alakokat, „hősöket” választ, új nyelvet, másfajta dialógustechnikát használ, alulfogalmaz, de úgy, hogy ez az alulfogalmazás egyúttal trükkösen stilizált is. Sütőék emelkedett nyelvezetét meghaladva, provokálóan pőrén ábrázolja antihőseit, s így kerek az egész, mert így beszélhetünk az ír McDonagh-val való hasonlóságáról is. A társadalom legalján őket világitja meg, a magyar és az erdélyi kilátástalanság, jövőtlenség szerencsétlen hőseit mutatja fel, de a maguk torzult esendőségében, korlátoltságában, és mindent nem a sajnálat, az önsajnálat lengi be, hanem egy sírva-röhögni való kívülről. És ez ma zsigeribb megrendülést idéz elő, mint a korábbi korok emelkedettsége.

Külön izgalmas jelenség, ahogy a pesti magyar komédia terei, nyelvezete, hősei eljutottak Molnár Ferenc nagypolgári szalonjaitól és szellemű párbeszédeitől, a pesti értelmiség múlt század közepi panellakásaitól és kevésbé csillogó, de igen szellemes nyelvezetétől, Háty János Beckettbe oltott szociodramáitól egy erdélyi község, egy bányatelep kopár lakóteréig és meghökkenően durva és mégis mulatságosan káromkodó nyelvi világra, és a már véglegesen lecsúszott, alkoholista értelmiség tragikomikus megjelenéséig (orvos, tanító, pap, polgármester). Itt tulajdonképpen egy folytonosan lefelé menő civilizációs spirált követhetünk nyomon, a polgárság, a városi és vidéki értelmiség talaj- és tekintélyvesztésének különböző stációit egy drámaírói műfaj folytonosságán keresztül. Ráadásul beleférnek még ebbe az írói univerzumba a kisebbségi mentalitás torzulásai, nevetséges megnyilvánulásai, a román magyar együttélés rémséges és száználisan kaskadó megjelenési formái, továbbá az öngyilkosság, az alkoholizmus, a reményvesztés rettenetes járványa is. És ez a sűrítés inkább előnyére válik az anyagnak, ahogy egy internetes elemzője találóan írta, „tarantinós humort” hív elő, és nem szenved kárt se az anyag, se a szereplők, se a sztori történetmesélési hitelessége. Radikális szemléletváltása, új történeti mintái az egykori Háty János darabokhoz hasonlóan követték az idők, a történelem és a társadalom földrengésszerű változásait.

Ez a kettős látás eredményezi, hogy darabjai sokféle tónust, több dimenziót is felkínálnak a színpadnak. A Pécsi Harmadik Színházban látott, három különböző darabból született, három különböző színházból érkezett előadás is különböző konkrét példákkal szolgált a színházi beszédmódokra, a humor és a tragikum minőségi és mennyiségi megjelenésére, érzékeny egyensúlyára. Vincze János produkciójában inkább a sötét, a tragikusabb attitűd dominál, Bérczes László rendezésében az élesebb, leleplezőbb karakterű humor is megszólal, Csizmadia Tibornál pedig a *Bányavíz*ben már az abszurditásig kifejezett, távolságtartóan és kielezeten poentírozó tónus a mérvadó, nem mellőzve a sötét árnyalatokat sem. (Bozó Andrea a házvezető szerepében mesterkurzust tart a groteszk játékstílus lehetséges változataiból.)

És persze Csehov is jelen van a reménytelenül vágyakozó, alkohollal telített, öngyilkosságokba menekülő sivár életekben, a viszonzatlan szerelmekben, konkrétan például az alkoholistává züllött orvos alakjában vagy a *Bányavíz* versírással kísérletező fiatalemberének megszegyenülésében, amely felidézti Trepljov alakját a *Sirályból*. Egyszóval az együttérzés és a távolságtartás különösen érzékeny kettősségében szólal meg ez a csehovi reminiscencia. És persze bőven benne van szövegeiben a már sokat emlegetett ír kolléga is, az alulnézet mestere, McDonagh, de saját gyökereink, és mindezen gyökerek kimutatása nem csökkenti, hanem épp ellenkezőleg, erősíti Székely Csaba színpadi szövegeinek értékét, mert minden összehasonlítás ellenére is sajátosan magyar, sajátosan az övé, csakis az övé, és persze a miénk is ez a hang, ez az általa teremtett világ.

HOGYAN LETT LEENANE-BÓL BÁNYAVIDÉK?

Azonosságok Martin McDonagh és Székely Csaba drámatrilógiájában

Székely Csabát és munkásságát napjainkban egyre kevésbé kell bemutatni mind az irodalmi, mind a színházi berkekben. A *Bányavidék* drámatrilógia szerzője egyre több szakmai fórumon képviseli műveit, s hazai recepciója is elindulni látszik. A szerzővel való beszélgetésekben két téma szinte minden alkalommal szóba kerül. Az egyik az, hogy a szerző e kötetével „berobbant” a magyar színházi életbe, a másik pedig két drámaíró, Anton Pavlovics Csehov és Martin McDonagh nevének említése. Írásom szempontjából mindkét dolog fontos, hiszen utóbbi két szerző nélkül Székely Csaba szóban forgó kötete nem „robbant volna ekkorát”. A szerzők közül McDonagh sokkal nagyobb hatást gyakorolt Székely drámáira, mint Csehov, noha Székely mindkettőjüknek első helyen mond köszönetet trilógiakötetének végén.¹ E tanulmány fő célja, hogy rámutasson arra, hogy Székely Csaba miért olyan hálás Csehov mellett McDonagh-nak, s hogy hozzá képest miért van Székely a magyar színházi és irodalmi élet szakmai közegében, ahogy Radnóti Zsuzsa fogalmazott pécsi előadásában, „túlajnározza” (lásd számunkban közölt írását, 696. oldal) által túlértékelve.

Martin McDonagh angol-ír származású drámaíró, aki az 1990-es évek második felében szerzett nemzetközi hírnevet magának drámáival, a *The Beauty Queen of Leenane*-nel, az *A Skull in Connemara*-val és a *The Lonesome West*-tel.² A három dráma trilógiát alkot, amely *Leenane trilógia* néven vált ismertté. A Methuen Drama kiadó 1999-ben publikálta először egy kötetben a három darabot.³ McDonagh és Székely trilógiája között számos hasonlóság figyelhető meg, mint ahogy arra a 2014 márciusában Pécsen lezajlott szimpózium⁴ és több könyvkritika is rámutat.⁵ Ezek a fórumok és írások csak érintőlegesen említik a *Bányavidék* és a *Leenane trilógia* közötti összefüggéseket, azonban ha szoros összehasonlító olvasattal vizsgáljuk Székely Csaba és Martin McDonagh trilógiáit, akkor viszonylag hamar fény derül

¹ Székely Csaba: *Bányavidék*, Magvető, Bp. 2013. 206. A továbbiakban a kötetből származó részleteket az idézett szövegrész után Sz. Cs. rövidítéssel és a megadott oldalszámmal jelzem zárójelben, a főszövegben.

² A három dráma címe fordításban: *Leenane szépe* (fordította Upor László, Parti Nagy Lajos a darabot *Piszkavas* címen fordította le), *A connemarai koponya* (nincs magyar fordítása), *Vaknyugat* (fordította Varró Dániel).

³ Martin McDonagh: *Plays 1.*, Methuen Drama Contemporary Dramatists, London, 1999. A továbbiakban a kötetből származó részleteket az idézett szövegrész után M. M. rövidítéssel és a megadott oldalszámmal jelzem zárójelben, a főszövegben.

⁴ 2014. március 10. és 12. között Székely Csaba trilógiájának mindhárom darabját bemutatták Pécsen. Március 13-án az előadásokat szimpózium követte, amelyen a szerző és az előadások alkotói is részt vettek, valamint egyetemi oktatók és dramaturgok tartottak beszédet az előadásokról és a drámákról.

⁵ Például Kovács Dezső és P. Müller Péter recenziói a *Színház* folyóiratban: 1 könyv 2 kritika – Kovács Dezső és P. Müller Péter Székely Csaba drámatrilógiájáról, a *Bányavidékről*, *Színház* 2013/11. 44–48.

arra, hogy bizonyos pontokon nem hasonlóságról, hanem egyezésről kell beszélünk. Ezt bizonyítandó először a nagyobb szerkezeti elemek egyezésére mutatok rá a művek kapcsán, a tanulmány második felében pedig olyan szöveghelyeket idézek, amelyek további (meglepő) „hasonlóságokat” mutatnak Székely Csaba és Martin McDonagh drámái között.

Azonos struktúra, hasonló nyelvhasználat

P. Müller Péter *Keserédes Erdély* című, Székely Csaba trilógiájáról írt recenziója több helyen említi McDonagh nevét, s rámutat arra, hogy a magyar szerző „drámapoétikája és -esztétikája sokban rokon” az ír kortársával. Ezen kívül hangsúlyozza, hogy a drámaírók művei „azonos dramaturgiai sémát képviselnek, azonos az egyes darabok helyszíne (Székelynél egy erdélyi bányatelep [McDonaghnál Nyugat-Írország területén, egymáshoz közel elhelyezkedő falvak]⁶), a szereplők száma (McDonaghnál mindig négy, Székelynél öt), társadalmi összetétele, és az egyfelvonásos szerkezet”.⁷ Ezek a megállapítások mindkét szerzőnek azokra a szövegalkotási technikáira vonatkoznak, amelyek a három dráma közötti szálakat erősítik, és amelyek által trilógiává válnak. A legfontosabb eszköz erre – a P. Müller Péter által említett szerkezeti azonosságokon túl – mindkét esetben a transzfikcionalitás, amelyet a *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* az intertextualitás egyik ágaként határoz meg:

„Két (vagy több) szöveg transzfikcionális összefüggést mutat, ha vannak közös elemeik, mint például szereplők, elképzelt helyszínek, vagy fiktív világok. A transzfikcionalitás az intertextualitás egyik fajtájának tekinthető, azonban ezt az intertextuális kapcsolódást a szöveg általában elrejtí, mivel nem idézi, nem fedí fel forrásait. Ehelyett úgy használja a forrásszöveg elemeit és/vagy szereplőit, mintha azok [a forrásszövegtől] függetlenek lennének”.⁸

A fenti jelenség a két drámatrilógia kapcsán (tehát a helyszínen, a szereplők számán, és az egyfelvonásos szerkezeten kívül) úgy jut szerephez, hogy az aktuálisan olvasott dráma szereplői egy (vagy több) olyan szereplőről beszélnek, aki(k) a trilógia egy másik darabjában fog(nak) majd megjelenni.

Az ötletes dramaturgiai szerkezeten túl a komikum lehetőségeit bővíti McDonagh és Székely drámáiban a nyelvhasználat és a dialógustechnika. Utóbbinak legfőbb tulajdonsága, hogy az egyik szereplő mondatzárására a másik szereplő megismételt, nyomatékosított mondatnyitánnyal válaszol, amelyek így „óhatatlanul humorosak” lesznek, „s kivétel nélkül mindig nyelvi és szituatív poént hoznak létre”.⁹ E mondatok többsége üresjáratú, csehovi beszélgetés, amelyek természetesen Székely Csaba drámáiban is nagy szerepet kapnak, s ahogy McDonagh-nál, itt is általában a művek nyitójelenetében olvashatjuk őket:

„IVÁN: (tölt a poharakba) Igyál, kedves doktorom!
MIHÁLY: Most már kedves doktorod vagyok, mi?
IVÁN: Az voltál te mindig is.
MIHÁLY: Az voltam-e?
IVÁN: Az.

⁶ A szögletes zárójelben feltüntetett rész tőlem, G. P.

⁷ P. Müller, i. m. 45.

⁸ Saját fordítás. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred John, Marie-Laure Ryan eds., Routledge, New York, 2008. 612.

⁹ Kovács Dezső, i. m. 45.

MIHÁLY: Tegnap is az voltam?
IVÁN: Az voltál tegnap is.
MIHÁLY: Igazán?
IVÁN: Igazán.” (Sz. Cs. 7.)

„MARY: Mick.
MICK: Maryjohnny.
MARY: Cold.
MICK: I suppose it’s cold.
MARY: Cold aye, it’s turning.
MICK: Is it turning?
MARY: It’s turning now, Mick. The summer is going.
MICK: What month are we now?
MARY: Are we September?
MICK: (*thinks*) We are, d’you know?
MARY: The summer is going.
MICK: What summer we had.
MARY: What summer we had. We had no summer.” (M. M. 63.)

Több alkalommal előfordul, hogy a mondatkezdés és a mondatzárás ugyanannál a szereplőnél ugyanabból a mondatrészből áll:

„IRÉN: Ha maga mondja, atyám, akkor pislákol, ha maga mondja.” (Sz. Cs. 138.)

„RAY: This house does smell of pee, this house does.” (M. M. 40.)

Az ismétlésre és visszakerdezésre épülő dialógusokon túl a kifejezések három csoportját különíthetjük el mindkét szerzőnél. (1) McDonagh az Írországból beszélt angolból, Székely Csaba pedig az Erdélyben beszélt magyar nyelvből emel át egyes szavakat, és ezeket alkalmazza a szereplők megnyilatkozásaiban. Előbbi esetében ilyenek az *afraid* (afraid), az *oul* (old) vagy a *shite* (shit), utóbbinál pedig a *sánkéros* (fekélyes) vagy a *mutuj* (bamba). (2) McDonagh drámáiban megjelennek olyan szavak, amelyet az Írországból – mára már kevesek által – beszélt gael nyelvből vesz át, Székelynél pedig román kifejezések figyelhetők meg. Előbbinél például *gasúr* (fiú), utóbbinál *lefteri* (pénztelen). Ugyanakkor (3) mindkét szerzőnél megvan az a nyelvi konstruáltság (amelyet Kovács Dezső is említ recenziójában Székely trilógiája kapcsán), amely az angol nyelv írországi, illetve a magyar nyelv erdélyi dialektusát figurázza ki azzal, hogy a dialektus logikája alapján alkot nem létező szavakat, ragozásokat és mondat szerkezeteket. McDonaghnál ilyen szó a „*russaway*” (amelyet a *reservoir* szó helyett használnak egy alkalommal), Székelynél ilyenek a „*pulóverileg*”, vagy a „*panaszolkodás*”. A magyar szerző sok kifejezést vesz át Varró Dániel McDonagh-fordításaiból, aki a 2000-es évek elején a *The Cripple of Inishmaan* (A kripli) és a *The Lonesome West* (Vaknyugat) című művet is lefordította, és bravúros nyelvi megoldásokkal járult hozzá ahhoz, hogy McDonagh-nak ez a két drámája ismertebb legyen a magyarországi publikum számára.

További jelentős egyezések

Ha e tanulmány az előző rész utolsó mondatával véget érne, akkor Székely Csaba magyar olvasói valóban joggal mondhatnák, hogy nagy hasonlóság van a két szerző között,

hogy az angol-ír kortárs nagyban inspirálta Székelyt, aki „annyit merített” a művészetéből, „hogymajd’ megfulladt” (Sz. Cs. 206.). A továbbiakban azonban igyekszem olyan példákat hozni, amely a befogadó számára világossá teszi azt, hogy néhány kisebb módosítástól eltekintve a *Bányavidék* annyit merít a Leenane trilógiából – és kisebb mértékben McDonagh más drámáiból –, hogy az előző mondatban idézett „majd’” szócska már-már elhagyhatóvá válik.

Kovács Dezső ezt írja Székely trilógiájának szereplőiről: „a falu lakói nyomorult, kiemmizett munkanélküliek, idült alkoholisták, öngyilkosjelöltek. Intenzíven gyötrik egymást és önmagukat, s a legkülönbélebb frusztrációkban evickélve próbálnak túlélni és megmaradni”.¹⁰ Az idézet igaz McDonagh szereplőire is. A *The Beauty Queen of Leenane* a negyvenéves Maureen és hetvenéves beteg édesanyja, Mag évtizedek alatt kialakult konfliktusát helyezi előtérbe. Maureen szeretne végre önálló, független életet, el akar költözni anyjától, Mag azonban mindenáron megpróbálja maga mellett tartani lányát. A drámában a legkisebb színre vitt tárgytól az igazán súlyos cselekvésekig szinte minden a két nő közötti ellentétet hangsúlyozza. Ilyen a *complan*, amelyet Maureen mindig csomósra hagy édesanyja számára, mert tudja, hogy úgy nem szereti, a töméntelen mennyiségű zabkása, amelyet már mindketten unnak, vagy a Kimberley keksz, amelyet mindketten gyűlölnek, ezért Maureen igyekszik az összeset édesanyjának meghagyni.

„PATO: I do hate Kimberleys. In fact I think Kimberleys are the most horrible biscuits in the world.

MAUREEN: The same as that, I hate Kimberleys. I only get them to torment me mother.” (M. M. 19.)

„IVÁN: Mondok én neked valamit. Az lesz a legjobb, ha nem hozol többet a szaros kompótodból.

IRMA: Hogy? (*feláll a székről*) Én...

IVÁN: Utálom a kompótot. Apám is utálja. Ezért szoktam belétömní.” (Sz. Cs. 42.)

Az utóbbi idézetből jól látszik, hogy a *Bányavidék*ban Iván és apja között ugyanolyan mértékű ellentét van, mint Maureen és Mag között, és lényegében ugyanolyan módon jut kifejezésre. A különbség mindössze az, hogy előbbiben apa-fiú, míg utóbbiban anya-lánya konfliktus ismerhető fel, valamint az, hogy míg Maureen a drámában meggyilkolja anyját (forró olajjal leforrázza, majd egy piszkavassal agyonveri), addig Iván és apja között „csak” gyilkossági kísérletről van szó (Iván a dráma egy pontján, késsel a kezében beront apja szobájába, és összeszurkálja a beteg apa ágyát). E két-két szereplő a drámákban tehát bizonyos értelemben megfeleltethető egymásnak, Székely drámájának egyik jelenetében azonban Ilonka (Iván testvére) mintha *A The Beauty Queen of Leenane* Maureenjának vágyait tenné explicitté:

„ILONKA: (...) megérintett az idő engemet is, Iván. És kurva fagyos az érintése. (*csend*) Nem akarom ezt. Legfőképpen ezen a helyen nem akarom.

IVÁN: Akkor mit akarsz?

ILONKA: Azt akarom, hogy valaki igazán lásson engem. A nőt, aki vagyok. Mielőtt belevénülök és beledöglök ebbe a börtönbe.” (Sz. Cs. 30.)

McDonagh darabjában Pato Dooley „látja meg a nőt” Maureenban, és Bostonba szeretné vinni magával, amit egy levélben ír meg neki. Mag a levelet elégeti, és lányához csak jó-

¹⁰ Uo. 44.

val később jut el az információ, amikor Pato már elutazott egy másik nővel. A drámában megjelenített anyagilkosságának ez a közvetlen előzménye. A *Bányavirágban* a helyi orvos, Mihály az, aki az ügyvéd levelében szereplő információkat (Iván apjának végrendekezését) rövid ideig visszatartja, ami hasonlóképpen megelőzi Iván gyilkossági kísérletét. Illés a folyton pletykálkodó, híreket hozó szomszéd karaktere a darabban, aki mindig kopogás nélkül nyit be Ivánhoz, s ily módon összevethető Johnypateenmikkel, aki McDonagh *The Cripple of Inishmaan* című drámájának szereplője, és ugyanezek a tulajdonságok jellemzők rá.¹¹

A *Bányavirágban* a komikum és tragikum keveredésének egyik szép példája az a rész, amikor kiderül, hogy Iván anyja a macska halála miatt akasztotta fel magát, az állatot pedig az apa ölte meg azzal a morfiummal, amelyet Iván lopott el Mihály orvosi táskájából. Az apának a történet szerint csupán annyi oka volt megölni a macskát, hogy az túl sokat nyávogott (Sz. Cs. 45-46.). McDonagh trilógiájának harmadik részében van egy jelenet, amikor a főszereplő testvérpár, Coleman és Valene bevallják egymásnak az egymás ellen elkövetett bűneiket. Ezek többnyire gyerekes csínytevések, Coleman pedig többek között azt is bevallja fivérének, hogy ő vágta le Valene kutyájának a fülét (ami miatt az állat elvérzett), mert az túl sokat ugatott (M. M. 189-190.).¹²

A *Bányavirágban* az apa karaktere ugyan nem jelenik meg, de a szereplőknek az őt érintő kisebb jellemábrázolásából következtethetünk arra, hogy megformálását tekintve nagyon hasonlít a *The Beauty Queen of Leenane* Magjére. Az *A Skull in Connemara* és a *Bányavakság* esetében ugyanez történik meg, csak éppen fordítva: azt a szereplőt, akit McDonagh a trilógiája második részében nem hoz be a színre, de a szereplők dikcióiban információkat kapunk egykori kinézetéről és jellemének egyes vonásaiból, azt Székely Csaba mintegy megjeleníti nekünk a saját trilógiájának második részében.

McDonaghnak ez a darabja Mick Dowdról szól, akinek a felesége, Oona saját elmondása szerint autóbaleset során halt meg, amikor a férfi részegen vezette a járművet. Felmerül a kérdés, hogy Mick talán szándékosan ölte meg nejét, erre azonban a darab során nem kapunk választ, annak ellenére, hogy a szomszéd rendőr, Thomas Hanlon ezt már évek óta próbálja bebizonyítani. Micket az eset miatt közmunkára ítélik, és minden ősszel ugyanazt a feladatot kell elvégeznie: a helyi temetőből kell kiásnia a régebbi holttesteket, hogy az új halottakat legyen hová temetni. Ezt a feladatot a darab szerint a helyi paptól, Welsh atyától kapja, aki a szomszéd, tinédzser korú fiú, Mairtin Hanlont (Thomas öccsét) kéri meg arra, hogy legyen segítségére Micknek. A cselekmény egyik fordulópontja, amikor Mick megtudja, hogy idén saját feleségének holttestét kell eltüntetnie a temetőből, és amikor Oona koponyája megjelenik a színen, a következőt olvashatjuk róla egy instrukcióban: „*Thomas takes a skull with a large forehead-crack out of his bag.*” (M. M. 115.)

A *Bányavakságban* Ince próbálja megtartani polgármesteri pozícióját az új választások előtti kampányidőszakban szomszédjával, Izsákkal szemben, és ennek érdekében mind-

¹¹ Martin McDonagh: *The Cripple of Inishmaan* (A kripli, fordította Varró Dániel), in *The Methuen Drama Anthology of Irish Plays*, Methuen Drama, London, 2008. A darab ugyan nem a *Leenane* trilógia része, de a továbbiakban említett két példa megerősíti majd az összefüggést ezzel a drámával is.

¹² A két szövegrész hasonlósága itt (is) rendkívül feltűnő: „IVÁN: Túl sokat nyávogott. MIHÁLY: Mit kellett volna csinálnom, csiripeljen? Tudod, Iván, ezt csinálják a macskák, nyávognak.” (Sz. Cs. 45.). „Coleman: That dog did nothing but bark anyways. Valene: Well, barking doesn't deserve that ears chopped off, Coleman. That's what dogs are supposed to do is bark, if you didn't know.” (M. M. 132.)

Egy macska halálának vitatott körülményei teremtik meg a drámai alapszituációt McDonagh *Az inishmore-i hadnagy* (in *Pogánytánc – mai ír drámák*, Európa, Bp. 2003. 493-558.) című drámájában is, ily módon Székely *Bányavirágának* itt említett jelenete ezzel a darabbal is összehasonlítható, amelyet P. Müller Péter is említ már idézett recenziójában.

ketten korrump, illegális cselekedetekhez folyamodnak. E cselekedetek miatt jön a faluba Florin, a nyomozó, aki ugyan Ince hívására érkezik, ennek ellenére a dráma végén mégis Ince lesz az, akit a rendőr – elegendő bizonyítékot gyűjtve a falu lakóitól – le akar tartóztatni. Ince ötven év körüli férfi, aki minden bűne és hazugsága ellenére jó embernek mondható, igyekszik minden tőle telhetőt megtenni családjá és a falu lakói számára. Ezek a tulajdonságok Mickre is igazak. Ince elvesztette családjá két tagját, elszegényedett, ezért testvérevel, Iringóval él együtt, akiről a következőt olvashatjuk a dráma első instrukciójában: „*Iringó jön ásítva a konyhából. Egykor szép nő lehetett, de most arcát forradás torzítja.*” (Sz. Cs. 67.). A dráma egy későbbi pontján Iringó bevallja Florinnak, hogy honnan származik a sebhely, és hogy a bátyja hogyan vesztette el a családját:

„IRINGÓ: (...) meghalt a fia meg a felesége neki (...).

FLORIN: Értem. Hogy haltak meg?

IRINGÓ: Hát... balesetben.

FLORIN: Autóbalesetben?

IRINGÓ: *(kelletlenül)* Abban.

(Csend. Florin figyelni Iringó arcát.)

FLORIN: Maga vezette az autót, amiben meghaltak, igaz?

(Csend.)

IRINGÓ: Én.

FLORIN: Sajnálatos.” (Sz. Cs. 93-94.)

A cselekmény során később kiderül, hogy az autóbalesetről szóló történet hazugság, amellyel Iringó nemcsak Florint, hanem a befogadót is megtéveszti a fenti jelenetben.

„FLORIN: Tudjátok, kurva bozgorok, a pálinkától járásnak indult az emberek nyelve. Találjátok ki, mit még tudtam meg. Megtudtam, hogy nem a baleset miatt lett ilyen Iringó asszony arca, hanem az alkoholiszt férje miatt. Akit aztán éjjel, amikor aludt, addig vert egy rángával, ameddig fogpaszta lett a feje. Utána szépen kivitte beledobálni a kútba.” (Sz. Cs. 126.)

A befogadó és vele együtt a rendőr megtévesztése Mick és felesége történetében is meghatározó szerepet játszik, ezért nem eldönthető, hogy Oona baleset vagy gyilkosság áldozata lett-e.¹³ McDonagh-nál történik arra utalás, hogy Oona több mint hét éve halt meg (M. M. 77.), ahogy Florin és Iringó párbeszédéből is megtudjuk, hogy utóbbi a temetést követően költözött össze Incével, aminek „megvan már vagy nyolc esztendeje” (Sz. Cs. 95.). Az itt leírtakból már kiderülhetett, hogy az *A Skull in Connemara* egyes szereplőinek szintén megvannak a megfelelői a *Bányavakságban*: Ince tehát bizonyos szempontból Mickkel, Iringó a meg nem jelenített Oonával, míg Thomas Florinnal lesz párhuzamba állítható. Incének ezen kívül említik a darabban egy, a szereplők és a befogadó által egyaránt furának tűnő szokását, mely szerint állandóan a libákat kergeti, ha meghallja őket, mert azok gyermekkorában megcsipkedték (Sz. Cs. 93.). E tulajdonsága miatt a *The Cripple*

¹³ A befogadó megtévesztése, elbizonytalanítása a Leenane-trilógia egyik alapvető dramaturgiai eszközeként funkcionál, amely több drámájában is fontos szerepet kap. Ezt *Megtévesztő dramaturgiák* című tanulmányomban fejtem ki bővebben: *Megtévesztő dramaturgiák – Szándékos tévesztések Martin McDonagh Leenane trilógiájában, Literatura* 2013/2. 180-187.

of *Inishmaan* főszereplőjével, Csámpás Billyvel lesz összehasonlítható, aki azért jár ki a rétre a teheneket bámulni, hogy két nagynénjétől távol legyen.

A harmadik McDonagh-darab Coleman és Valene Connor testvérháborúját helyezi a cselekmény középpontjába, akik a darab elején az apjuk temetéséről érkeznek haza. Valene kapzsi, zsugori természetű férfi, aki mindent megjelöl a házban „V”-vel, ami az övé, hogy Coleman-nek világosan a tudtára adja, melyik tárgy kihez tartozik. Coleman-nek szinte semmije sincs, ezért kénytelen Valene-től lopni azt, amire éppen szüksége van.¹⁴ A veszekedő testvérpár között az érzelmeit mindig kimutató Welsh atya próbál rendet teremteni, a viszálykodást azonban még úgy sem sikerül lezárnia, hogy öngyilkossága előtti utolsó levelében arra kéri a Connor fivéreket, hogy béküljenek ki egymással. Kettejük konfliktusához hozzájárul Girleen Kelleher, a szomszéd, tizenhét éves, csinos lány, aki pálinkával kereskedik, és a jelek szerint szerelmes Welsh atyába. Valene házsártossága és a tulajdonába tartozó tárgyak folytonos hangsúlyozása erősen jelen van a *Bányavakság* Iringójában is, aki minden nap három alkalommal teszi szóvá Incének, hogy a ház, amelyben laknak, az övé (Sz. Cs. 74, 90.).

Welsh atya a darab egyik központi figurája, hiszen a legtöbb megtévesztő információ a trilógia során őt érinti. Az első két darab szereplőinek elmondásai alapján megtudjuk róla, hogy gyakran alkalmaz erőszakot a gyerekek körében, ha fegyelmezésről van szó, hogy valószínűleg Girleennel folytat titkos viszonyt, és hogy Micket arra kéri meg, tüntesse el a régi holttesteket a temetőből. Ezekből az előzetes információkból arra következtethetünk, hogy a *The Lonesome Westben* egy kegyetlen, hivatásával mit sem törődő pap fog megjelenni, McDonagh azonban nem az előfeltevéseink szerint írja meg a karaktert. Amikor a trilógia záró darabját olvassuk, egy részeges, jámbor lelkész jelenik meg, aki helyi diákokból összeállított női futballcsapatot vezet (akik általában elvesztik a mérkőzéseket, Welsh pedig ilyenkor képes elsírni magát), és folyton kétségbe vonja saját alkalmasságát a papi hivatással kapcsolatosan, csak azért, mert a környéken az utóbbi időben megnövekedett a gyilkosságok száma.

Székely Csaba *Bányavidék* című trilógiájában Welsh atyának mindkét fent említett attitűdje megjelenik. *Bányavíz* című drámájának egyik kulcsszereplője szintén egy katolikus pap, Ignác, aki nevelt fiával, Mártonnal már a fiú elsőáldozó kora óta intim viszonyt folytat. A darabban a McDonagh-trilógia papjának az első két dráma szereplői által hangsúlyozott negatív tulajdonságai jelennek meg: Ignác felelőtlen, részeges, a hatalmával gyakran visszaélő ember, aki nemcsak Mártont, hanem tízéves kisfiúkat is zaklat (Sz. Cs. 177.). Ezzel szemben a *Bányavirágban* Mihály, az orvos, ugyanazokat a tulajdonságokat képviseli, mint Welsh atya a *The Lonesome Westben*. Nem biztos abban, hogy az orvosi hivatás neki való, folyton elvágyódik a községből, amelyben él (Sz. Cs. 11, 47-51.), olykor megpróbálja megoldani az Iván és apja közötti konfliktust (ahogyan Welsh teszi a Connor fivéreik között), valamint öngyilkossági hajlama is allúziót teremt Welsh atya karakterével (Sz. Cs. 53, 60.). Ignácon kívül még két karakter van a *Bányavízben*, akik megfeleltethetők a Leenane trilógia egy-egy szereplőjének. Egyikük Imola, aki Girleennel mutat nagymértékű hasonlóságot. Előbbi Szövérfi Imrétől esik teherbe (Sz. Cs. 191.), utóbbi egy alkalommal csak megjártassa, hogy terhes (M. M. 140.). Előbbi tizenhat, utóbbi tizenhét éves, és mindketten nagy érdeklődést mutatnak náluk jóval idősebb férfiak iránt. Az alábbi jelenetben Imola éppen Szövérfiről beszél, Coleman pedig Girleenről:

„IMOLA: Hát múltkorjában ígért két csomag szaloncukrot, ha megnézem őt levetett ruhával, s megsimogatom, ahol ő mondja.” (Sz. Cs. 165.)

¹⁴ A pálinkát például kortyonként lopja el testvérétől úgy, hogy mindig annyi vizet ereszt vissza az üvegbe, amennyi pálinkát megivott belőle. Irma elmondása szerint Iván apja ugyancsak vizezett pálinkával kínálta Mihály doktort, hogy ne igyon annyit (Sz. Cs. 36.).

„COLEMAN: She said 'If you let me be touching you below, sure you can have a bottle for nothing.' The deal was struck then and there.” (M. M. 145.)

Emellett Imolát a darabban sokszor szólítják meg „leányka”-ként (például Sz. Cs. 157, 160, 175, 193.), Girleen neve pedig szó szerint ezt jelenti. A másik összehasonlítható szereplőpáros Irén, és az *A Skull in Connemara* Mary Rafferty-je, akik szenilisségükkel válnak komikus karakterré. Maryról a trilógia utolsó részében kiderül, hogy Alzheimer-kóros (M. M. 130.), ami Irénről is feltételezhető. A *The Cripple of Inishmaan*nal való utolsó összefüggés a trilógia végén található: „MÁRTON: A féleszű Sánta Feri sok helyre eljutott már a kevés számú lábával, meg a fél eszével. Még Írországból is járt, ha azt járásnak lehet nevezni.” (Sz. Cs. 200.). Székely itt Sánta Feri és Csámpás Billy között teremt allúziót, amely egyfajta rejtett utalás McDonagh drámájának főszereplőjére. Billy a cselekmény szerint Amerikába jut el (a csámpás lábával), hogy részt vegyen egy filmforgatáson.

A fenti példákból jól látszik, hogy Martin McDonagh Székely Csabát nem pusztán inspirálja, hiszen a magyar szerző nemcsak szerkezeti elemeket vesz át az angol-ír kortárs-tól, hanem az eddigi McDonagh-fordítók nyelvi megoldásait alkalmazza drámáiban, hanem – csekély módosításokkal, a fontos dramaturgiai komponenseket változatlanul hagyva – áttemeli a *Leenane trilógia* bizonyos jeleneteit, cselekményszálait és karaktereit a hozzájuk tartozó tulajdonságokkal együtt. Ugyanakkor ezt a kapcsolatot a szerző nyíltan vállalja, és ez érdekes kérdéskérdések egész sorához vezet. Elsősorban dilemmát okoz abban a tekintetben, hogy a befogadó miként olvassa a könyvét: értelmezhető-e Székely trilógiája az intertextualitás magasiskolájaként, vagy ennél (már) többről van szó? Átirat vagy adaptáció-e a *Bányavidék*, miként például Márton László, Sütő András, Hajnóczy Péter vagy Tasnádi István Kohlhaas-történetei? És ha átirat, akkor milyen mértékben az? Ha így viszonyulunk hozzá, akkor mennyiben hoz újat McDonagh-hoz képest, hogyan módosítja szereplői történeteit, és a módosítás elegendő-e ahhoz, hogy ne utánzatként, variációként vagy a Nyugat-Írországból játszódó történetek kisajátításaként tekintsünk rá, amelyek a magyar és ír történelem és kultúra alakulásának hasonlósága miatt hazánk befogadói többsége számára (is) jól működnek erdélyi történetekként. Tekinthesse-e egyfajta kreatív fordításnak, amely műfaj elsősorban épp a kötet fülszövegét szerző Parti Nagy Lajos nevéhez fűződik?

E kérdések megválaszolását jelen tanulmány nem tartja feladatának, célokom a két mű közötti egyezések felmutatása volt, amelynek során fontosnak tartottam kiemelni hasonlóság és egyezés különbségét. A *Leenane trilógia* és a *Bányavidék* sok szempontból interpretálható drámatrilógiák, ily módon a további lehetséges kutatási területek között említendő a művek közötti különbségek vizsgálata vagy az előbbieken említett átiratként való értelmezés, bár e problémakört érintve nem a *Bányavidék* az egyetlen mű, amely válasza vár.¹⁵

¹⁵ Az átiratok problémájához lásd Thomka Beáta *Aluljárók, felüljárók, belső járatok: átjárhatóság* című tanulmányát; *Jelenkor* 1999/3.

TRAGIKOMIKUS BÁNYAVIDÉK

Székely Csaba: Bányavirág – Pécsi Harmadik Színház; Székely Csaba: Bányavakság – Pécsi Nemzeti Színház, kaposvári Csiky Gergely Színház

A 2013/14-es színházi évadban a *Bányavidék* trilógia két darabját is megrendezték Pécssett. A trilógia első részét, a *Bányavirág*ot Vincze János állította színpadra a Pécsi Harmadik Színházban, a trilógia második részét, a *Bányavakság*ot pedig a kaposvári Csiky Gergely Színház és a Pécsi Nemzeti Színház közös produkciójaként, Bérczes László rendezésében mutatták be, az előadás a Csiky Gergely Színház Stúdiószínpadán és a Pécsi Nemzeti Színház Kamaratermében is megtekinthető. A *Bányavakság* az idei POSZT versenyprogramjában is szerepel.

Székely Csaba az utóbbi évek magyar drámaírásának legnagyobb felfedezettje. Drámáit számos díjjal jutalmazták, a *Bányavidék* trilógia darabjai pedig megjelenésük óta a magyar színpadok előszeretettel játszott darabjai. A *Bányavirág*ot 2011 óta négy, a *Bányavakság*ot pedig 2012 óta három magyar teátrum mutatta be. A két drámát elsőként Marosvásárhelyen Sebestyén Aba állította színpadra, aki a *Bányavirág*ot később a budapesti Nemzeti Színházban is megrendezte. A trilógia harmadik részét pedig a Székény Színházban, Csizmadia Tibor rendezésében mutatták be először, aki a Pincészínházban a *Bányavirág*ot, a Székény Színházban pedig a *Bányavakság*ot is színpadra állította.

Vincze János és Bérczes László rendezése kiemelkedőnek tekinthető az ideai pécsi színházi évad előadásai között. Székely Csaba drámái már eleve rendkívül jó drámai alapanyagot szolgáltatnak a színházi bemutatóhoz, dramaturgiaiilag és logikailag szinte megbontathatlan, tökéletesen megformált művek. A drámák zárt tere, pontos szerzői instrukciói, a szövegben elrejtett, kulcsfontosságú információkra, titkokra történő utalások, a sebészi pontossággal kiszámított poénok, melyek feloldják a tragikusnak induló jeleneteket, olyan zárt dramaturgiát hoznak létre, amely miatt nehéz elképzelni, hogy a művek szövege nagy mértékben megváltoztatható lenne. A Székely-drámák bemutatói is ezt igazolják; hiszen vagy egyáltalán nem, vagy csak nagyon kis mértékben változtatnak az eredeti szövegen, és többnyire igazodnak a drámákban kirajzolódó elképzelésekhez. A Bányá-drámák ugyanakkor a színpadra állítás során kihívást is jelenthetnek a rendezők számára, hiszen éppen a zárt, jól megformált dramaturgiai szerkezet miatt kevesebb teret hagynak a színházi kísérletezésre, illetve a markánsabb rendezői értelmezés megvalósítására.

Bérczes László és Vincze János rendezésében ugyan az eredeti drámához képest nagyobb szövegbeli változtatások nem figyelhetők meg, de színházi eszközhasználatában és térkezelésében mindkét előadás izgalmas és egyedi megoldásokat alkalmaz. Míg azonban Vincze János rendezése jobban ragaszkodik a drámai alapanyaghoz, addig a Pécsi Nemzeti Színház és a kaposvári Csiky Gergely Színház produkciója némileg kísérletezőbb, bátrabban kezeli az alapanyagot, és markánsabb rendezői koncepciót érvényesít. Utóbbi előadásban az eredeti műhöz képest hangsúlyeltolódások figyelhetők meg, az előadás zárójelenete például a drámához képest több és más értelmezési lehetőséget is kínál.

A Székely Csaba-drámák színpadra állítása során fontos rendezői döntés, hogy a darabokban erőteljesen keveredő tragikum és komikum a színpadon hogyan lép működésbe, melyik válik dominánssá, illetve dominánssá válik-e valamelyik. Székely Csaba

trilógiájának mindhárom darabja fajsúlyos, aktuális problémákról beszél, és egy erdélyi falu (község) izolált, leépülő, kiábrándult világát mutatja be kilátástalan emberi sorsokkal, széthulló kapcsolatrendszerrel. Ugyanakkor groteszk elemekkel, fekete humorral, nyelvi játékokkal, jól kiszámított poénokkal, a komikum folyamatos működtetésével el is távolít ezektől a problémáktól, viszonylagossá teszi őket, és rávilágít arra, hogy a befogadó a darabokban nem az erdélyi valóság pontos másával, hanem egy stilizált, alulnézetből szemlélt világgal találkozik. A tragikus események, az elhallgatott, majd leleplezett súlyos titkok ellenére a darabokban bemutatott világ mégis lehetőséget ad a nevetésre.

A két pécsi előadás kapcsán elmondható, hogy a Bánya-drámákban rendkívül sűrűn alkalmazott poénok, nyelvi játékok a színpadon nem jutnak érvényre. Ez nem hátrányként említendő, csupán rámutat arra, ahogy Bérczes és Vincze rendezése a drámai alpanyagot kezeli. A két előadás elsősorban a tragikumra helyezi a hangsúlyt, és igaz ugyan, hogy a komikum is számtalanszor működésbe lép, ám a széthulló emberi kapcsolatoknak, a szereplők kilátástalan helyzetének, tehetetlenségüknek felmutatása miatt a szövegben elrejtett poénok, nyelvi játékok nem mindig fejtik ki hatásukat. Ezekben az előadásokban inkább a dráma izolált világára jellemző leépülés és kiúttalanság, az egyéni életutak csődjének tragikumára válik hangsúlyossá.

Vincze János a Pécsi Harmadik Színház Kamaratermében rendezte meg a *Bányavirág*ot. A *Bányavidék*-trilógia első része – csakúgy, mint a *Bányavakság* és a *Bányavíz* – zárt, intim térben, egy család otthonának egyetlen szobájában játszódik. Vincze János rendezése igazodik ehhez az elképzeléshez. Azzal, hogy az előadást a színház körülbelül hatvan-hetven főt befogadó termének szűk játékterében viszi színre, már eleve bensőséges légkört teremt. Ebben a teremben a szereplők csupán karnyújtásnyira helyezkednek el a nézőktől, ahogy egymástól is. A színházterembe lépve szegényes, lepusztult szobabelső fogadja a nézőt: sötétbarna falécekből álló falak, rajtuk falvédők, házi áldások, tükör, régi, ütött-kopott bútorok, ócskaságok, középen egy asztal szétmálló, ragasztott terítővel, hokedlivel, illetve két ajtó, egy bejárati és egy, amely a beteg Apa szobájába vezet. A színpad bal oldalán elhelyezkedő szekrény polcain az Irma (Bacskó Tünde) által áthordott kompótok, számtalan üres és teli pálínkásüveg és az egykori bányászmulat idéző bányászsapkák és -lámpák sorakoznak. Utóbbiak Iván be nem teljesült álmait is jelképezik, hiszen – ahogy az előadásban elhangzik – elhitte apjának, hogy a bányából fognak meggazdagodni, és gyógyfürdőt akart építeni a pénzből. A bánya azonban bezárt, s ami utána maradt: munkanélküliség, kiábrándultság, öngyilkosságok. Ivánnak beteg apja iránti gyűlölete is ebből fakad, hiszen úgy érzi, az „öreg elvette az álmait”, ráadásul a kötelesség, hogy gondoskodjon róla, helyhez köti, és nem engedti, hogy változtathasson életén.

A falécekből álló díszletfalak három oldalról keretezik a játékteret. Behatárolják, felrajzolják a szereplők mozgásterét, így enyhe bezártság-élményt keltenek. A zárt, intim térben él együtt Iván és Ilnka a beteg, zsarnok Apával, aki azonban a színen soha nem jelenik meg (az egyik szobában fekszik betegen). Hozzájuk tér be időnként Mihály, az orvos, illetve szomszédai, Illés és Irma. Az intimitás megteremtéséhez hozzájárul, hogy a szereplők olykor egy-egy hosszú, magányos pillanatukban, hétköznapi cselekvéseik közepette is láthatóvá válnak. Az előadás első felében Ilnka (Tamás Éva) szatyorral a kezében megérinti az üres színpadra, a színpad bal oldalán lévő bádogtál felett előbb szappannal kezdet mos, a tükörben nézi magát, majd a szatyorból almát és kenyeret vesz elő, kirakja őket egy tálna, tör magának a kenyérből, és evés közben fáradtan, elgondolkozva ledől a kanapéra. Majd újra előveszi a szatyrot, és elkezd nézegetni az Ivánnak vásárolt pulóvert. A cselekvéssor végrehajtása a színpadon hosszú, néma pillanatok eredményez, de mégsem válik unalmassá. A néző ugyanis e mozzanatokat szemlélve igazi voyeurré válik, a színpadon nem a cselekményhez szorosan hozzá tartozó akciókat látja, hanem az egyik szereplő intim pillanatait, mikro-cselekvéseit, ami a leskelődés-élmény révén inkább felkelti kíváncsi-



ságát, minthogy unalmasnak találná azt, amit lát. Feltételezhető, hogy ezek a mozzanatok mindennaposak, a hétköznapi rutin részei, s így a jelenet rámutat az előadásban megjelenté világot változtatására, körköröségre, napról napra ismétlődő jellegére is.

Az előadás egyik nagy erénye a térválasztásban, térhasználatban rejlik. Az előadásban egymásnak feszülő akaratok, elfojtott érzelmek, dühkitörések, az elhallgatott, majd leleplezett titkok a Pécsi Harmadik Színház kistermének szűk terében sűrűsödnek össze, ahol színpad és nézőtér közt alig van távolság. E térben minden egyes felszínre törő indulat fokozott erővel hat. De nemcsak ezek a mozzanatok, hanem a szereplők megszólalásai közé szüremkedő csendek is rendkívüli módon felerősödnek. Az előadás szereplői ugyanis sokat hallgatnak, és némaságuk nem csupán kommunikációs nehézségekből fakad, hanem abból is, hogy érzéseket, bűnöket, titkokat hallgatnak el. Itt mindenkinek van valami elhallgatnivalója, ez azonban csak az előadás egy kései pontján derül ki. Illés (Németh János) például mindig mosolyog, mindenkire kedves. Iván nem is érti, hogy lehet mindig jókedvű, hisz ő az egyetlen, aki nem iszik a faluban. Az előadás végén azonban Illés felakasztja magát, búcsúleveléből pedig kiderül, hogy halálos beteg volt, és azért lett öngyilkos, hogy Irma boldogan élhessen Ivánnal. Iván (László Csaba) is titkolja Irma iránti szerelmét. Mikor a nő burkoltan szerelmet vall neki, durván elutasítja, és dühöngve elküldi a házból. Az előadás utolsó jeleneteinek egyikében aztán bevallja Mihálynak (Bánky Gábor), hogy szereti a nőt, de nem akarta tönkretenni Illéssel való házasságát, ezért üldözte el.

Habár a cselekmény helyszíne Ivánék otthonának egyetlen szobája, az előadás a szobán kívüli, (nem látható színpadi) teret is többször játékba hozza. Ennek egyik fő eszköze a hátsó díszletfalán elhelyezkedő ablak, mely izgalmas játéklehetőségeket nyújt a színészek számára. Az Ivánékhoz érkező látogatókat, mielőtt belépnének a bejárati ajtón, már az ablakon keresztül látja a néző. De a szobán kívüli tér játékba hozására példa az a jelenet is, amelyben az Illés temetéséről hazatérő Ivánnak és Mihálynak előbb csak a takarás mögött felhangzó, részeg dalolását halljuk, majd a két férfi az ablakban jelenik meg, amelyen Mihály megpróbál bemászni. Ez már önmagában komikus hatást kelt, de a jelenet, mely a sikertelen bemászást követően a szobában folytatódik, még nevesége-sőbbé teszi azt. A jelenet attól működik és válik humorossá, hogy az Ivánt játszó László Csaba és a Mihályt megformáló Bánky Gábor nem játssza túl a részegséget. Ennek ellenére a jelenet – amely megtartja az eredeti dráma szövegét – a színpadon kissé hosszú és vontatott, és a benne elhangzó poénok, melyek eleinte még remekül működnek, egy idő után erőltetetté válnak.

Az ablak mint díszletlem az egyik legfontosabb funkcióját Illés búcsúlevelének felolvasásakor tölti be. Ez a jelenet véleményem szerint a zárójelenettel együtt az előadás egyik csúcspontjának tekinthető. Irma kétségbeesetten jelenik meg Ivánék ablakában, és arra kéri a doktort, hogy siessen, mert Illés felakasztotta magát. Mihály és Iván elsiet, a szín eközben elsötétül, csak egy fehér reflektor világítja meg az ablakban álló Irmát. Bacskó Tünde rendkívül hatásosan, mély fájdalommal, könnyeket ejtve formálja meg a férjét elvesztő nő alakját, és egyes szám első személyben közli Illés búcsúlevelét. Irma és Illés kapcsán megfigyelhető, hogy bár mindketten állandó látogatói Ivánéknak, soha nem jelennek meg egyszerűen a színen. Illés hol a faluba érkező magyar tévéről hoz hírt, hol pedig a napi postát viszi el Ivánnak, ha már épp arra járt. Németh János mindig mosolygós Illése korántsem az a félbolond karakter, amilyenek a szereplők (a drámában is) leírják. Mosolya az előadásban nem valamilyen örületet tükröz, sokkal inkább olyan jószándékot, megértést és nyugalmat, ami a többi szereplőből hiányzik.

László Csaba a főszereplő, Iván szerepében lobbanékony, hirtelen haragú, mélységesen kiábrándult férfit formál meg. Gumicsizmájában, kopott kék mellényében beleillik a szobabelső ütött-kopott, szegényes világába. Játéka energikus, megszólalásai élesek, és



szinte mindig dühből, haragból születnek. Mindenkit durván sérteget, esetenként meg is fenyeget, de ezek a sértések, fenyegetések a darab világában megszokott kommunikációs elemeknek számítanak. Irmát a szerelmi vallomása után durván megragadja, és kiüldözi a színről. Ilonkát pedig erőszakosan majdnem magáévá teszi, amit Illés váratlan színre lépése akadályoz meg. Az előadásban itt a drámához képest némi elmozdulás figyelhető meg. Vincze János rendezése erőteljesebben, ösztönösebben ábrázolja az Ilonka és Iván közötti jelenetet, mint Székely drámája. Az előadásban a drámától eltérően László Csaba erőszakkal megcsókolja, majd a színpad jobb oldalán lévő kanapéra kényszeríti a kétségbeesetten ellenálló Tamás Évát.

Tamás Éva Ilonkáján első látásra észrevehető, hogy nem tartozik e közebe. Külső megjelenése rögtön éles kontrasztba kerül mind a lepusztult házbelsővel, mind az előadás többi szereplőjének megjelenésével. Míg a darab másik női szereplője, Irma gumicsizmában, barna poncsóban, addig ő – ugyan régi divat szerint – talpig rózsaszínben, magas sarkú cipőben jelenik meg. Kacérkodik az orvossal, kihasználja nőiességét, Ivánnak is kedveskedik, de környezete őt is fásulttá teszi. Ez megmutatkozik nevetésében is, mely sokszor inkább erőltetettnek tűnik, mint őszintének. A Bánky Gábor által megformált Mihály külső megjelenését tekintve szintén kilóg a színpadi világ leromlott közegéből, viselkedésében azonban már ő is alkalmazkodott ahhoz. A többi szereplőhöz hasonlóan belefásult az erdélyi bányatelep kilátástalan, lehetőségek nélküli világába, melyet csak tetemes mennyiségű pálinka elfogyasztásával tud elviselni. Bánky Gábor különös érzékenységkel formálja meg az öngyilkosságot fontolgató, kiábrándult, magányos doktor alakját, akinek ugyan családja van, de Ilonkához is vonzódik.

Az előadásban a színészi játék általában jó, ám néha kissé veszít az intenzitásából. A szereplők megszólalásai között beálló csendek pedig olykor vontatottá teszik az előadást. A *Bányavirág*ban bár főként az egyéni sorsok csődje, tragikuma, az előadásban megelevenedő világ monoton, ismétlődő jellege kerül előtérbe, a komikum is működésbe lép, és némileg feloldja a komolyabb, tragikumba hajló jeleneteket. Az előadást nézve azonban mégsem tudunk minden poénon önfeledten nevetni. Az előadás csakúgy, mint a dráma, végig az idealizált Erdély-mítosz lebontásán munkálkodik. A zárójelenet azonban nézőpontváltást alkalmaz, mely Vincze János rendezésében a térhasználatban is megnyilvánul. E jelenetben – ahogy P. Müller Péter fogalmazott a pécsi dramaturgiai szimpóziumon – a tér kinyílik, a bezártság-élményt adó, falécekből álló, hátsó fal pedig eltűnik, ami helyett egy patakot (ahogy Iván fogalmaz „szar kis csermelyt”) és hegyeket ábrázoló poszter jelenik meg a hátsó díszletfalon.

Itt a drámához képest némi elmozdulás figyelhető meg. A zárójelenet az előadásban nem kizárólag Iván monológjából áll. A színpadi térben előbb megjelennek a Magyar Televízió munkatársai, akik beállítják a fényeket, elrendezik a bútorokat, s mindeközben felvételtől szól a *Gyere velem a Hargitára* című dal, amelyet Iván és Mihály többször is emlegetnek az előadás során. Ezután Iván is megjelenik székelyharisnyában, valamint az Ilonkától kapott, néhány számmal kisebb, világoskék pulóverben, és a televízióknak Erdély szépségéről, lehetőségéről beszél. Monológja éles ellentétben áll az előadásban megjelenített szegényes, kiábrándult világgal, melyben, ahogy korábban fogalmaz: „...az egyetlen őrzött hagyomány, hogy békaszarrá isszuk magunkat, egymás torkának ugrunk, s aztán kimegyünk az erdőre fát lopni.” Iván zárómonológja akadozó, zavart, de azt mondja, amit elvárnak tőle, ami leginkább megfelel a köztudatban élő, ám hamis, idilli Erdély-képnek.

A Pécsi Harmadik Színház a kortárs magyar dráma műhelyeként azzal, hogy színre vitte az elmúlt évek egyik legsikeresebb színpadi szerzőjének művét, ismét fontos bemutatót tudhat a háta mögött. Vincze János rendezése méltó helyet foglal el az eddigi *Bányavirág*-bemutatók sorában. Az előadás viszonylag pontosan követi az eredeti dráma szövegét és a benne kirajzolódó elképzeléseket, ugyanakkor megtalálja a módot, hogy



izgalmas, egyedi megoldásokkal gazdagítsa azokat. Összességében tehát elmondható, hogy kisebb hiányosságaival együtt is korrekt, jó előadás született, mely ismét új megközelítést adja Székely Csaba drámájának.

Bérczes László *Bányavakság*-rendezése a kaposvári Csiky Gergely Színház és Pécsi Nemzeti Színház közös produkciója. Bérczes zömében kaposvári színészek közreműködésével hozta létre az előadást, amelyben két pécsi színész, Köles Ferenc és Urbán Tibor is látható. Az előadás erényei közé tartozik, hogy bátran kezeli a drámai alanyanyagot. Bár az eredeti drámához képest nagyobb szövegbeli változtatások nem figyelhetők meg benne, kísérletező, markáns rendezői koncepciót érvényesítő előadásról van szó, melyben az eredeti drámához képest elmozdulások figyelhetők meg.

A tér- és díszlethasználat már eleve rendkívül izgalmas, többféle értelmezésre is lehetőséget ad. A kifelé dőlő, ferdén álló díszletfalak felfelé szélesedő, trapéz alakú, felülről is zárt teret hoznak létre. Míg Vincze János *Bányavirág*-rendezése inkább realista díszletet alkalmazott, addig Bérczes László *Bányavakság*ának díszlete, mely Cziegler Balázs munkáját dicséri, stilizált. A stilizált jelleg ellenére azonban e térben is jelen vannak a szegényes falusi házak kellékei: régi kredenc, bádoggal kezelt tál és kancsó, színes szalagfüggöny, hokedlik. Ez a színpadi tér jelképezi két testvér, Iringó (Nyári Szilvia) és Ince (Szula László) otthonát, ahova időnként betér Izsák, a hungarista szomszéd (Urbán Tibor), egy gyors látogatás erejéig hazaérkezik Ince lánya, Izabella (Grisnik Petra), valamint ideiglenesen beköltözik a román rendőr, Florin (Köles Ferenc), aki egy nyomozás miatt érkezik a faluba.

A *Bányavakság* díszlete döntött falaival tölcserít is idézhet, mely szinte beszippantja, nem engedi kilépni a szereplőket, s föléjük magasodva mintegy bezárja őket a térbe. A falaknál elhelyezkedő bútorok maguk is igazodnak a trapézformához, a színpad jobb oldalán lévő kredenc például a földtől félig elemelkedve, döntve illeszkedik a falhoz. A tér így már eleve kifordított, a sarkaiból kiforgatott világot feltételez. Erre az előadás kezdőképe is ráerősít, amelyben az Incét megformáló Szula Lászlót látjuk, aki természetellenes, kicsavarodott pózban, félig a földön, félig egy hokedlin fekvésben alszik, s eközben disszonáns hegedűszó hallatszik. A színpadon bemutatott világ kifordított jellegét az előadás hangzásvilága is felerősíti, hiszen az előbb említett hegedűszó, illetve a disszonáns elemeket tartalmazó zenék, hangfeketek több helyen is visszatérnek. Például amikor Ince libákat kerget, a felvételtől hallatszógágogás mellett az említett hegedűszó is felhangzik, és groteszk megvilágításba helyezi az előbbi mozzanatot. De a disszonáns elemeket tartalmazó zenék elidegenítő hatással is bírnak, például abban a jelenetben, amelyben Ince az előadás végén megöli Florint, s felhangzik egy hegedűszó, amely kisebb megszakításokkal a darab zárójelenetét is kíséri.

Vincze János rendezéséhez hasonlóan ez az előadás is játékba hozza a nem látható színpadi teret. A Nyári Szilvia által megformált Iringó miközben beszél, gyakran eltűnik a színpad jobb oldalán lévő kijárás mögött. Ha nincs a színen, Szula László Incéje gyakran kikiabál neki a takarás mögé, a nő pedig onnan válaszol. A hátsó díszletfalán elhelyezkedő két ablaknak köszönhetően a lakásbelsőn kívüli tér is játékba lép. Az ablakokon keresztül a néző láthatja, amint Ince „az udvaron” libákat kerget (ezt a férfi rohángálása, és felvételtől szóló gágogás jelzi). Köles Ferenc Florinja pedig néhányszor az ablak tulsó feléről szól a színen lévőkhöz.

Vincze János *Bányavirág*-rendezéséhez hasonlóan Bérczes László *Bányavakság*-előadásának utolsó jelenetében is van nézőpontváltás. A darab zárójelenetében a tér megnyílik, a hátsó díszletfal felemelkedik, és végtelennek tűnő folyosót hoz létre. Eközben a szín elsötétül, csak a folyosót világítja meg egy reflektor, melyen keresztül Ince kivonul, elhagyja a színt. E jelenetben a drámához képest elmozdulás figyelhető meg, a drámabeli instrukció Iván monológja után ugyanis a következő: „Kintről libagágogás hallatszik. Ince felkapja a fejét és megmarkolja kabátját.” Az előadás – egyébként rendkívül hatásos



– befejezése tehát markáns rendezői értelmezés eredménye. A végtelennek tűnő, fehér fényel övezett folyosó képéhez számos asszociáció kapcsolódhat, melyek közül az egyik legkézenfekvőbb az életből való kivonulás lehetősége. Az előadásban ugyan elhangzik, hogy Incének el kell hagynia a házát, amely már Izsák tulajdona, és előbb-utóbb börtönbe kell vonulnia, de a zárókép a végtelenített folyosó terhelt szimbólumával sokkal többet jelent ennél. Ahogy az előadásban megfogalmazódik, az otthon, a családi ház jelent Ince számára mindent, görcsösen ragaszkodik hozzá, könyörög Iringónak, hogy ne adja el, az előadás végére azonban otthonát és családját (Iringót és Izabellát) is végérvényesen elveszíti, így a folyosó képe Ince kilátástalan, magányos útját is jelképezheti.

A legalapvetőbb hiány mind Iringó, mind Ince életében a család hiánya. Ince felesége és fia meghaltak autóbalesetben – az autót Iringó vezette –, lánya, Izabella pedig sosem látogat haza Kolozsvárról, de elvárja apjától, hogy az állítólagos egyetemi költségekre minden hónapban elküldje neki a fizetése nagy részét. A családi otthonhoz való görcsös ragaszkodás így Ince részéről valójában kompenzáció, ez ugyanis az egyetlen, ami a hiányzó család emlékeit őrzi. A szereplők megrekedtek az emlékekkel terhelt színpadi térben, mely teli van a hiány tárgyaival, s amelyben – P. Müller Pétert idézve – a szereplők saját infantilizmusait őrizzetik. Amikor a színen lévő asztalról lekerül az abrosz, láthatóvá válik, hogy az asztallap alatt valójában egy bölcső, s benne egy játékmackó található, melyek az elveszített családtagok hiányát jelzik. A macit, amely gombnyomásra hangokat ad ki, az előadás során Ince többször is kézbe veszi, például akkor, mikor a lányához könyörög, hogy ne hagyja magára. A plüssállat az előadásban néhányszor „meg is szólal”, többek között éppen az előbbi jelenetben, s így kissé groteszk megvilágításba helyezi azt. De a színpadi térben található egy falra kifüggesztett fotót Izabelláról is, illetve annak a szavalóversenynek az oklevelét, amelyet a lány még kiskorában nyert meg.

Annak ellenére, hogy az előadás végkifejlete a tragikum felé billen, és az egyéni sorsok csődje itt is rendkívül hangsúlyossá válik, az előadás számos komikus pillanatot is tartalmaz. Bár a szövegbeli poérok a színpadon néhol veszítenek erejükből, mégis többnyire jól működnek, hatásosak. Az előadás egyik nagy erénye, hogy képes a komikus és a tragikus jelenetek harmonikus váltakoztatására, így azok erősítik egymást. Komikus hatást keltenek például a Florin (Köles Ferenc) kevert román–magyar beszédéből adódó félreértések. Erre példa az a jelenet, amelyben a férfi hosszasan meséli Incének és Iringónak a viszontagságos buszutat, ők – és a drámát előzetesen nem olvasó, románul nem tudó nézők – azonban nem értik, hogy miről beszél. Iringó meg is kérdezi Incét, hogy mit mondott az imént a férfi, mire az tömören azt válaszolja: „Hogy elég könnyen idetalált.” De ugyanígy Florin román akcentusa is humorforrás. Izsákot ugyanis, akinek vezetékneve Szécsi, következtesen hol Szexi úrnak, hol Szexikémnek nevezi.

Bérczes László rendezésében különösen komikussá válik az egyik szereplő, Izsák. A drámában elhangzik, hogy Izsáknak még a Turul Zászlóalj Harcosai is túl liberális csoport volt, ezért otthagya őket. Továbbá a szereplők többször is felhívják rá Ince figyelmét, hogy Izsák rozsdás szeggel fogja kivájni az agyvelejét, ha megtudja, hogy román rendőrt hívott a faluba. Urbán Tibor Izsák szerepében azonban korántsem az az erőtől duzzadó, ijesztő alak, akiről a szereplők beszámolnak, hanem helyette egy kis termetű, pattogós méregzsák jelenik meg a színen, aki folyton elrontja az oláh szó ragozását. Különösen komikus, amikor a nála egy fejjel magasabb, Izabellát játszó Grisnik Petrával próbál flörtölni. De Incével való verekedését sem lehet komolyan venni, a két férfi a földön fetrengve próbál egymás fölé kerekedni, s eközben rendkívül komikusnak hat, ahogy Izsák esetlenül próbálja fojtogatni Incét.

Az előadás egyik legkiemelkedőbb jelenete az, amelyben Ince és Florin a román–magyar sérelmek sorolásába kezdenek egészen 1600-ig, majd a mitológiai anyafarkasig visszamenően. A jelenet, míg az elején inkább megdöbbenő, egyre komikusabbá válik

azáltal, hogy a két fél gyerekes sértettséggel, válogatott szitkok kíséretében („kömény-magfaszú nemzetszégylene”, „büszke gulyásfing” stb.) próbál egymásra licitálni. Éppen a jelenet komikus volta miatt tud olyan erőteljessé válni a folytatás, amelyben Florin leleplezi Iringó titkát, miszerint a nő arcán lévő forradás nem az autóbalesetből származik, hanem Iringó egykori alkoholista férjének a műve, akit a nő bosszúból meggyilkolt. A jelenet tragikus végkifejletbe torkollik, Ince megöli Florint, ami a színpadon jelzésszerűen történik: a férfi épp szúráshoz emeli a kést, majd a szín elsötétedik. Ezt a zárójelenet követi, amelyben Izsák összepakolja a ház bútorait, s felhalmozza őket a színpad jobb szélén, majd magára hagyja Incét, aki a már említett, végtelenített folyosón kivonul a színről.

A színészi játék az előadás során mindvégig intenzív, magas színvonalú, éppen ezért is működnek olyan jól a komikumot és tragikumot váltakoztató jelenetek, ezért ülnek a poénok, amelyek valamelyest (fel)oldják a komolyabb hangvételi részeket. Ám a komikus helyzetek, pillanatok mögött valójában végtelenül komor, kilátástalan világ húzódik meg. A drámával ellentétben itt nem a szereplők kisszerűségére, hanem – mint már említettem – a csődbe jutott emberi sorsokra helyeződik a hangsúly. Szula László Incéjénél az emlékekhez, a múlthoz való görcsös ragaszkodás és a teljes magára maradás folyamata az, ami a középpontba kerül. Iringóval való kapcsolata is hangsúlyossá válik, melynek kettősségét az előadás rendkívül árnyaltan mutatja be. Kapcsolatuk feloldhatatlan ellentétekből áll, folyton veszekednek, sértegetik egymást, ugyanakkor a kölcsönös egymásrautaltság, súlyos titkaik és tetteik összekötik őket.

Nyári Szilvia Iringójánál ugyan szintén jelen van az a kiábrándultság, amely Incénél, de mégsem teljesen fásult karaktert játszik. Tervei vannak, a városba akar költözni, bízva abban, hogy új társat találhat magának. Florin bókjai reményt adnak neki, és próbálja viszonzni a férfi (látszólagos) kedvességét. A Köles Ferenc által megformált Florin viselkedésében és megjelenésében is igazi úriembernek tűnik, így nem csak nemzetisége miatt lóg ki teljesen a többi szereplő közül. Bókol Iringónak, fiáról mutat képet Incének, kedvesen elmagyarazza, hogy „vedzsetáriánus”, és még akkor sem idegeskedik, mikor Iringó egy tál madáreledelt tesz le elé az asztalra. Később azonban kiderül, hogy mindez csak látszat, valójában utálja a magyarokat, és célja végig Ince letartóztatása volt. Florin az úriemberség látszatát abban a jelenetben kezdi el levetkőzni, amelyben részegen, vad tánc kíséretében egy román nyelvű dalt énekel Incével. Ebben a jelenetben az indulatok elszabadulnak, Iringót tánc közben ide-oda rángatják, majd belerakják a bölcsőbe, s nem sokkal később Florin bevallja valódi szándékait.

Összességében elmondható, hogy a Pécsi Nemzeti Színház és a kaposvári Csiky Gergely Színház közös munkájából mind a rendezés, mind a színészi játék szempontjából rendkívül színvonalas előadás született. Markáns rendezői koncepció bontakozik ki benne, mely színházi eszközhasználatában, térkezelésében és karakterformálásában is izgalmas megoldásokat alkalmaz. Az előadás kiemelkedőnek tekinthető a 2013/14-es pécsi színházi évad előadásai, de a Bányá-dramák színpadi bemutatói között is.

Székely Csaba: Bányavirág. Rendező: Vincze János. Játéktér: Vincze János, Vatai Emil. Szereplők: László Csaba (Iván), Bánky Gábor (Mihály), Tamás Éva (Ilonka), Németh János (Illés), Bacskó Tünde (Irma). Bemutató: 2013. december 10.

Székely Csaba: Bányavakság. Rendező: Bérczes László. Díszlet- és jelmeztervező: Cziegler Balázs. Szereplők: Szula László (Ince), Nyári Szilvia (Iringó), Köles Ferenc (Florin), Urbán Tibor (Izsák), Grisnik Petra (Izabella). Bemutató: 2014. február 26. Csiky Gergely Színház, 2014. március 7. Pécsi Nemzeti Színház

TRAGÉDIA ÉS KOMÉDIA IRGÁCSTÓL ALT-NA-SHELLACHIG

Patrick Barlow: 39 lépcsőfok; Egressy Zoltán: Három koporsó – Pécsi Nemzeti Színház

A Pécsi Nemzeti Színház repertoárjában szerencsére idén sem csak kötelező olvasmányok adaptációival, mesedarabokkal és operettekkel találkozhattunk. A Székely Csaba trilógiája köré szervezett pécsi fesztiválon és szimpóziumon is bemutatott, valamint az idei POSZT versenyprogramjában szereplő *Bányavakság* mellett Egressy Zoltán *Három koporsó*-ja is képviselte a kortárs magyar drámát a PNSZ-ben. A tavalyi nagy sikerű, POSZT-jelölt *Picasso kalandjai* után pedig a színház ismét műsorára tűzött egy kultikus rendező filmjéből készült előadást, Hitchcock *39 lépcsőfokát*.

A Horgas Ádám által rendezett *39 lépcsőfok* nem csupán azért izgalmas a médiumok közötti interakció szempontjából, mert egy regényből forgatott filmből írt dráma színpadi adaptációja, hanem legfőképp azért, mert nem törekszik arra, hogy megtagadja forrását; számos filmes elemmel, vetítéssel és más, sokszor képregényekből és rajzfilmekből kölcsönzött képi és hangeffekttekkel él. A *39 lépcsőfok* így válik mozgalmas, látványos és felettébb szórakoztató előadássá. Az alcímében *krimi-vígjátékként* aposztrofált darab leginkább bohózat, mely minden mondatával nevetetni próbál, általában sikerrel. A stilizált jelenetek, a karikatúraszerű figurák és olykor fárasztó poénok mellett igazán szellemes megoldások is fűszerezik az előadást.

A cselekmény a '30-as évek Londonjában indul, ahonnan a különös véletlenek következtében önkéntelenül nyomozóvá, gyilkosság vádjával körözött (ám ártatlan) személyé és titkos ügynökké váló főszereplőnek, Richard Hannay-nek (Széll Horváth Lajos) sikerül valószínűtlen és életveszélyes kalandok során eljutnia Skóciáig, azon belül is a kimondhatatlan nevű Alt-na-Shellachig. A skót faluban játszódó jelenetek kétségtelenül az előadás legszellemesebb részei. Köles Ferenc, akit mostanában láthattunk román rendőrként (*Bányavakság*) és német tisztként (*Picasso kalandjai*) is, a *39 lépcsőfok*ban többek között egy skót gazdát alakít. Erőteljes (magyar fordításban leginkább palócossá hangzó) akcentusa és parasztinak szánt (sokszor Parti Nagy nyelvére emlékeztető) szóhasználata olyannyira csúcspontja az előadásnak, hogy még a felvonások közti szünet instrukcióit is az ő hangján halljuk, szándékosan érthetetlen mondatait pedig készségesen polgári nyelvre tolmácsolja nekünk segédje, Macleod (Mikola Gergő).

A Skóciában beszélt angol efféle magyarítása nem egyedüli példája a skót és a magyar nép szórakoztatóan párhuzamos ábrázolásának a darabban. Mikor a skót vidéken játszódó jelenetek alatt felcsendül a tradicionális, skótdudás népzene, a fő díszletelemként és titótvászonként használt fehér falon Jankovics Marcell magyar népmeséiből ismert venyigi ornamentikára emlékeztető indák jelennek meg. Horgas Ádám rendezése viszonylag szabadon bánik Patrick Barlow drámájának szövegével. A jelenetben, melyben Hannay-nek tévedésből politikai beszédet kell rögtönöznie, ironikus, a magyar aktuálpolitika szállóige-korpuszából kiragadott, demagóg szövegeket sorjáz, csupán *Magyarországot Skóciával helyettesíti*: „Hiszek a szeretet és az összefogás erejében. De egyre kevesebben vagyunk. Fogy a skót. [...] Természetesen a kiadásokat csökkenteni kell. Bizonyos területeken a bevételeket növelni kell. De ez nem megszorítás. Hát csináljuk meg! Csináljuk meg! Csak



egy Skócia van: a mi Skóciánk. Csak rajtunk múlik, hogy milyenné tesszük. [...] Hajrá Skócia, hajrá Skótok! És most énekeljük el a himnuszt!”

Noha Hitchcock *39 lécsőfoka* sem nélkülözi a humort, a film és a színrre vitt előadás hangulata között szinte összehasonlíthatatlanul nagy az eltérés. Horgas Ádám rendezése minden ponton kifigurázza az 1935-ös filmben többé-kevésbé komolyan vett krimi-cselekményt és jellemeket. A már említett skót gazda Hitchcock filmjében (John Laurie) cseppet sem szerethető, patriarchális viszonyokat fenntartó, mogorva, kicsinyes figura, aki a filmbeli utolsó képkockákon, melyeken megjelenik, épp kezét emel fiatal feleségére. Ugyanez a szereplő Köles Ferenc megformálásában percenként hisztérikus nevetésre ingerli közönségét halandzsáig torzított, tolmácsot igénylő tájszólásával, skót szoknyájával és az arca felét kitakaró, pödrött bajszával.

A gazda bájos, kétcopfos, szintén komikus tájszólással beszélő felesége (Darabont Mikold) a cselekmény szerint a vacsoraasztalnál, férje étkezés előtti imádsága közben veszi észre az előtte heverő újságból, hogy a vonzó fiatalember, akit éjjelre befogadtak a házukba, körözött bűnöző, akinek ezután áldozatkészen segíteni fog megszökni. A jelenet görcsös feszültsége az ennyire komikussá torzított szereplők között nyilvánvalóan nem jön létre a színpadon; már csak azért sem, mert az iróniát és paródiát a végletekig hajtva az asztali áldást nem *amennel*, hanem az *Old McDonald Had a Farm* című gyermekdalból ismert *E-I-E-I-O*-val zárja a skót házaspár.

Darabont Mikold, akire – a barlow-i négy szereplős forgatókönyv alapján – minden női szerep hárul, húszpercenként más frizúrával és jelmezben jelenik meg a színpadon, egészen eltérő szerepekben, egytől egyig bravúros alakításokban. A főszerepet játszó Széll Horváth Lajoson kívül minden színész számtalan szerepben van jelen a színpadon, olykor mondatonként váltogatva azokat, például egy sapka ismétlődő fel- és levételével. A pontos mozdulatsorokra, bombasztikus vizuális elemekre, szupergyors tempóra és egyből csattanó poénokra építő előadás láthatólag a színészeknek örömjáték, a nézőknek pedig könnyen hozzáférhető élvezetforrás.

Egészen más hangulatra számíthat viszont az, aki a Nemzeti apró, N. Szabó Sándorról elnevezett termében játszott *Három koporsóra* ül be. A Dömötör Tamás által rendezett *romantikus abszurd* cselekményét és végkifejletét tekintve – a cím alapján cseppet sem meglepő módon – tragikus, díszleteiben és jelmezeiben pedig elegánsan minimalizált. Az ötszereplős daraból három színész (Szvetnyik Kata, Hajmási Dávid és Ahmann Tímea) a *Három koporsóval* debütált a Nemzetiben. Játékuk (és így az egész előadás) friss, koncentrált és lendületes.

A dráma az 1848–49-es szabadságharc idején játszódik egy magyar kisvárosban, valamint egy (Egressy darabjaiban gyakran felbukkanó) Irgács nevű faluban. A szabadságharc mint eszme vagy történelmi esemény nem jut központi szerephez a darabban, inkább a háborús helyzet következtében kialakuló kóros családi viszonyok teszik abszurdá a cselekményt, és szövik a kapcsolathálót különös szerelmi sokszöggé, melyet Egressy darabjaiból szintén megszokhattunk. A *Három koporsó* 2005-ben jelent meg a *Portugál* című drámakötetben Egressy hét másik darabjával együtt, és várhatóan a Kalligram Kiadó Egressy-dramagyűjteményének következő kötetében is helyet fog kapni. A *Portugál* kötetből (és az életműből) némiképp kilóg ez a darab, mivel a többi (a *Reviczky* című, szintén történelmi színművön kívül) mind napjainkban játszódik, és ha derűsnek nem is nevezhetjük őket, abszurdításukban mindenképp kifejezetten humoros darabok. A kötetben is olvasható *Sóska, sültkrumpli*, a *4x100* vagy a méltán népszerű, címadó *Portugál* szerzőjében kiváló vígjátékíró is ismerhetünk meg, ahogy a tavaly júniusi *Jelenkor* drámamellékleteként megjelent, végtelenül szórakoztató *Időutazásában* is. A költőként és prózaíróként is ismert Egressy a *Három koporsóval* a leginkább elismert, drámaírói munkásságát is színesíti, balladaszerűen tragikus, történelmi atmoszférájú darabja az életmű változatosságát szemlélteti.



Nemcsak az szerencsés gesztus a Pécsi Nemzeti Színháztól, hogy kortárs magyar drámákkal bővíti a repertoárját, hanem az is, hogy Egressynek nem a legismertebb műveit rendezi újra. A *Három koporsó* előadása kiemeli a darab legszerethetőbb vonásait. Az egyszerűsége törekvés, mely Egressynél a nyelvhasználatban, a jellemekben és a helyszínválasztásban mutatkozik meg, Dömötör Tamás rendezésében egyszerű színpadképpel és jelmezekkel, valamint letisztult színészi játékkal egészül ki. A darabot abszurditása menti meg a giccsessé válástól. Ezeket a határokat a rendezés érzékenyen kezeli; sem a romantikus történetszálak (megcsalás, intrika, szerelmi bánatból elkövetett öngyilkosság), sem a magyar nemzeti attribútumok (szabadságharc, népzene) nincsenek zavaróan túlhangsúlyozva. Egressy darabja főként az előbbiek halmozásával, az alapvetően realista elvárásokat megelőlegező cselekmény fokozatosan valóságosabbá tételével mozdul az örkényi abszurd irányába. A színpadi előadás a drámaszöveghez képest többletet nyújtó sajátos eszközeit finoman kihasználva hívja fel a figyelmet a darab abszurd, illetve groteszk jellegére. A nyitó- és zárókép egyedüli díszleteként három hatalmas koporsó szolgál. Az élet és a tragikus halál elválaszthatatlanságának érzékeltetésére szolgál ezek háttorzongató együtt ábrázolása. A koporsók az előadás során kinyílnak, bezáródnak, átrendeződnek. A középső koporsó ágygá változik, melyen az első jelenetben Emmi (Szvetnyik Kata) és párja, Viktor (Hajmási Dávid) szeretkeznek, a darab során pedig különböző kombinációkban több szereplő ugyanezt teszi. A darab végén Emmi, az Órnagy (Rázga Miklós) és felesége (Juhász Réka) Erósz helyét Thanatosznak hódolva már nem érzi örömeire, hanem – rendeltetésének megfelelően – örök nyughelyként használják a koporsókat. Kevésbé elborzasztó, ám annál szórakoztatóbb az az abszurd megoldás, miszerint mindig, mikor Emmi (egy szintén kinyitott koporsóból varázsolt) zongorán kezd játszani, nem zongoraszót, hanem vonós népzene hallunk a színpad másik feléről. A színvonalas, instrumentális, de néha énekhanggal is bővülő előzenei betétek (Török Marianna, Szukits Éva és Krajcsovics Csaba zenészek előadásában) máskor a jelenetek között csendülnek fel. A népzenei dallamok egyrészt a darab balladai jellegét hangsúlyozzák, másrészt némi felüdülést nyújtanak az egyre feszültebb és tragikusabb történet befogadására kényszerülő nézőnek.

A karakterek színészi megformálása sem okoz csalódást. Szvetnyik Kata kizökkenés nélkül, hitelesen és kifejezetten szerethetően játssza a 19. század Magyarországon élő ártatlan, szerelmes, a társadalmi elvárásoknak megfelelni és férjhez menni vágyó félárvtát, akit féltékeny és ördögi vőlegényének cselszövése az öngyilkosságba hajszol. Viktort az ördögi jelzővel illetni nem kritikusi túlkapás; ezt a Viktor rövid monológjával induló darab első mondatai is alátámasztják: „Nagy nap ez a mai. Lelővi magát az ördög. Én vagyok az ördög.”. Hajmási Dávid energikus játékát inspirálja az álszent, sátáni csábító szerepe. „Az a lány pedig angyal. Én rossz vagyok. Ő jó. Én feketében vagyok, ő pedig fehérben lesz.” – mondja a monológ folytatásában Viktor, Emmire utalva. Az ellentét, melyet felvázol, valóban megjelenik a színpadon, Szvetnyik Kata és Hajmási Dávid játéka remekül ellenpontozza egymást, lefektetve ezzel a darab alappilléreit és kialakítva a sokszor nehezen követhető, folyton szövődő viszonyrendszer legfontosabb csomópontját. A Rázga Miklós által megformált családos Órnagy, akit a háború ideje alatt a szülői házban egyedül élő Emmi mellé költöztetnek be, inkább a lány apakomplexusát kihasználva csábítja el őt akarva-akaratlanul, hiszen a drámaszöveghez képest, melyben Emmi vőlegénye és az Órnagy között csupán hároméves korszak van, a PNSZ rendezése kissé átértelmezi a darabot, és láthatóan nagyban eltérő életkorú színészekkel játszatja az említett szerepeket. A kevesebb jelenetben felbukkanó, de emlékezetes alakítást nyújtó Ahmann Tímea (Veronka), valamint az órnagy feleségeként Juhász Réka két oldalról jelenítik meg a tagadhatatlanul férfi perspektívából ábrázolt, legalább annyira naiv és kiszolgáltatott, mint csábító és birtokolni vágyó női szereplőket.



Patrick Barlow: 39 lépcsőfok. Krimi-vígjáték (John Buchan regénye és Alfred Hitchcock filmje alapján). Fordította: Vajda Miklós. Rendező, zeneszerző, videó: Horgas Ádám. Díszlettervező: Horgas Péter. Jelmeztervező: Bujdosó Nóra. Rendezőasszisztens: Kiss Hédi. Súlyó: Tulik Tímea. Ügyelő: Krajcsovics Csaba. Szereplők: Széll Horváth Lajos, Darabont Mikold, Köles Ferenc, Mikola Gergő. Bemutató: 2013. november 15.

Egressy Zoltán: Három koporsó. Rendező: Dömötör Tamás. Díszlettervező: Szili Péter. Jelmeztervező: Kiss Julcsi. Rendezőasszisztens: Frank Fruzsina. Súlyó: Schrämpf Mária. Ügyelő: Krajcsovics Csaba. Szereplők: Szvetnyik Kata (Emmi), Hajmási Dávid (Viktor), Rázga Miklós (Órnagy), Juhász Réka (Feleség), Ahmann Tímea (Veronka), Török Marianna (Zenész), Szukits Éva (Zenész), Krajcsovics Csaba (Zenész). Bemutató: 2014. február 21.





KALAPÁCCSAL, TOLLAL

Móricz Zsigmond: Úri muri; Petőfi Sándor: A helység kalapácsa – Janus Egyetemi Színház

Az egyetemi színház még a Pécsi Nyári Színház 2013-as programjai keretében mutatta be a Móricz Zsigmond *Úri muri* című regényéből Mikuli János rendező által színpadra írt darabot, amely aztán a JESZ saját játszóhelyén, a Zsolnay Negyedben is számos előadást megért; ez utóbbiak egyikét láttam.

Nem lehet véletlen Móricz műveinek – az irodalomtörténeti munkáktól a színpadi átiratokon, bemutatókon át megmutatók – kedveltsége manapság, amikor a magyar társadalmi valóság nem várt hasonlóságokat mutat a két háború közti világával. A darabnál maradva most csak olyanokat említünk, mint a munkát nem végző (nagy)birtokosi réteg újjáalakulása vagy e réteg erkölcsi és kulturális állapota, s mindezekről nem függetlenül a magyar vidék földhöz nem jutó új zsellerei. Móricz számos regénye – Ady fölszabadító hatására – azt a magyar Ugart mutatta meg, amely ragadozóival, élősködőivel és prédáival már saját korában is inhumán jegyeket hordozott. Az átirat, az előadás ebbe a világba visz minket, anélkül, hogy a mai politikai viszonyokra közvetlen utalást tenne.

A Szatmári Színházból érkező vendégszínész, Kányádi Szilárd játssza érzékenyen Szakhmáry Zoltánt, Móricz vívódó hőseinek egyikét: azt a dzsentrit, akiben eszmék, nemesebb gondolatok pislákolnak. Birtokából mintagazdaságot akar létrehozni, mintha nem a millenniumi időkben játszódna a cselekmény, hanem a hős már éppen Németh László harmadik utas „kert-Magyarországának” híve lenne. Igaz, a világmegváltó tervek-ből leginkább a szeretője számára kialakított tanya körüli, hasznot nem hozó park valósul meg az alföldi magyar világban idegen testként. Környezete azonban végül fölmozsolja jobbik énjét. Ebben a társaságban úgy tartják: „Becsés ember, aki adomázni jól tud, s becstelen ember, aki még ahhoz se ért”.

Az „úri” társaság tagja a jól adomázó Borbíró (Inhof László) vagy a Hadnagy (Zakariás Máté), akinek irodalmi műveltsége a Rinaldo Rinaldinire korlátozódik (mert „negyvennyolc oldalon hétszer akasztották”). Kuti Gergely nagyszerűen hozza Lekenczey Muki kókler, élősködő figuráját, akit a zenetanár zsidó Wágner Adolf (Horváth Marin) előtt tréfából grófként léptetnek föl, miközben valójában egyszerű, pénztelen vigéc. A díszlet mellett a korhű jelmezt is jegyző Mikuli Dorka fehér, csíkos ruhával különbözteti meg a helyi férfiak viseletétől, hamis nagyvilági szint kölcsönözve neki.

A rendezés meghatározó szerepet szán Csörgheő Csuli figurájának. A lehetőséget Tóth András Ernő nagyszerűen kiaknázza, példászerű dúvadtént formálva meg a figurát. Jelenléte szinte mindig, mindenki számára fenyegető, tréfái a megalázásra épülnek. Kulturálatlansága semmivel sem különb a legalsó rétegeketől, csak vagyona emeli föléjük. Embertelen durvaságának komplementere a már-már mitikus jelenséggé növelt dísznőhoz, a nagy kanhoz fűződő atavisztikus rajongása: „Nekem az az elvem, hogy a gyereket nem szabad kényeztetni, én nem csókolgatom őket, de a kanit, ha megvakargatom, egyszer csak hanyatt veti magát, s kitérja a négy lábát, s boldogan hörög. Azt nagyon szeretem.” Brutalitása érzélgős szívet takar, az emberi világban kíméletlen, egyedül a dísznő elvesztése képes megrendíteni.

A nagy lakomák nem kerülnek színre Mikuli átiratában, a dőzsölést, a dologtalanságot



és a durvaságot ivós jelenetek teszik érzékletessé a nyitó jelenettől a befejezésig. Ebben a feldolgozásban különösen erőteljes lesz a férfi világ kritikai ábrázolása, s az előadás egyik legaktuálisabb és legkínzóbb gondolati súlya – aktualizáló gender-szempon-tú beavatkozások nélkül is – a férfi-nő viszony (részben fölszámolhatatlan, részben a hazug társadalmi rend által megteremtett) aszimmetriája. A darab mégsem válik e szempontból emancipatorikus üzenetű tézisdrámává, s ennek egyik záloga az Ahmann Tímea által alakított summáslány, Rozika, Szakhmáry szeretője. Ahmann elhitei a nézővel, hogy a lány ártatlannak tűnő mondatai-gesztusai valóban azok, s csak Szakhmáry számára válnak hamissá és gyűlöletessé akkor, amikor kiderül, nem először élvezi annak előnyeit, hogy vonzza a férfiakat. Bizonyos értelemben tehát „ártatlanul”, vagyis morális skrupulusok nélkül használja szexuális csáberejét. Mint mindenki, ő is emelkedni akar, ezért megszökik a könyvügnökkel a fővárosi színésznői karrier reményében. A Móricz-művekben szokásos női ellenpont szerepében László Virág megsemmisítő energiával viszi színre a megcsalt és szűkös társadalmi szerepében fuldokló feleség vergődését.

Az előadás meghatározó hatáseleme volt az egyes képek befejezésekor felhangzó zene és a háttérben látható lepel mögötti tánc. A zene – a kiváló népzeneész és népzene-kutató Agócs Gergely jegyzi – és a táncos Nyisztor Miklós autentikus előadása hatásos ellenpon-tot képez az ábrázolt romlott, torz világgal.

A darab végi öngyilkosság – ne legyen kétségünk – nem csak Szakhmáry halálát jelen-ti, itt egy nemzet süllyed el. Az *Úri muri*-ban nemhogy sírva vigad a magyar, Móricz sokkal tovább megy ennél: tombolva, önkívületben, öngyilkos módon. Mintha Dionüszosz azo-nos lenne a mítoszban őt szétszaggató részeg menádokkal. Hans-Georg Gadamer állítása arról, hogy a klasszikus mű a nyelvi és történelmi-társadalmi változások ellenére is képes a közönséget az idő távolából megszólítani, ennél az előadásnál példásan igazolódott. Igaz, a megértésnek most segítségére sietett a mai magyar valóság, mely előzékenyen visszahajolt egy már letűntnek gondolt történelmi állapota felé.

*

A JESZ *Úri muri* előadása egy regény dramatikus művé formált átírata a színpadon, de nem véletlenül olvasható egy másik produkciójuk színlapján az, hogy „*A helység kalapá-csa – zenés hősköltemény a vándorszínészetről, Petőfi Sándor azonos című hősköltemé-nye után – szabadon*”. A kacifántos, korabeli reminiszcenciákat keltő cím ugyanis pontos. Merthogy a vígeposzt valóban jelentősen módosítva, húzásokkal és betoldásokkal adja elő a társulat. Mi több, nem is az eredeti hősköltemény volt a rendező, Tóth András Ernő kiindulópontja, hanem a korábban Benedek Miklós által kerettörténettel megfelelt átírat. Az átdolgozás átdolgozása azonban nem csak nyomokban tartalmaz Petőfi-szövegeket, az 1844-es mű szüzséje, figurái követhető módon kibomlanak az előadás során. Ugyanakkor a kerettörténet a színház a színházban effektus révén olyan önreflexív réteggel gazdagítja a darabot, amely az amúgy is komikus karakterű eredeti szövegen túl további teret nyit a humor számára.

A rendező és társulata már a dramatikus szöveg létrehozásában is megmutatja kre-ativitását, s legalább ennyire elmondható ez az előadásról. A Petőfi-életrajzot, a vándor-színészi éveket ötvözik a költő művével, amelynek révén a korabeli vidéki teátrumi világ keserves-ironikus képét rajzolják meg nyilvánvaló áthallásokkal a mai, a mindenkori szí-nészi létre. A magabiztos színházmegváltó Petrovics Sándor (Zakariás Máté), a fiatal író és reménybeli színész megérkezése felforgatja a vidéki színtársulat megszokott életét, mely épp egy Vörösmarty *Árpád ébredése*-élőképet próbál előadni özvív előtti megformálás-ban. „...dicső örökség, ez tagadhatatlan, de elmúlt. Hamis romantika. Ma már máshogy kell játszani” – mondja ki az ítéletet a modern gondolkodású fiatalember, s a költői és rea-

lista játék együttesére akarja rávezetni kollégáit. Az előadás aztán végigkíséri a Petrovics által szerzett új mű, *A helység kalapácsa* próbafolyamatát, a színházi trupp figuráinak mulatságos személyes viszonylataival, intrikáival együtt.

Néha ráadás poénokat kap az a néző, aki az egyetemi színház életében is jártas. Szépet, a színi direktort például Mikuli János, a JESZ igazgatója játssza (a lágy szívű Kántorral egyetemben kiváló balekként), s egyszer csak azt a kínos kérdést kell megválaszolnia a nézőkkel kapcsolatban, hogy „és miért vannak ilyen kevesen?” Máskor a JESZ színészei saját korábbi szerepeikre tesznek utalásokat, mindez azonban nem válik belterjessé, a közönség ezek nélkül is élvezni tudja a játékot.

Az előadás bravúros tempóban zajlik, aminek feltétele a színészmesterségbeli biztonság. A társulat tagjainak mindegyike elismerésre méltó koncentrálttsággal vesz részt a közös munkában, s játszik alá a másiknak. Az eredeti Petőfi-szöveg, illetve az önreflektív nyelvi vagy gesztusbeli réteg egymásra rendezése, az oscillálás a kettő közt csak a legnagyobb fegyelmelzottséggel valósítható meg, ám a játsszók ennek ellenére érzékelhetően lubickolnak a – kettős, illetve László Virág esetében hármas – szerepekben. A vígeposz Fejenagy (Inhof László) és a Kántor (Mikuli János) közti komikus rivalizálásának érdekes inverzét képezi, és legalább annyi humor forrása a hozzátoldott szövegrészben kibomló féltékeny küzdelem a két színészről, Szépné (Pásztó Renáta) és Prepaliczay Róza (László Virág) közt.

Az előadás megismerteti velünk a színészek tűzparancsolatát, amit azonban – az eredetihez hasonlóan – nem könnyű betartani. Ennek nyolcadik pontját – „Hamis szöveget ne kövess el a te szerződ ellen, klasszikust át ne írd!” – látványosan és szerencsére ignorálja a társulat. Így aztán ironikus jelenetet kap más egyebek mellett a színikritika is, illetve a színészek kritikához fűződő viszonya. Ennek egyik legviccesebb és igencsak megfontolandó mondata így hangzik: „A kritika olyan, mit a román pacal leves, lehet jó, de valami bűze mindig van”.



A produkció sokszínűségéhez, elevenségéhez nagyban hozzájárulnak a dalbetétek, illetve Rozs Tamás élő zenéje, amely nemcsak akusztikus, hanem a színpadi jelenlétből közvetkezően dramatikusan hatást is kelt. (Zenei vonatkozásban külön említendő László Virág frenetikus rap-jelenete.) A JESZ előadása mindenki számára evidens igazságként mutatja fel a színház a színházban játék egy pontján elhangzó mondatot: „Mert a legrosszabb darabban, a legrosszabb rendezővel a legrosszabb szerep is jobb, mint a világon bármi más!”.

Szakhmáry Zoltán: Kányádi Szilárd, Rhédey Eszter, a felesége: Hollósi Orsolya/László Virág, Csörgheő Csuli: Tóth András Ernő, Rozika: Ahmann Tímea, Lekenczey Muki: Kuti Gergely, Borbíró: Inhof László, Hadnagy: Zakariás Máté, Wágner Adolf: Horváth Marin, András: Inhof Kornél/Mangold Roland, Paraszt, Mihály: Nagy Péter, Petrinovics Kristóf, Ügyvéd: Szabó Márk József.

Díszlet, jelmez: Mikuli Dorka, zene: Agócs Gergely, tánc: Nyisztor Miklós, asszisztens: Árvay Dorottya, Tulik Tímea, hang: Tolnay Donát, fény: Regényi Gábor, vetítés: Illés Attila, színpadra alkalmazta és rendezte: Mikuli János.

Petrovics Sándor író-rendező és a kevés szavú bíró: Zakariás Máté, Fánecs Lajos színész és a széles tenyerű Fejenagy, a helység kalapácsa: Inhof László, Szép Mihály vidéki színi direktor és a helybeli lágy szívű Kántor: Mikuli János, Szépné Jolán színésznő és a szemérmes Erzsók: Pásztó Renáta, Sziklavölgyi, színész és Harangláb, a fondor lelkületű egyházi: Szabó Márk József, Prepaliczay Róza színésznő és az amazontermészetű Márta, valamint nadrágszerepben vitéz Csepű Palkó, a tiszteletes két pej csikájának jókedvű abraolója: László Virág, Leveleki, színész és Bagarja, a béke barátja: Kuti Gergely, Tibor, a műszakos: Horváth Marin.

Jelmez: Herczig Zsófia, zene élőben: Rozs Tamás, műszak: Regényi Gábor és Tolnay Donát, asszisztens: Árvay Dorottya és Banó Brigitta, rendezte: Tóth András Ernő.





NEM ELÉG MEGMOZDÍTANI, MEG IS KELL TEREMTENI

Keresztesi József beszélgetése

Keresztesi József: 1986-ban, amikor megismerkedtetek, mindketten a Bóbita Bábszínház tagjai voltatok. 1989-ben önálló, kétszemélyes társulatot alapítottatok, ez lett a MárkusZínház. Mi hiányzott, mi volt az, amiért annak idején otthagytátok a stabil hátteret jelentő állami bábszínházat?

Vajda Zsuzsanna: Sokkal több lehetőséget láttunk a bábozásban, mint ami annak idején rendelkezésre állt. Nem volt elegendő bábszínészként részt vennünk benne. Többre vágytunk.

K. J.: Szerettétek volna az egészet ti csinálni?

Pilári Gábor: Pontosan. 1971-ben kerültem a Bóbitába tizenéves gyerekként, néhány éven keresztül játszottam egy előadásban. Felnőttként kisebb-nagyobb megszakításokkal vissza-visszatértem. Közben mesterséget is tanultam, bútorestaurátor mester lettem, antik bútorokat javítottam, még a püspökségnek is, Cserháti József püspök idejében. S akkor Lulu bá – Kós Lajos – visszacsábított. De ekkor már több lehetőségem volt a megmutatkozásra: bábót faraghattam, tervezhettem. Vele nagyon jó volt a kapcsolatunk.

K. J.: Ha jól tudom, ő is épp '89-ben ment nyugdíjba.

P. G.: Igen. Utána még rendezett gyerekdarabokat itt-ott, a Harmadik Színházban is. Ezekhez is készítettünk bábokat.

K. J.: Gyakorlatilag ő építette föl a pécsi bábszínházat mint intézményt.

P. G.: Előtte volt itt már a megyében egy bábszínház, amiről kevesen tudnak. Ezt Zágon Gyula szigetvári festőművész-rajztanár vezette. Ugyanabban az épületben működött, mint a Bóbita, és a salzburgihoz hasonló, bár annál kisebb léptékű marionettszínházat csinált, nagyon igényes díszletekkel. Lulu bára is jellemző volt az igényes képzőművészet, hiszen grafikusként végzett, és nagyon jól értett a komolyzenéhez és a dzsesszhez is. Amikor egy központi döntés révén Pécsre került – a részleteket nem tudjuk –, Zágon Gyula visszament Szigetvárra. Talán húsz évvel ezelőtt Kovács Márton, aki akkor még nem volt zeneszerző, a festőművész unokájával, Zágon Zsófiával közösen egy Eleven Fesztiválon, az egykori Úttörőházban, a mai Civil Közösségek Házában kiállította a Zágon-hagyatékot: színpadképeket, maketteket, bábokat.

V. Zs.: Sajnos nem tudunk a hagyatékról semmit. Pedig hozzá tartozik a magyarországi és a megyei bábtörténethez. Visszatérve a kérdésre, talán úgy lehetne megfogalmazni a választ, hogy az emberben egyszer vágy ébred, hogy nemcsak megmozdítani akarja a figurát, hanem meg is teremteni, és a világot is, amelyben elindítom és éltetem. Ez az a vágy, amittől elindult a bábszínházunk.

K. J.: Kétszemélyes társulat vagytok, és vándortársulatként működtetek: mindez nyilván egy csomó dolgot eleve meghatároz. Miért épp a mesék és a klasszikusok jelentették a repertoár biztos pontját?

P. G.: Talán a nyelv szeretete miatt. Mind a mai napig fontos a nyelvvel, a dialektusokkal való foglalatosság. Játék az idegenajkúságból hozott akcentusokkal. Amikor Erdélyben jártunk, ott is tanult az ember olyan nyelvjárásokat, amelyeket aztán be le-

hetett vinni a színpadra. Ez biztos, hogy meghatározó volt. Az első, *Betlehemi történet* című előadásunkban ez az erdélyi élmény még erősen élt. A barátainkhoz jártunk minden december 24-én, 25-én betlehemezni. Olyan barátaink voltak, akik befogadtak bennünket szenteste. Később ez a *Betlehemi történet* színpadi előadását nőtte ki magát, amit megjártunk az Uralon innen és túl is.

K. J.: '89-ben elindultatok egy külföldi tanulmányútra. Ez már az önálló színházalapítás az előkészítése volt?

P. G.: Nem volt benne ilyen tudatosság. 88–89'-ben többfelé is jártunk. Az első nagy impulzus Ljubljánában ért minket, egy egyetemista bábos világtalálkozón. Nagyon rangos esemény volt, számtalan iskolával lehetett találkozni: németekkel, kubaiakkal, lengyelekkel, fülöp-szigetiekkel, és olyan tradicionális előadásokat láthattunk, amelyek azóta eltűntek már. Trabanttal utaztunk, dunyhákat raktunk bele, kiszedtük a hátsó ülését, esténként a csomagtartóba dugtuk a lábunkat. Tél volt, és hosszú fesztivál, legalább két hétig tartott, naponta három-négy előadással. Csodálatos, jobbnál jobb bemutatókat láttunk, és nagyon sokfélé, kortárs előadásokat is. Például egy Podehl nevű kiváló bábos professzort – ő a bochumi egyetemen tanított –, aki egy méterszer méteres asztalszerű színpadon három-négy bábbal egyedül játszott egy előadást, aminek a témája a holokauszt volt. Addig ezt nem gondoltuk volna. Ritkán volt magyarországi bábszínházban felnőtt előadás – persze valamikor Blattner Gézáék idejében igen, a Blattner-féle csapat odakint Párizsban Eizensteinnel meg a többiekkel –, de Magyarországon ez nem volt jellemző. Ljubljánában egyszer olyan előadást láttunk, ami inspirált és a bábjáték filozófiáját újra értelmezte bennünk. És akkor belevetettük magunkat a bábjáték-alkotói folyamatokba: adott egy magyar-népművelés szakos tanár, adott egy régi bábos-restaurátor, képzőművészettel kacérkodó, zenéhez értő-értegető ember. Néprajzos vonalon, mesevonalon kezdtünk kutakodni meg tanulni. Olyan utakat kerestünk, amelyekről azt gondoltuk, hogy majd használhatók lesznek, akár a kézművesség, akár a szerves műveltséganyagunk, a mesék révén. Merthogy azt elhatároztuk, hogy a kezdetekben csak klasszikusokhoz nyúlunk: népmesékhez, Petőfihez, Aranyhoz.

V. Zs.: Nemcsak Ljubljánában voltunk, hanem jártunk Lengyelországban és Oroszországban is tanulmányúton. Az előadásoknak, amelyekkel találkoztunk, az alapjai a tradícióból nőttek ki. Láttuk, hogy az oroszok hogyan dolgoznak fel orosz népmeséket, hogy a fülöp-szigeteki hogyan dolgozza fel a saját tradícióin keresztül a maga történetét. Láttuk, hogy mindenkinek megvan a saját nemzeti vonala, megvannak a saját meséi, saját történetei, megvannak azok a formai elemek, amelyek a kultúrájára jellemzők. Számunkra mindig fontos volt a magyar műveltség, kultúra, hiszen ez a miénk. Ehhez jön még a nyelv szeretete, és az, hogy a határon túl is nagyon sokan élnek magyarok szerte a világban. Hogyan lehetnénk mi afféle kis követek a határon túli magyarság számára, mi az, amit mi innen ki tudunk juttatni, és onnan mit tudunk visszahozni? Elkezdtünk Erdélybe járni, és ez nagyon sok tanulsággal szolgált: ott az emberek mentalitása más, a tradíciók még jóval erősebbek. Úgy láttuk, hogy találtunk ott egyet s mást, amiből, ha ide visszahozzuk, ki tudunk bontani valami nagyszerűt, ami itt is fontos lehet. Ezért kerestük a meséket. A mese egyetemes üzeneteket hordoz. Benne van a világ rendje – csak újra meg kell tanulnunk olvasni belőle.

K. J.: Milyen darabokkal indultatok?

V. Zs.: Volt a betlehemi történetünk, és mindjárt utána *A helység kalapácsa*.

K. J.: Az pedig nem mese, hanem szépirodalmi anyag: vígeposz.

P. G.: Nem is volt könnyű. Mindig fájt az ember szíve, hogy mi az, amit ki kell hagyni belőle, mert az egészet két embernek negyven-ötven percben eljátszania nem egyszerű.

V. Zs.: Szerintem az volt a nagyszerű kihívás ebben *A helység kalapácsában*, hogy ez volt az első olyan előadás, ahol szembekerültünk azzal a problémával, hogy rengeteg szerep-



lője van, mi viszont csak ketten vagyunk. Ekkor kezdtük kialakítani azt a játékmódot, stílust, ami jellemző előadásainkra. Eredetileg ennek az előadásunknak a beállított jeleneteit a függöny fel- és lehúzásával tagoltuk.

P. G.: Még ott volt a hátunk mögött a kőszínház.

V. Zs.: Első bábfesztiválunkon Sárospatakon *A helység kalapácsát* mutattuk be. Mindenképpen akartunk még egy próbát, így elvonultunk a Bodrog partjára, összekészülődtünk, amikor nagy szél kerekedett, és elvitte az összes díszletet.

P. G.: És leúsztotta a Tiszáig... Amit el tudtam kapni belőle, azt elkaptam. És akkor a maradék díszlettel játszottuk – pont elég volt.

K. J.: *Ennyit a kőszínházról.*

P. G.: Igen, ez egészen emblematikus. Persze akkor nem volt ilyen egyszerű.

V. Zs.: Oda kellett állni a szakma elé. Ott álltunk díszlet nélkül a bábjainkkal.

P. G.: És három ágasfával, amelyekre rátettük az éppen jelenetben lévő fejeket.

V. Zs.: És ekkor jött az improvizáció, amit Gábor mindmáig nagyon ügyesen használ: abban a szorult helyzetben egész egyszerűen megszületett. Azóta is minden előadásunkban jelen van, aktualizálja a pillanatot, összeköti a mesét a jelen valóságával – segíti célba jutni a történet üzenetét.

K. J.: *Ettől a szélvihartól függetlenül az a tény, hogy ketten vagytok, és hogy vándorszínházban gondolkodtok, eleve az improvizatív hagyományok, a vásári színház vagy a commedia dell'arte irányába tereli a dolgot.*

V. Zs.: Igen, e három alappillére minden előadásunknak.

P. G.: Így minden előadás hoz valami újat még azokban a játékokban is, amelyeket tíz-tizenöt éve játszunk.

K. J.: *Hány bemutatótok volt idáig?*

V. Zs.: Tizenhét – körülbelül.

P. G.: Továbbá rendeztünk is más színházakban.



K. J.: Tehát nem hagyátok ott végleg a kőszínházat.

P. G.: Nem, jó a kapcsolatunk velük.

V. Zs.: Mostanában nagyon kevés rendező akad, aki klasszikus mesékhez nyúl. Ebben szerintem hiány van – inkább a mesék parafrázisai jelennek meg. Ezek divatosak, korszerűek. Gyakran a gyerekek már nem ismerik az alaptörténetet.

P. G.: Persze ezek közül is születnek nagyszerű előadások.

K. J.: És az hogy esett, hogy sikerült megtelepednetek 2012-ben?

P. G.: Már nagyon régen le szerettünk volna telepedni. A mostani, Perczel Miklós utcai épületrész volt a harmadik ingatlan, amelyet kinéztünk bábszínháznak.

V. Zs.: Huszonöt évig vándoroltunk.

K. J.: Vándoroltok azért most is, nem itt tartjátok az összes előadást.

V. Zs.: Persze. Ez itt biztos pont, játék- és próbalehetőséggel, de a fenntartásához szükség van a vidéki előadásokra is, és kapunk a működéshez az NKA-tól is valamennyi támogatást. Ez a hatvan férőhelyes szobaszínház új, kísérleti lehetőség: a vásári komédiás megtelepedik, és próbálgatja a tér, fény, akusztika, látvány és játék új lehetőségeit. Játsszik gyerekeknek, felnőtteknek. A színház alapításakor célunk volt a felnőtt közönség számára megmutatni, hogy a bábjáték nem csupán gyerekeknek szóló tanmese. Kultikus múltban gyökerezik, tradicionális és egyedülálló formanyelvével és kimeríthetetlen lehetőségeivel.

Ebben a kicsi színházunkban az ideai tanévben színházi nevelési programot indítottunk KORTINA néven. A színházi, bábszínházi formanyelvet használtuk fel, és tettük élményalapúvá az iskolán kívüli oktató-nevelői munkát. Nyolc különböző foglalkozást kínáltunk óvodás kortól a gimnazista korosztályig. Több mint ezerháromszáz gyermek vett részt: drámajátékos, dramatikus játékos, személyes és tanulási készségeket fejlesztő programjainkon, legalább három alkalommal. A kicsiknek mesefoglalkozásokat tartottunk.

K. J.: 2012-ben jártatok Indiában, épp abban az évben, amikor kőszínházba költöztetek.

V. Zs.: A tradíciók iránti vonzalom, a gyökerek keresése vonzott minket. Huszonvalahány évvel ezelőtt találtuk ki, hogy egyszer majd oda is elmegyünk.

K. J.: *De miért pont India? Nyilván még rengeteg helyet választhatatok volna, ahol ősi technikákkal játszanak tradicionális bábjátékokat.*

P. G.: Ez érdekes módon kötődik a Bóbitához. A '87-es kiválásunk előtti tavaszon voltam kint a Bóbitával Indiában, Bombayben, Delhiben játszottunk. Hatalmas varázslat volt, pedig nem láthattam túl sokat Indiából, mert nagyon vigyáztak ránk, nagyon féltettek bennünket. Egy kedves ismerősünk, aki annak idején még az Indiai Kulturális Intézet munkatársa volt, javasolta, hogy pályázzunk ösztöndíjra, de hát ez '88-ban még másképp ment. El szerettünk volna jutni Ahmedabadba – ott mind a mai napig működik egy bábos egyetem, ahol akkor még létezett képzés tradicionális bábtechnikákra. Sajnos, ez azóta már megszűnt. Ekkoriban tanult kint egyébként a Kalkutta Trió. De ez nekünk akkor nem sikerült. Telt-múlt az idő, aztán a huszonöt év is eltelt, de elérkezett az utazás napja. A kint töltött bő hónapot Gudzsaratban és Radzsasztánban töltöttük. A cél az volt, hogy bábosokat és muzsikusokat keressünk, kathputli-játékosokat, lehetőleg vándor bábosok legyenek, akik élő zenével és bábjaikkal mesélik el a hősök történeteit, maguk készítik a bábjaikat, díszleteiket, ugyanúgy, mint mi. A hosszú utazás lassan meghozta a várva várt találkozást. Először nagyszerű zenészeket találtunk, tablásokot, dzsodiapavásokot – kettős furulyásokot. Aztán Nagorban – radzsasztáni erődváros – eljutottunk egy szufi fesztiválra, ahol nemcsak Indiából érkeztek fellépők, hanem fiatal egyiptomi dervistáncosoktól kezdve a zanzibári tánc- és énekkarig minden volt. Ahhoz, hogy bejussunk erre az indiai és angol felső tízezernek rendezett exkluzív fesztiválra, komolyan meg kellett küzdenünk. Egy angol újságíró segített, aki a maharadzsa oxfordi évfolyamtársa volt. Ő vitt be bennünket. A történet bája, hogy a záróünnepségen, ahol a zanzibári jammelt az egyiptomival, mi is felléptünk gyimesi furulya dallamokkal és Kossuth-nótákkal.

Ezen a fesztiválon ismerkedtünk meg a dzsaiszalmeri zeneiskola igazgatójával, tőle érdeklődtünk bábosok – bathok – után. Sürget az idő, mindjárt haza kell mennünk, és még egy árva bábossal sem talákoztunk. A turistavezetők ígérettek a bábszínházat, de ezer kifogásuk volt, amiért éppen most nem tudunk velük találkozni. Egy kifogás a sok közül: na, azok ilyenkor nem játszanak – csak este, hogy a zsinórok ne látsszanak. Bárhova mentünk, ahol bábost ígértek, soha nem volt ott senki, vagy előttünk jártak arra, vagy utánunk. Ez, mondjuk, hozzátartozik az indiai hétköznaphoz: nincs idő. Bele kell illeszkedni, bele kell állni ebbe a rendbe, és az ember vagy elfogadja ezt az állapotot, vagy folyamatosan idegeskedni fog az európai eszével. Nem egyszerű előre tervezni.

V. Zs.: Innen, Európából nagyon nehéz megtervezni egy tanulmányutat Indiába. Ha az ember ott van, már semmi nem úgy működik. Ahmedabadban a Dharpána Akadémia húsz évvel ezelőtt nagyon fontos bábos központ volt, bábos képzéssel. Persze, az volt az első, hogy odamegyünk: ott álltunk, és azzal szembesültünk, hogy nincs bábos tagozat, csak tánc- és drámatánc-képzés. Egy skót bábos asszony jár oda, és Muppet Show-t tanít. De ott tartózkodásunkkor éppen szünet volt. India kiszámíthatatlan más világ.

P. G.: Az indiai út végén, az említett zeneiskola-igazgató révén eljutottunk ebbe a Dzsaiszalmer nevű kis városkába, amely a pakisztáni határtól hetven kilométerre fekszik, és ott talákoztunk azzal a cigány mutatványos, muzsikus családdal, akik már a harmadik generáció óta mozgatnak ilyen kathputli-bábokat, meg zsonglorködnök és táncolnak. Mukhesnek hívták azt a harminc év körüli fiút, aki egy személyben volt a családfenntartó – hát, népes volt a család. Megmutatták, hogyan készítik bábjaikat, hogyan mozgatják. Tradicionális radzsasztáni zenét játszottak az előadáson kasztanyetta, dob és ének kísérettel. Tíz bábót hoztunk tőlük, amelyeket a kathputli-előadásunkon bemutattunk a magyar közönségnek is. Egy bő hetet töltöttünk velük. Vendégül láttak bennünket. Beleláttunk egy kicsit ebbe a világba is. Az egyik este Krisna születésnapja volt – ők böjtöt tartottak,

de nekünk külön főztek, és csak érkeztek a vendégek végeláthatatlanul. Rövid idő alatt megtelt a kis udvaruk. Ötször öt méteres lehetett. Legalább ötvenen voltunk – aztán az öregek kezdtek szép lassan beszivárogni. Énekeltek és muzsikáltak – a Gulyás testvéreket vagy Sára Sándort kellett volna odaküldeni, hogy vegyék föl őket. Nagy élmény volt. Ez az este is mindig benne van abban, amikor megfogjuk a kathputli-figurákat az előadás vagy gyakorlás alkalmával: más érzülettel nyúl az ember ezekhez a bábokhoz, mint a többi előadásunk figuráihoz.

K. J.: Az indiai tapasztalatokból létrehozott előadáson túl melyek voltak azok a tapasztalatok, amelyek beépíthetőnek bizonyultak egy-egy olyan műsorba, amely nem indiai témájú?

V. Zs.: A technika mindenképpen beépíthető. Hozzá vagyunk szokva az európai típusú marionettbábhoz, ahol adott egy kereszt, ezen függnek a zsinórok, és minden attrakciót, amit a báb tud, erre a keresztre építünk föl. Amikor először láttuk, hogy miként mozognak ezek az kathputli-bábok, akkor elképzeltük az európai látásmódunkkal, hogy vajon milyen bonyolult kereszt lehet, hogy vezetheti át a zsinórt, és így tovább. És aztán kiderült, hogy ez milyen végtelenül egyszerű.

P. G.: Illetve egyszerűnek tűnik.

V. Zs.: Szóval nem használ semmiféle bonyolult keresztet, hanem az ujjára tekeri rá a zsinórokat.

K. J.: Minden ujján van egy-egy zsinór?

V. Zs.: Szinte minden ujján. Attól függ, hogy követeli meg az adott báb mozgása. Láttunk például egy labdás zsonglőrt, aki az egyik kezéből a másikba tudta hajítani a labdát, aztán elhajította a magasba, és az visszaesett a kezébe. Ezt el tudtam képzelni európai keresztekkel: pótzsinór, ide akasztja, oda akasztja, így húzza, úgy húzza – és látom, hogy egyetlen végtelenített zsinór van a két kézen, rá van fűzve a labda, és működik. Nagyon józan egyszerűséggel kitalált technika. Másrészt az is nagyon érdekes, amit azóta a kathputliról tanultunk, hogy ez a bábjáték összegez magában egyfajta művelődéstörténetet. Benne van az a tánc, ének, mozgás és történet, amit évszázadok óta fölhalmozott az indiai kultúra. Ezek a játékok úgy maradhattak fönt, hogy amikor a nagy hatalmi harcok folytak Indiában, a győztes fejedelem felajánlotta egy lehetőséget a legyőzötteknek: szabadon vándorolhatnak, de mesélniük kell arról a győzelemről, amit felettük arattak. Így születtek a történetek, amiket énekelve, bábokkal is előadtak. Meséltek saját nemzetük hőseiről és a győztes dicsőségéről.

K. J.: Mit láttok, melyek most Európa fontos bábközpontjai, iskolái?

P. G.: A lengyelek, a csehek és most a németek is nagyon-nagyon jók egy ideje. És hát az oroszok meg a bolgárok.

K. J.: A latinok?

P. G.: Tőlük igazából a vásári vonulatot ismerjük. Ott van egy-két elképesztően ügyes bábos – én csak trubadúroknak hívom őket, mert nagyon jó muzsikusok és énekesek is. Egy bábosnak mindent tudnia kell.

K. J.: A magyar bábosképzéssel mi a helyzet?

P. G.: A Színház- és Filmművészeti Egyetemen folyik képzés több mint tizenöt éve. És már van bábos rendező osztály is. A bábszínház osztállyal párhuzamosan.

V. Zs.: Most egy olyan színházi formáról beszélünk, amelyet bábszínháznak nevezünk, és amelyben ugyanúgy megvannak a kategóriák, mint egy nagy kőszínházban: van rendező, író, van egy képzőművész, mindenki részfeladatokat végez – egyre magasabb színvonalon persze, ami nagyon jó. Én ezt nem bábjátéknak hívom, hanem bábszínháznak. A bábszínház gyökere a bábjáték, ami minőségében más.

K. J.: Láttok jellemző trendeket, jellemző folyamatokat a magyar bábszínházban és bábjátékban?

P. G.: A győri Vaskakasban van egy nagyon erős gárda, ott Tengely Gábor a főrendező. Ha népmeséhez nyúlnak, akkor is olyan színházi szerkezeteket, szcenikákat használnak,

amelyek – mondjuk – a mi népmesei világunktól elviszik egészen másfelé az előadást. Amiből az is következik, hogy nemcsak gyerekeknek játszható a darab, hanem felnőtteknek is. Ez egyébként jellemző a mi előadásainkra is: van egy ars poeticánk, miszerint a szülőn és a pedagóguson keresztül lehet megfogni a gyereket. Ettől függetlenül jó ha van olyan rétege is az előadásnak, amely a felnőttekhez szól.

V. Zs.: Van egy független csapat – akik a Budapest Bábszínházban dolgoznak főállásban, a Hups Crew. Tavaly végeztek, összeálltak, és nagyszerű előadásokat hoznak létre.

K. J.: *És mik a felnőtt bábszínház lehetőségei? Budapestén nyilván más a helyzet közönség-szerzés szempontjából, míg egy vidéki házat nehezebb folyamatosan megtölteni felnőtt közönséggel.*

P. G.: Hát igen, nem elegendő létrehozni kiváló felnőtt bábelőadást. Ott van az a sarkalatos pont, a néző. A bábszínháznak nem egyszerű még felnőtt közönséget toborozni. Pedig a színház közönség nélkül nem színház.

V. Zs.: Az értő közönség a jó közönség. A Vaskakas Bábszínházban évek óta vannak felnőtt előadások. Kezdetben könnyed műfajokat, népszerű darabokat alkalmaztak színpadra, például a *Csárdáskirálynőt* – arra bejött a közönség.

P. G.: Mostanra már Pelsőczy Réka rendezett nekik darabot, amely Parti Nagy Lajos *Pecsenyehattyújából* készült, vendégként Szikszai Rémusz is játszott. A zalaegerszegi Griff bábszínház pedig *Ibsánt* csinált.

K. J.: *Visszafelé is működik a dolog? Mennyire szokás bábszínházi elemeket integrálni prózai színházi produkciókba?*

P. G.: Elő-előfordul, bár itthon azért nem gyakori. Amikor Hargitai Iván itt rendezett a pécsi színházban, többször előfordult. A nagylányunk, aki Londonban él és színházzal foglalkozik, azt írja, ott nagyon sokszor megtörténik, hogy bábót használnak táncszínházi és élő színházi előadásokban.

V. Zs.: Nálunk is látható ez a tendencia. Például az Örkényben Bagossy Levente a *Tótek*-előadásához mechanikus bábokat is tervezett.

K. J.: *Az irodalmi életben megfigyelhető egyfajta mozgás a gyerek- és ifjúsági irodalommal foglalkozó szakemberek részéről, hogy ráirányítsák a szakmai-kritikai figyelmet erre a területre, és kitérjenek a rezervátum-létből. Jól látom, hogy a bábszínházban is megfigyelhető hasonló mozgás-irány?*

V. Zs.: Igen. Az, hogy a báboktatás az egyetemen helyet kapott, komoly előkészítés eredménye. Ettől kezdve kap nagyobb hangsúlyt és elismertséget is a báb, a bábszínház.

K. J.: *Régóta készültök egy Rejtő-előadással, amely a Vesztegzár a Grand Hotelben című regényből készül. Miért esett rá a választásokat?*

V. Zs.: A felnőtteknek is szeretnénk olyat kínálni, amilyent más színház nem. Elgondolkodtunk rajta, hogy vajon mi lehet az, amire be lehet hozni a közönséget, és nem a gyerekek ürügyén. Legyen krimi, bábkrimi. Elsősorban magyar anyagot kerestünk hozzá, és hamar rábukkantunk Rejtő Jenőre.

P. G.: Aki épp ugyanolyan búrjázó prozódijában, mint Petőfi.

K. J.: *Bár a történetvezetése kicsit bonyolultabb.*

P. G.: Hát igen. Nekiugrottunk már két éve, hívtunk hozzá segítséget is. A százhusz oldalt meghúzták nyolcvanra, de hát nyolcvan oldalt sem lehet bábszínházban eljátszani. Most már van egy harmincöt-negyven oldalas változat. Ráadásul nagyon sok a muzsika benne: próbáljuk egy kicsit elvinni az orfeum, a kabaré felé, miközben ott van a krimiszál is. Kérdés, hogy melyik kap nagyobb hangsúlyt.

K. J.: *Műhelybemutatókat már tartottatok.*

V. Zs.: Tartottunk. Most az a címe, hogy *Pestis-est*.

P. G.: Próbáljuk kihasználni a bábszínház adta lehetőségeket. Képi világban kell gondolkodni, nem csupán nyelviben. Síkfiguráink vannak, kicsit a képregény világára hasonlító figurák. Ez az előadás az irodalom, a képzőművészet és a színház sajátos találkozási

pontja kíván lenni. Megidézzük azt a kávéházi hangulatot, amelyben P. Howard vetette papírra a regényeit. Mire a néző észbe kap, már egy szingapúri hotel halljában találja magát: egy másik dimenzióba lépünk át. Idegen, ismeretlen tér a négydimenziós emberek számára. Az előadás létrejöttében meghatározó volt az a szándék, hogy a felnőtt közönség számára mutassuk meg a bábjáték univerzális formanyelvét. Remélhetőleg ősze már a nagyközönség is láthatja.



A PERFORMANSZ MINT TÉRFOGLALÁS

A társadalom- és természettudományokban időről időre divatba jönnek bizonyos fogalmak, amelyeket megjelenésüket követően egyre széttartóbb módon és az eredeti használatnál jóval képlékenyebb környezetben kezdenek alkalmazni. Jó példája ennek a performativitás fogalma, amelyet Austin még kizárólag nyelvészeti terminusként alkotott meg 1955-ös harvardi előadássorozatának legelső előadásában, a „perform” szóból, a megnyilatkozások egy bizonyos típusának megjelölésére, amelyeket „performatív” mondatoknak illetve „performatívum”-nak nevezett el. A kifejezés azonban az 1970-es, 80-as évekre már oly mértékben elterjedt, hogy egyfelől egy művészi megnyilatkozás műfaji megjelölőjévé vált – ez lett a performansz, másfelől pedig beáramlott a legkülönbélebb társadalomtudományokba, hogy ennek nyomán kialakuljon az a szemlélet, miszerint ugyan nem lehet minden megnyilatkozást performansznak tekinteni, de a politikától a gazdaságon és különféle társadalmi folyamatokon át (nem megfelelően az előadóművészetekről) tulajdonképpen minden vizsgálható performanszként (is).

Túlzott jelentéstani kiterjesztés jellemzi a performansz kifejezés alkalmazását. Ennek a képzőművészeti és színházi jegyeket egyaránt magán viselő, eseményalapú művészi megnyilatkozásnak a kialakulása – időben is szűken értve – az 1960-as évekre tehető. A fogalom definíciószerű meghatározását adó Johann Lothar Schröder szerint performansznak „a hatvanas évek óta olyan képzőművészek és táncosok munkáit nevezzük, akik kísérleti kifejezésformákkal foglalkoznak, közönség előtt vagy közönség nélkül”.¹ Ám hiába ez a korszakhoz történő kapcsolás és a műfaj önállósodásának, elkülönülésének jól látható és tapasztalható időszaka, a performansz-műfaj a későbbiekben – időben is – igen tágan értelmezett kategóriává válik, nemcsak a létrejöttét követő évtizedekre vonatkoztatva (amiben nem kell problémát látnunk), hanem visszamenőlegesen is. Jellemző például, hogy egy, előbb 1979-ben, majd 1988-ban megjelent, a performansz műfajának szentelt kötet a huszadik század első évtizedétől tekinti át és sorolja fel a performansz különféle példáit.² Ideértve az avantgárd mozgalmak különféle izmusait a huszadik század első harmadában, aztán az 1930-as évektől az Egyesült Államokban a Black Mountain College keretében zajló művészeti eseményeket, és így tovább, egészen a hatvanas-hetvenes évekig. A fogalomhasználatban tehát igen gyakran mellőzik a következetességet.

Térnyerés

A továbbiakban a performativitás kapcsán a téri fordulat szemléletének felismeréseit igyekszem játékba hozni, és rámutatni a performativitás és a tér kapcsolatának a nyilvánvalótól a rejtettig terjedő vonatkozásaira. Mivel gondolatmenetemben a performansz kap-

¹ Schröder, Johann Lothar, Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése (ford. Babarczy Eszter). In: *A performance-művészet* (szerk. Szőke Annamária), Budapest, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, 2001, 13.

² Goldberg, Rose Lee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1988. Revised and Enlarged Edition.

csán a téri fordulat felismerései állnak előtérben, ezért a továbbiakban röviden áttekintem néhány fontosabb mozzanatát ennek a téri szemléletnek.

Kiindulópontom az, hogy a performansz mindig térfoglalás. Nem pusztán egy, a színre lépő (performer) megmutatkozásaként, megnyilvánulásaként, kezdeményezéseként leírható esemény, illetve folyamat, hanem minden esetben a (szín)tér meghódítása, elfoglalása, újrastrukturálása, belakása, megvédése (másoktól), elvalótlanítása (fikcionalizálása) – és még sok minden más – is.

A térbeli, topográfiai szemlélet megerősödése és elterjedése az ezredforduló időszakára nyilvánvalóvá vált, és ösztönzően hatott a kritikai diszciplínák jelentős részére, beleértve a kultúratudományokat és a színháztudományt, s ezek módszertani és fogalmi átalakulását. Ez a megközelítés felértékeli a mikroelemzést a nagy elbeszélésekhez képest, és középpontba állítja a tudományközi szemlélet- és megközelítésmódot, illetve metodológiát. A téri/topográfiai tudományok több diszciplína metszéspontjában állnak, mint amilyen az antropológia, a szociológia, az etnográfia, a kultúratudomány, a városkutatás, a színháztudomány stb.

Ez utóbbi diszciplína, a színháztudomány az, amely a legközelebb áll a jelen írás szakterületéhez, s amelyben magától értetődő módon kapcsolódik egymáshoz térnek és performativitásnak a vizsgálata. A színház egész története során a játzók (performerek) és a szemlélők által kialakított vagy számukra adott nyilvános térből nyerte mindenkori meghatározottságának egyik lényeges elemét. Bár a különféle történeti korokban az intézményesen látszólag rögzült terek a színrevitel (performansz) stabilitását biztosítják, még az adott és rögzítettnek tűnő tér sem garantálja, hogy benne, rajta valóban színházi vagy színházszerű eseményekre kerüljön sor. Elegendő a színházak különböző korokban – politikai, kulturális, egészségügyi stb. okokból – történet bezárására gondolnunk, vagy a magyar színház történetnek arra az anomáliájára utalnunk, amely a nemzeti színház mint épített tér léte, nemléte, elhelyezése, lerombolása kapcsán egy és háromnegyed évszázad alatt – az 1837-es alapítás óta – történt. Ideértve az 1965-ben a Blaha Lujza téren felrobantott nemzeti színházi ingatlant, amely után – előre vetítve a jövőt – metróaluljáró és metróalagút maradt, vagy pedig az ezredfordulón az Erzsébet téri „gödör” révén performatív hiányt és városképi sebet.

Ezek a példák is mutatják azonban, hogy nem elegendő csupán a tér vonatkozását tekintetbe venni, mivel az elválaszthatatlanul összefonódik társadalmi, politikai, történelmi, esztétikai kontextusokkal. Mindemellett a színház, valamint a színházon kívüli teatralitás olyan kulturális paradigmát képvisel, amely a társadalmi térnek számos dimenzióját gyűjti magába. Ebből adódóan a teret kulturális produktumnak tekintem, amelynek természetesen egyúttal fizikai közege, mentális dimenziója, szimbolikus vetülete is van.

A teret a fentiek mellett – bármilyen irányú, szándékú és jellegű térfoglalásról, térhódításról legyen is szó, minden esetben – kulturálisan és mediálisan plurális környezetnek tekintem: olyan nyitott rendszernek, amely a tér létrehozásának és felszámolásának egyidejűleg zajló küzdelmét, a különféle terek versengését foglalja magába. E konkuráló terek kapcsán utalhatunk a helyspecifikus színrevitelek (performanszok) elterjedésére. A téma időszerűségének illusztrálására elegendő itt egy frissen megjelent tanulmánykötetre utalni.³

Térfelfogás

A performativitás „szédítő” tudománytörténeti karriert futott be Austintól Richard Schechnerig, a nyelvészeti műszótól az egyetemek Performansz Tanulmányok Tanszékeiig.

³ *Performance and the politics of space: theatre and topology*, (Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz, eds), New York, Routledge, 2013.

De hasonlóképpen összetett és szerteágazó – ráadásul jóval nagyobb történelmi távlatot felölelő – a tér fogalmának és mibenlétének a kérdése. Ennek csupán néhány – épp a performansz szempontjából releváns és hasznos – vonatkozására térek ki a továbbiakban.

A teret szokás pusztá formának tekinteni, amely keretet ad különféle tartalmak kifejezésének és/vagy befogadásának. Ez a térfelfogás a teret valamiféle úrnek, edénynek tekinti, amelyet ki lehet, ki kell tölteni, és ebben a szemléletben a tér valami abszolút, eleve meglévő, önmagában létező tényezőnek számít. Ilyen például a geometrikus tér, amelynek koncepciója a fizikában, a matematikai geometriában, a filozófiában mindegyik Galilei, Descartes, Newton nézeteiben kap megalapozást. Ez a térfelfogás úgy tekint a térre, mint valami külső adottságra, mint amilyenek például a természeti vagy a fizikai környezetet szokás látni. Ez az abszolút „külső” tér szemben áll azzal, ami vagy aki benne megjelenik. Ez a szétválasztása a térnek mint keretnek és a téren „belül” megjelenő dolgoknak, személyeknek alapjaiban a descartes-i filozófiai dichotómiára, illetve a nyugati bölcseleti tradíció bináris oppozíciókra épülő gondolkodás- és kategorizálási módjára vezethető vissza.

E fenti térfelfogással szemben van a térnek olyan felfogása is, amely a teret nem adott-ságnak, hanem a társadalmi viszonyok és folyamatok eredőjeként látja, a szemléletben, praxisban, értelmezésben megszülető, abban kialakuló (s nem eleve adott) viszonyfoglalomként. Eszerint a tér minden esetben valamilyen reláció alapján konstruálódik, épp ezért változékony és képlékeny. Mint John Agnew írja, a tér élősködő, mivel önmagában nem tud megmutatkozni, csak a – benne, vele – létezőkön keresztül.⁴ A tér (terek) heterogén (s egyben heterotopikus) voltát jelzi, hogy „Mindegyik létezési forma saját teret hoz létre. Az események nem a tartályszerű térben zajlanak, hanem maguk hozzák létre specifikus tereiket, és ezáltal (...) alakításuknak is a sajátásaikból eredő térdimenziói vannak”.⁵

Éppen ez történik a performatív cselekvések végrehajtása során is, amikor a (szín)-tér épp azáltal teremődik meg, hogy viszonyok jönnek létre a performerek, továbbá a performerek és a szemlélők között. A tér tehát ebben az értelemben a térhasználók, téralkotók konstrukciója, meglévő téri adottságok és viszonyok átrajzolása, a mások által használt tér el- és meghódítása. Hiszen minden tér már meglévő (korábban megalkotott, meghódított) terek újrapozicionálását, újratemtését, átváltoztatását, elhódítását, belakását stb. jelenti.

Tekintsünk bármilyen mértékben is kialakítottnak egy meghatározott teret, a benne létesülő performatív cselekedetek, kialakuló relációk minden esetben hatással vannak a tér aktuális sajátosságaira. Vegyük például az olyan, épületek által definiált tereket, mint amilyen a színház, az iskola vagy a börtön, és az ezeken az intézményeken belüli tereket, mint a színházteremben a színtér és a nézőtér, az iskolaépületben a zsibongó, a tornaterem és a tanterem vagy a fegyintézetben a börtönudvar, a folyosó és a zárka. Ezek esetében is azt tapasztaljuk, hogy a cselekvések és viszonyok módosítják és viszonylagossá teszik a korábbi térbeli adottságokat. Átváltozthatóvá teszik a látszólag rögzített funkciójú (al)tereket.

A tér tehát többretegű, egyszerre lehet fizikai, mentális/kognitív, fiktív, virtuális és ezeknek különféle konfigurációja, eltérő hangsúlyokkal. Mindez az olyan cselekvések esetében, amelyek fikcióteremtésre, mentális dimenziók játékba hozatalára épülnek, meglévő fizikai tereket is átváltoztat vagy elvalótlanít. A teátrális cselekvések, performatív aktusok kitüntetett szerepet játszanak ezekben a téralkotási folyamatokban. De azt is hangsúlyoznunk kell, hogy még maga a fizikailag megragadható tér sem pusztán adottként, eleve meglévőként létezik. „A fizikailag megjelenő teret is a dolgok és azok egymáshoz

⁴ Agnew, John, *Space: Place*. In: *Spaces of Geographical Thought*, (P. Cloke and R. Johnston, eds), London, Sage, 2005, 81–96.

⁵ Faragó László, *Térelméletek*. In: *Tér és társadalom* 26. 1 (2012), 5–25. Itt: 11. – Az eredetiben kiemelésekkel.



viszonyított pozíciói hozzák létre, azok létrejöttével konstruálódik. Amikor cselekszünk, amikor létrehozunk valamit, akkor helyeket töltünk be a térben és relációkat, azaz teret alkotunk. Az elemi helyek, események között – az egyidejűség okán – szükségszerűen kapcsolatok, kölcsönhatások vannak. Ezek állandóan változnak, keletkeznek és megszűnnek, ezekkel alakul az általuk megmutatkozó, az értelmezhető tér is”.⁶

A térnek a társadalomtudományi térbeli fordulat nyomán kialakult felfogásával kapcsolatban megállapítható, hogy a teret nem tekinthetjük az embertől független, semleges fizikai, topográfiai vagy természeti tényezőnek, hanem csakis történetileg és kulturálisan meghatározott (s ebből eleve következően relatív) konstrukciónak. Mindez – az absztrakt térértelmezés konstruálnak tűnő okfejtésétől eltérően – meglehetősen magától értetődővé válik a különféle színházi/performatív műfajok megújítóinak tevékenységét figyelembe véve. Ők azok, akik a fizikailag rögzült, intézményesen stabil, kifejezésformákban és felhasználásukban rutinszerűvé vált tereket kibillentik addigi státuszukból.

Határátlépés

Elfoglalni, behatolni, határokat átlépni. Noha a kifejezések katonaiaknak tűnnek, a mindennapi élet performatív aktsaiban a diplomatikus köntösbe burkolt cselekvésektől a direkt agresszióig ugyanilyen folyamatok, játékok zajlanak. A határokról mindannyian rendelkezünk közvetlen, érzéki tapasztalatokkal, melyek között a testünk határai, a társas kapcsolatokban konstruálódó én-határaink, az életvitelünkben belakott zónák stb. szakadatlanul jelen vannak. Ezekre a határookra mindannyiunknak szüksége van, és e határok kapcsán voltaképpen közvetlen tapasztalat az is, hogy a határ alapvetően nem fizikai természetű dolog. Mint Georg Simmel írja, „a határ nem térbeli tény, mely szociológiai hatásokkal jár, hanem szociológiai tény, amely térbelileg formálódik ki. Az az idealisztikus elv, mely szerint a tér a mi képzeletünk szüleménye, pontosabban szólva: hogy a tér a mi szintetizáló tevékenységünknek köszönhetően jön létre, melynek segítségével érzékelésünk anyagát formáljuk, jelen esetben úgy lenne pontosítható, hogy a tér azon megalkotottsága, melyet mi határnak nevezünk, tulajdonképpen szociológiai funkció”.⁷ És a szociológiai funkciót megtoldhatjuk lélektani, társaslélektani, kulturális stb. funkciókkal is.

Eva Horn egy rövid esszében három kiemelt típusról ír a határátlépés kapcsán, ezek a partizán, a telepes és a menekült.⁸ A partizán otthon van, saját határait (is) védi, és bár „civilnek néz ki, mégis harcosként cselekszik”.⁹ Fő jellemzői a politikai elkötelezettség, a hivatalos intézményi („reguláris”) kereteken kívüli lét és a mozgékonyág. Színházi analógiával élve ezek a vonások több radikális utcaszínházi formációra is érvényesek, illetve ide kapcsolható például az a fajta „láthatatlan színház”, amelyet az 1970-es évek elején Augusto Boal dolgozott ki Latin-Amerikában. Ennek a fajta színháznak az eseményeit a résztvevők begyakorolják, elpróbálják, de olyan helyszínre viszik, ahol véletlenül arra

⁶ Faragó László, Térleméleti alapvetések konstruktivista ismeretelméleti megközelítésben. In: *Tér és társadalom* 27. 4 (2013), 3–29. Itt: 20.

⁷ Simmel, Georg, Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (Stephan Günzel, Jörg Dünne, szerk.), Frankfurt/M, Suhrkamp, 2006, 304–316. Itt: 304. Idézi: Reber, Ursula, Ex-territórium: Feltérképezések és térformációk (ford. Nagy Hajnalka). In: *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi* (szerk. Csúri Károly, Mihály Csilla, Szabó Judit), Budapest, Gondolat Kiadó, 2009, 46.

⁸ Horn, Eva, Partizán, telepes, menekült. A határátlépő politikai antropológiájához (ford. Kurdi Imre). In: *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi* (szerk. Csúri Károly, Mihály Csilla, Szabó Judit), Budapest, Gondolat Kiadó, 2009, 53–65.

⁹ I. m. 55.



járó embereket vonnak be saját akciójukba, akik nem számítanak arra, hogy azon a helyen színházi előadással találkozhatnak. Amit tehát a véletlen nézők véletlen akciónak tekintenek, az valójában egy megrendezett és eltervezett színházi cselekvéssor, amelyet az alkotók azzal a céllal hoztak létre, hogy „az utca emberét” valamilyen ügyben aktivitásra készítsék, hogy nyilvánítson véleményt valamilyen közérdekű társadalmi kérdéstről. Mivel a járókelő nem tudja, hogy megtervezett eseménybe csöppen, nem is a megszokott színháznézői (többnyire passzív vagy behatárolt) viszonyulással reagál, hanem képes mélyebb és elkötelezettebb involválódásra. A (szín)tér meghódításának ez a változata anynyiban rokonítható a partizán attitűdjével, hogy a performer itt – bár megsérti az utca, a köztér játékszabályait, de – nem sérti meg azt a határvonalat, amely a színház intézményi formában rögzített terét és a járókelő számára otthonos közterületet elválasztja. Azaz egyrészt nem viszi be a színházba (színházépületbe) az akciót, másrészt nem foglal el tartósan területet, hanem „rajtaütésszerűen” bukkan fel aktivitásával bárhol és bármikor. Hasonló törekvések jellemezték az 1960-as évek második felében az Egyesült Államokban a gerillaszínházi akciókat is.

A következő típus, „a telepés határátlépése abban áll, hogy a földön arrébb tol vagy esetleg elsőként jelöl ki valamilyen határszélét, hogy az később majd határvonalaként kerüljön fel a térképre.”¹⁰ Ennél a határkijelölésnél, helyfoglalásnál izgalmasabb azonban az a sajátosság, hogy „a telepés nem a határ egyik vagy másik oldalán fejt ki a maga (...) aktivitását, hanem ő maga a határ – a kitolódó, dinamikus, vitatott határ”.¹¹ Fontos megjegyezni, hogy a telepés egyébként jövevény, aki egy idő után úgy tesz, mintha bennszülött volna. Valódi ellenségének az adott (földrajzi vagy szimbolikus) terület őslakosát, „eredeti” (őnála korábbi) belakóját tekinti. A telepésnek ez a területhez való viszonya analóg azzal a magatartással, amelyik intoleráns az övétől eltérő térkezelés, esztétika, performativitás iránt. A telepés tehát ragaszkodik a határhoz (amelyet ő jelölt ki), és annak fenntartásában érdekelt. Nyilvánvaló, hogy a színházművészetnek sem csak megújítói, hanem konzerválói, iparosai is vannak (s egyértelműen ők a többség), akik biztosítják az intézményi keretek között létrehozott performatív aktusok folytonosságát, stabilitását, állandóságát, azt, hogy a hagyomány továbbörökítődjön és az adott hagyományon szocializálódott nézőt megerősítse kialakított elvárásaiban. Az üzemszerű, üzleti alapú, polgári eredetű színház ebben a keretben, a telepés világszemléletében és attitűdjében tevékenykedik. Elhárítva az újonnan érkező „területfoglalókat” és fenntartva a *status quo* kereteit. Negligálva az övéknél régebbi műfajok, mint például a népi és vásári színjátszás által képviselt performatív mintázatokat.

A leginkább radikális és egyben marginális helyzetben a harmadik típusba sorolható személy, a menekült van, aki „a szó legelemibb értelmében vett határátlépő”.¹² Ide tartoznak azok a kísérletezők, akik elhagyják vagy felszámolják az intézményi kereteket, esetünkben kilépnek a színházi intézményrendszer közegeiből azért, hogy e terület elhagyása ellenére színházat (performanszokat) csináljanak. A menekült – politikai értelemben is és a színházi performansz dimenziójában is – „a mindenféle hatalomtól való megfosztottság helyzetében találja magát, és ez is oka lehet annak, hogy oly nehezzé vált elismertetnie és érvényre juttatnia menekült voltának politikai jellegét”.¹³ Ez a politikai jelleg lehet direkt hatalompolitikai vonatkozású, de lehet a kultúrpolitikával, az adott művészeti ág közpolitikájával összefüggő sajátosság is.

A szocializmus évtizedeiben Kelet-Közép-Európában nem egy jelentős színházi alkotó, performer akad, aki a menekült státusz megtestesítője, s aki az intézményi keretek

¹⁰ I. m. 56.

¹¹ I. m. 57. – Kiemelés az eredetiben.

¹² I. m. 61.

¹³ I. m. 64.

közül alternatív terekbe „menekül”, lakásba, pincébe, művelődési házba, galériába stb. A létezés elvitatását a menekülttől mi sem példázza jobban, mint az az epizód, amikor az Edinburghi Művészeti Fesztivál alapítója, Richard Demarco az 1970-es évek elején meg akarta hívni Tadeusz Kantor színházát a fesztiválra. Ahogy erről egy későbbi interjúban beszámolt, amikor Kantorról kérdezte a lengyel illetékeseket, „azt válaszolták, hogy ilyen rendező nem létezik”.¹⁴ A menekült státuszba kényszerítés és e menekült mivolt elvitatása egyszerre jellemezte sok neoavantgárd, az alternatív szcénában tevékenykedő alkotónak, akcióművészeknek a pozícióját a szocializmus évtizedeiben. Nevezhetnénk ezt a pozíciót területen kívüliségnak is. Kívül az intézményeken, kívül a térképen, kívül a társadalmi nyilvánosság hivatalos szakmai körein. Az itt használt tipológiát továbbvive: a telepes (területet el- és lefoglaló) helyzetére a legnagyobb fenyegetést a partizán és a menekült megjelenése és tevékenysége jelenti. Hiszen azok bírálják a meglévő fennhatóságokat, megkérdőjelezzik a meglévő határokat. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy sok művészetmegújító performer éppen ebből a pozícióból kiindulva jut el ahhoz, hogy olyan újfajta viszonyt és magatartást fogalmazzon meg és mutasson fel a hagyományos, intézményesen rögzült térhasználattal kapcsolatban, amely felforgatja a térről rögzült képzeteket és a tér használatának megszilárdult gyakorlatát.

Mindazok a jelenségek, tevékenységek, folyamatok, amelyek a (szín)tér meghódításával összefüggésbe hozhatók, természetesen nem csupán a performansz művészetnek és a műfaj kiterjedésének az időszakában érhetők tetten. A 19. és 20. század fordulójától kezdődően például az európai szcénán rendszeressé váló gyarmati és néprajzi kiállítások keretében távol-keleti színházi műfajokat illetve más rasszhoz tartozó idegeneket vittek színre az európai közönség számára. Ezeknek a bemutatóknak az esetében a legtöbbször olyan sajátos helyeken léphettek színre az idegenek, mint az állatkert vagy a panoptikum.¹⁵ Ezek olyan heterotopikus helyek, amelyek egyfelől a kívül-lét pozíciói, és az idegennek, a más fajtájúnak a helyét mint elkülönültet prezentálják, másfelől viszont egyúttal el is bizonytalanítják a rögzült határokat. Azaz potenciálisan felforgatják (vagy legalábbis felforgathatják) a meglévő tereket. Azokat a meglévő tereket, amelyek mindig már kulturálisan, szociológiailag, lélektanilag stb. eleve meghatározott sajátosságokkal rendelkeznek. Ezért sem lehetne sohasem „üres térről” beszélni, mert a néptelen tér is valamilyen kontextusba ágyazódik, amely az „ürességet” differenciálja. Legyen szó egy néptelen színházi próbateremről, egy bezárt üzem elhagyott csarnokáról, egy lakatlan házról stb. Ezek a kontextusok mindig nagyon erősen belejátszanak az „üres tér” jellegébe. Ezért is lehet azt mondani, hogy Peter Brook pontatlanul fogalmaz, amikor híres esszéjét ezekkel a sorokkal kezdi: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék”.¹⁶ Persze Brook más célokkal és más előfeltevésekből kiindulva határozza meg üres térként a színház minimális alapját. Nem véletlen azonban, hogy a voltaképpen a „holt színházzal” szemben megfogalmazott saját színházi eszményképe a térkezelésben is meghatározó módon elkülönül a kornak az uralkodó polgári, felcicomázott, unalmas és tét nélküli színházától.

¹⁴ Plesniarowicz, Krzysztof, *A halott gépek emlékezete: Tadeusz Kantor halálszínháza*, Budapest, OSZMI, 2007, 114.

¹⁵ Fischer-Lichte, Erika, *A Másik teste – a Másik tekintete. Exhibicionizmus, látnivágyás és voyeurizmus a 19. és 20. század fordulóján* (ford. Kurdi Imre). In: *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi* (szerk. Csúri Károly, Mihály Csilla, Szabó Judit), Budapest, Gondolat Kiadó, 2009, 219.

¹⁶ Brook, Peter, *Az üres tér* (ford. Koós Anna), Budapest, Európa, 1999, 5. – Kiemelés az eredetiben.

Térfelforgatás

A színházi térhasználatnak, a performanszok térkezelésének és a mindennapi élet performatív cselekedeteinek során megjelenő téri viszonyoknak is megvan a maguk története, korokat, korszakokat jellemző domináns jellemzője. Ebben a tanulmányban csak néhány fontosabb változást jelezhetünk, amely jelentős színházi alkotók tevékenysége során a hagyományos térhasználatban megjelent, s amely felforgatta a stabilnak tekintett, annak tűnő teret.

A világhírű amerikai koreográfus, Merce Cunningham egy interjúban arról beszél, hogy „azzal az elképzeléssel nőttünk fel, hogy a színházi tér rögzített, és néző és táncos egyaránt ehhez viszonyul. Ám ha feladjuk ezt az elképzelést, egy másfajta szemléletet fedezhetünk fel. Egy személyt nem kizárólag szemből, hanem bármely oldalról ugyanolyan érdekesnek találhatunk”.¹⁷ És nemcsak a táncost, a performert lehet több felől szemlélni, szemügyre venni, hanem az esemény közönségét is különféle módon be lehet kapcsolni a performansz terének, tereinek kialakításába. Ennek a szokatlan térhasználatnak a példái oly számosak, hogy pusztán felsorolásuk is szétfeszítené a jelen írás terjedelmi határait. Csupán a példálózás szintjén – és hatásában, szemléletformálásában jelentős mintaként – érdemes szóba hozni Jerzy Grotowski 1959 és 1970 közötti színházi korszakának, majd pedig az 1970-es évekbeli paraszínházi időszakának a tevékenységét – csakis a térkezelés, téralkotás, térrombolás aspektusát érintve. A színháztörténészek számára közzismert, hogy az 1960-as évek első éveiben Opolében színre vitt előadások közül az 1960-as *Káinban* a szereplők lementek a nézőterre, és igyekeztek játékba vonni a közönséget, áthágva színpad és nézőtér közmegegyezésen alapuló elválasztottságát. Az 1961-ben bemutatott *Ősök* című előadásban a nézőket a színházterem teljes területén, egyesével elszórtan ültették le, s közöttük, körülöttük folyt a játék. Az 1962-es *Kordian* esetében az előadótér körteremnek volt berendezve, emeletes ágyakkal, s míg a közönség a vaságyak alsó szintjén helyezkedett el, a játékosok a felső ágyon, valamint az ágyak közötti terekben mozogtak. Szereplőknek és nézőknek ez a térbeli összekapcsolása azt eredményezte, hogy a nézők is az ápoltság helyzetébe kerültek. 1963-ban a *Doktor Faustusban* két nagyméretű faasztal mellé voltak leültetve a nézők, akik között szereplők is helyet foglaltak, s a játék az asztalok felületén és a közöttük lévő területeken zajlott. Grotowski és társulata ezekben az előadásokban felszámolta a nézőtér autonómiáját, elhódította a közönségtől annak megszokottan sajátjának tekintett terét, s ezzel a térfoglalással az előadások performatív erejét, intenzitását is megnövelte.

Az utolsóként említett előadással pedig megkezdődött egy olyan folyamat, amely radikálisan csökkentette az előadás közönségének létszámát, illetve növelte a befogadás nehézségeit. Hiszen a játéknak – már a *Doktor Faustusban* sem – nem volt kitéüntetett pontja, nem lehetett a történeteket folyamatosan és tisztán szemügyre venni. A már Wrocławban színre került *Állhatatos herceg* című előadás (1965) esetében a téglalap alakú játéktér egy mintegy két méter magas deszkapalánk vette körül, és a közönség e palánk résein belesve vagy fölötte átkukucskálva nézhetett végig a játékot. A hivatalosan először 1969-ben Wrocławban bemutatott *Apocalypsis cum Figuris* című előadás esetében pedig a nézők a terem fekete falai melletti fapadokon helyezkedhettek el, a későbbi változatban pedig maguknak kellett helyet találniuk, állva vagy a padlóra ülve. A *Doktor Faustus* esetében a két asztalnál mintegy ötven néző foglalhatott helyet, az *Állhatatos herceget* a palánk mögül már csak harminc-negyven ember láthatta, az utolsóként említett darabnál pedig már legfeljebb huszonöt néző lehetett jelen a teremben. E két korszak (szín)térkezelési dinamikája

¹⁷ Lesschave, Jacqueline, Beszélgetés Merce Cunninghammal. In: *Táncpoétikák: A reneszánsztól a posztmodernig* (szerk. Fuchs Livia), Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2008, 193.

tehát bizonyos értelemben ellentétes jellegű: előbb vegyíteni a színtérrel a nézőteret, mint egy okkupálni, bekebelezni azt, utóbb viszont kirekeszteni a nézők nagy részét abból, hogy részesülhessenek annak a térnek a – legalább receptív – birtokba vételéből, amelyet az előadás belakik.

Az 1970-es évek folyamán a színház intézményétől mind radikálisabban eltávolodó Grotowski a parateátrális időszakában olyan performatív cselekvéssorok létrehozásával kísérletezett, amelyek kiviszik a performanszt a társadalmi környezetből, és felszámolják mind az intézményi kereteket, mind az alkotói-befogadói szerepeket. A Források Színháza keretében olyan speciális projektek megalkotásával foglalkozott, amelyek természeti környezetbe helyezték, a környezettel harmonizáló cselekvéssorokra épültek, amelyek megszüntették játszó és néző különbségét, és minden közreműködőt résztvevővé, tevékeny részesülővé tettek, s amelyek a szó hagyományos értelmében színháznak semmiképpen nem tekinthetők, ellenben performatív jellegük és a teret alkotó módon kezelő mivoltuk elvitathatatlan. E törekvés nullpontja majd az úgynevezett Objektív Dráma projekt lesz a kaliforniai Irvine Egyetemén az 1980-as évek derekán, ahol a „színházi” munkafolyamatnak már nem lesz külső szemlélő számára megmutatható/megmutatandó eredménye, ahol a performansz önmagát saját terével együtt be is zárja, hozzáférhetetlenné téve a maroknyi résztvevőn kívül mindenki másnak azt, ami a kísérlet során történt/történik.

Míg Grotowski példája azt mutatja, hogy kísérletei előbb a színházi intézményrendszeren belüli térhasználat átalakítására, felforgatására irányultak, majd pedig a teatralitást olyan színházon kívüli közegekben igyekezett kifejezésre juttatni, amelyek ellenállnak az intézményesülés szándékának vagy kényszerének, addig a lengyel rendező tevékenységével egy időben olyan performatív akciók, kísérletek is zajlottak, amelyek nem a színházi intézményrendszer közegeiből próbáltak kitörni, hanem a társadalmi cselekvés performatív erejét igyekeztek fizikai és szellemi térfoglalásra felhasználni. Ilyenek voltak – többek között – az 1960-as, '70-es évek időszakában az Egyesült Államokban zajló (feminista) performanszok, amelyek felhasználták a demonstráció, felvonulás, láthatatlan színház formáit és eszközeit.

A politikai célú tüntetések, amelyek többnyire kötött útvonalon és hozzávetőleges időkeretekben haladnak (s itt nem pártpolitikai, hanem civil politikai megmozdulásokról beszélünk), mindig közterek – vagy ideiglenes, vagy tartósabb – megszállásával járnak együtt. A demonstráció egyúttal térfoglalás is, de nemcsak fizikai értelemben, hanem mentális terek elfoglalásának értelmében is. Hiszen az ilyen performatív események célja minden esetben az, hogy ne csupán a már eleve összetartozó (hasonló nézeteket valló) résztvevők, hanem a „kívülállók” valamekkora köre is az esemény befolyása, a demonstrált nézetek hatása alá kerüljön. Ezek az események olyan emberekre (is) hatnak, akik nem azért vannak jelen a tüntetés helyszínein, mert részt akarnak azon venni, hanem akik véletlenül ott tartózkodnak, arra járnak, s akik ily módon úgy válnak egy társadalmi performansz nézőivé, hogy nem is tudják, ez fog velük történni. Ez a helyzet nyilvánvalóan egészen más, mint amikor színházi előadásra vagy valamilyen eseményre megy el valaki, azzal a célkitűzéssel, hogy ott néző legyen. Ennek az akaratlan nézői mivoltának egy kevésbé spontán esete az az Augusto Boal nevéhez köthető „láthatatlan színház”, amelyet a fentiekben említettem.

A társadalmi színháznak, a társadalmilag elkötelezett és a nyilvános tereket használatba vevő efféle performatív eseményeknek alapvető sajátossága a meglévő határok átlépése, a korábban biztosnak mutatkozó fizikai vagy szimbolikus határokon túl lévő területek – ideiglenes vagy tartós – elfoglalása. E cselekvések kitüntetett terepe a modern nagyváros, amely tagoltságánál, heterotópiákat magába integráló voltánál fogva eleve magába foglalja a téri átstrukturálódás illékony vagy rögzülő lehetőségeit. Ebben a többirányú, többretegű folyamatban a fizikai térfoglalásnál gyakran jelentősebb a szimbolikus hata-

lom megszerzése bizonyos területek fölött. Ennek nyomán a nagyvárosi terek értelmezése során olyan szemlélet kialakítása indokolt, amely alapján „a tereket (...) olyan érzékelhető minőségként, inszenizált és elrendezett esztétikai terekként kell tekintetbe venni, amelyek szervezik a szociális érintkezést és a kommunikációt, atmoszférákat gerjesztenek és hangulatokat vetítenek ki”.¹⁸

A Grotowski, Boal és a performansz-művészet megalapítói által az 1960-as években végzett színházi munka leírható azzal a tendenciával is, hogy ezek az alkotók valamilyen kivonulást hajtottak végre a meglévő (színházi) intézményrendszerből, megtagadták vagy felszámolták azokat az adottságokat, amelyekben hagyományosan – színházi alkotóként – tevékenykedniük kellett volna, és új tereket hódítottak meg. Ennek az is lett a következménye, hogy a színházépületből történő kivonulással az előadásnak mint műalkotásnak az elvével és szemléletével szemben áttevődött a hangsúly az előadásra mint eseményre. Az újonnan meghódított helyszíneken immár az esemény-jelleg vált elsődlegessé, és háttérbe szorult a megismételhető „műsorszám”, „repertoárdarab” jellege a performatív akcióknak.¹⁹ A (szín)tér meghódítása egyúttal az – akár ideiglenesen is – újonnan birtokba vett terek identitásának, funkciójának, struktúrájának, a felforgatásával is együtt járt.

Gyakran már önmagában a helyszínválasztás provokációval, a hagyományos színházi keretek felrúgásával, a nézői elvárások megtagadásával vagy negligálásával ért fel. Ennek illusztrálására elég itt egy olyan helyszínlistát idézni, amelyet Erika Fischer-Lichte szerepeltet a performativitással foglalkozó monográfiájában. Azt írja, hogy „egykori gyárakban, mészárszékekben, bunkerekben, villamosremízekben, piacokon, bevásárlóközpontokban, vásárcsarnokokban, stadionokban, utcákon és tereken, a metró felsőbb szintjein, nyilvános parkokban, sörsátrokban, személtlerakó telepeken, autójavító műhelyekben, romokon, temetőben jöttek létre új játékhelyek”.²⁰ Ezek a performatívvá tett terek újr szabályozták a performereknek és a nézőknek a kapcsolatát is. Eltűntek a polgári színház illemszabályai, eltűntek a jól kitapintható határok játszó és szemlélők között, eltűntek a térbeli és időbeli határok – ez utóbbiak abban az értelemben, hogy a helyspecifikus előadásnak része lehetett a nézők irányított vagy önkéntes mozgása, a láthatósággal és hallgatósággal szembeni kihívások megjelenése stb.

Zárjuk a performansz mint térfoglalás témáját egy olyan műfaj példájával, amely egyszerre lép át határokat és forog fel meglévő tereket, illetve térképzeteket – ez pedig a városi közterületen, az utcákon, tereken megvalósuló performansz (legyen szó utcaszínházról, mutatványosokról, egyszeri teatrális akciókról). Egy tíz évvel ezelőtti írásomban foglalkoztam azzal a tapasztalattal, hogy milyen jelentős kulturális különbségek mutatkoznak a köztéri (utcai) műfajok esetében a nyugat-európai és amerikai, illetve a magyar példák között.²¹ Már magában a tereken való közlekedésben jelentős különbségeket tapasztalhatunk. Ha valaki Amszterdamban jár, a cikázó kerékpárosok úgy birtokolják a teret, hogy nem veszélyeztetik az abban tartózkodó többi közlekedőt. Másutt ezzel ellentétes tapasztalatokat szerezhetünk. Ha az utcazenészek vagy a mutatványosok ma-

¹⁸ Szabó Judit, Előszó In: *Határátlépések. Kulturális terek reprezentációi* (szerk. Csúri Károly, Mihály Csilla, Szabó Judit), Budapest, Gondolat Kiadó, 2009, 21.

¹⁹ A színházi előadás mint műalkotás és mint esemény eltérő felfogásáról lásd, P. Müller Péter, A tünékenység fétise, az ismétlés gyakorlata és az archívum logikája, *Literatura* 39. 2 (2013), 193–199. Főleg: 196–197.

²⁰ Fischer-Lichte, Erika, *A performativitás esztétikája* (ford. Kiss Gabriella), Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 154.

²¹ P. Müller Péter, Város és teatralitás, in *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban* (szerk. N. Kovács Tímea, Böhm Gábor, Mester Tibor), Budapest, Kijarat Kiadó, 2005, 117–129. Főleg: 124–126.

gatartását vesszük szemügyre, akkor akár a New York-i Greenwich Village, a londoni Covent Garden vagy az amszterdami Vöndelpark terepére tekintünk, azt látjuk, hogy a játékos minden tőle telhetőt megtesz azért, hogy magára vonja és magánál tartsa a járókelők figyelmét, és folyamatosan alkalmazkodik a közönség pillanatnyi összetételéhez és hangulatához. Mindezt úgy teszi, hogy közben a maga eltervezte produkciót/eseményt hajthassa végre a pillanat megkövetelte és az aktuális helyzet által lehetővé tett módon. Dinamikus térkezelés jellemzi, a térnek egy olyanfajta felforgatása, amely épít a közönségnek az adott térrel kapcsolatban meglévő viszonyulására, de egyben el is mozdítja, ki is billenti azt. A magyarországi tapasztalat ezzel szemben többnyire az, hogy a játszó igyekszik megvetni a lábát, hátát valahol, ahonnan aztán kimozdíthatatlan (az akció idejére), és nincsen tekintettel a járókelőknek az adott térrel meglévő viszonyára, hanem mindenáron azt akarja végrehajtani, amit eltervezett (tekintet nélkül a nézők fluktuációjára, összetételének változására). Mint az említett régebbi cikkemben írtam, „a mi közttereinken az előadók azt hiszik, hogy a közönség reakcióiból csak a drukkeri gesztusokra van szükség. Nem érzik azt a köztérre kiállók, hogy a járókelő fontosabb náluk”.²²

Tanulságos az alkotó nézőpontjából (is) szemügyre venni ezt a szituációt, amikor a kőszínház biztonságát elhagyva, a védettség állapotából kilépve, a népes kiszolgáló apparátus közreműködéséről lemondva valaki utcaszínházi produkciók létrehozásába fog. Horacio Czertok ír erről meggyőzően és az itt tárgyalt szempontokból is tanulságosan *Színház száműzetésben* című könyvében.²³ A kőszínházi feltételektől eltérő körülmények sorában kiemeli, hogy az utcaszínház közönsége nem szándékolta közönség (mint a színházba járó néző), hanem önkéntelen (s majd csak a performansz láttán, annak részeként válik azzá). A performereknek párhuzamosan kell felkelteniük és fenntartaniuk a figyelmet, valamint megformálniuk a teátrális esemény karaktereit. Az utcaszínház esetében nem a néző megy színházba, hanem a színház (szereplői) keresi(k) fel a nézőt. Nem számít rendkívüli tapasztalatnak a játszó és a nézők nyelvének különbözősége. Ami a játéktér elkülönítettségét illeti, az utcaszínház játéktere védetlen, ki van téve a környezeti zajoknak, a váratlan történéseknek, emberi reakcióknak. Mindez azonban be is épül(het) a játékba, a kőszínház számára zavaró tényezők itt „sokkal inkább egy élő esemény fontos kellékei, amelybe bármelyik pillanatban közbeavatkozhatnak”.²⁴

Ennek a játékba vont térnek a sajátosságairól Czertok azt írja, hogy „a tér nemcsak meghatározhatatlan, hanem egyidejűleg egy másik előadás tere is, a hétköznapi életé. A nézők valójában nem-nézők. Szabályok tehát nem léteznek, az utcán az előadás megtörténik. Megszakítja a hétköznapi forgatókönyvét, mondhatni meglovagolja azt, helyet követel magának a térben, és a saját törvényeit állítja fel”.²⁵ Ennek a térnek a meghódítása ily módon mindig csak ideiglenes lehet. Ha elfogadjuk, hogy „az utcaszínházat akár úgy is lehet értelmezni, mint egy katonai hadműveletet”,²⁶ akkor ez a hódítás, területfoglalás csak csataként, és nem megnyert háborúként értelmezhető. A (szín)tér performatív meghódítása mindig (csak) ideiglenes lehet. Ott, ahol nem lehet színházi próbát tartani, ahol nem lehet a performanszt begyakorolni, ahol minden élesben zajlik, a rögtönzés és a véletlen valamennyi kockázatával, de egy célkitűzésnek alárendelve: annak, hogy a játszó birtokba vegyenek egy korábban általuk nem használt területet, annak érdekében, hogy ott teátrális eseményt valósítsanak meg. Ezek az események pedig beíródnak a térbe, egyfelől az arra járóknak az adott térrel kapcsolatos tapasztalatába, élményébe, másfelől a

²² I. m. 126.

²³ Czertok, Horacio, *Színház száműzetésben. A Teatro Nucleo Színház pedagógiai munkája* (ford. Pintér Géza), Budapest, Kijarat Kiadó, 2013.

²⁴ I. m. 195.

²⁵ I. m. 201.

²⁶ I. m. 205.

nézők, résztvevők mentális tereibe, hosszabb-rövidebb időre megváltoztatva mindkét dimenziókat a téri sajátosságait.

A fentiekből úgy tűnhet, mintha csak a színházzal kapcsolatba hozható alkotók lennének azok, akik időről időre behatolnak nem-színházi terekbe, mintha a performanszok végrehajtói lennének azok, akik birtokba vesznek és meghódítanak különböző nyilvános vagy nem-nyilvános tereket. De a jelenség ennél sokkal összetettebb. A fenti példák egy része azt illusztrálta, hogy a színházból a színházon kívülre hatolnak teátrális térfoglalások, amelyek felforgatják az ideiglenesen megszállt tereket. Ám a folyamat fordítottja is bekövetkezhet, mint azt az 1968-as párizsi diáklázadások mutatták, amikor a felkelők elfoglalták az Odéon Színházat, hogy a helynek esztétikai helyett politikai szerepet adjanak. Itt a szó szoros értelmében vett színtér meghódítása következett be, de éppúgy ideiglenesen, mint ahogy egyébként az a performatív cselekedetek esetében – a színházi performanszokat is ideértve – mindig is történik. Mindez csak jelzi és visszaigazolja a (társadalmi) térnek azt a sajátosságát, hogy nem tekinthetünk az általunk belakott, elfoglalt, átalakított, lerombolt terekre úgy, mint amelyeknek állandó ismérvei volnának. A (szín)tér – a társadalmi és performatív – folytonos és dinamikus átváltozásban van. Ezen átváltozás csomópontjai azok az esetek, amikor a performansz időlegesen meghódít, átstrukturál és új funkcióval ruház fel egy területet. Akár azon az áron is, hogy saját, történetileg kialakult és társadalmilag stabilnak mutakozó tereumát – távlatosabb célok érdekében – feladja.

AZ ÚJ MAGYAR DRÁMA

P. Müller Péter: A magyar dráma az ezredfordulón

A könyv előzménye egy 2009-ben horvát nyelven megjelent monográfia, melynek (magyarra lefordított) címe: *A rítustól a médiáig: a magyar dráma az ezredfordulón*. Ez a kötet tíz drámaírói portrét tartalmaz, amelyeket a mostani kötet újabb négy portréval egészített ki. A kötet „korunk” reprezentatív magyar drámaíróit kívánja bemutatni. Nyugodtan tekinthetjük tehát a kortárs magyar dráma kézikönyvének is. És egy ilyen kézikönyvre nagy szükségünk is van, hiszen *A magyar irodalom története*i című nagy, háromkötetes mű a kortárs drámairodalmat, sőt az egész szocializmus korabeli drámatermést is ignorálta. De talán általában is kimondhatjuk, hogy a dráma helye a kortárs magyar irodalomban meglehetősen ingatag.

Ebből indulnak ki P. Müller Péter elemzései is, a könyv ugyanis ezekkel a sorokkal kezdődik: „Az 1989-90-es rendszerváltás Magyarországon a színházi struktúrát nem változtatta meg, a könyvkiadás szerkezete viszont jelentősen átalakult. A kortárs dráma fórumai, a színház és a könyvkiadás eltérő feltételrendszerek közé kerültek. Ennek egyik példája, hogy az 1980-as években évadonként megjelent *Rivalda* című antológia, mely a legjobbnak ítélt új magyar drámákból válogatott, hosszú időre megszűnt [...], és a könyvkiadók is egyre kevésbé vállalkoztak drámakötetek megjelentetésére.” (9.) Az eltérő feltételrendszerek okozták volna a drámairodalom eltűnését a könyvpiacról? Biztosan ezek is, de érdemes figyelni arra is, hogy éppen ebben az időben alakult ki az „új teatralitásról”, a színházi performativitásról szóló beszédmód is.

Nézzük például Kékesi Kun Árpád diagnózisát: szerinte a rendszerváltás után átrendeződött a színház és a dráma viszonya. Az új teatralításban a szöveg elvesztette primátusát, és ennek helyébe a szöveg színpadi adaptációja lépett. „Amíg a *realista irányultságú színház* a drámabeli megnyilatkozásokból, illetve a szereplők viszonyaiból bontotta ki a szituációkat és a bennük cselekvő jellemeket, addig az új teatralitás előadásai többnyire külsőleg, komplex színházi jelek révén igyekeztek megvilágítani és felerősíteni az adott drámai helyzetet.”¹ E diagnózis alapja pedig az a megfigyelés, hogy a rendszerváltással együtt a színházi életből eltűnt az indirekt kommunikáció, a sugallatok egész utalásrendszere. „Az előző évtizedekhez képest teljesen megszűnt a színháznak az a funkciója, amely a társadalmi nyilvánosságban »szalonképtelennek« ítélt gondolatok áttételes kommunikációjára irányult, s amely olyan előadásokban érvényesült programatikus módon, mint az

¹ Kékesi Kun Árpád: Az új teatralitás és hatástörténeti helyzete, in: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története* III, Gondolat Kiadó 2007. 809.

L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2014
174 oldal, 2200 Ft





Ács János rendezte, kaposvári *Marat/Sade* (1981).² De ez sem ilyen egyértelmű, hiszen éppen erről a rendezésről szokták azt mondani, hogy szakított az áttételes kommunikációs mintákkal. Schuller Gabriella ezt így látja: „Ács János rendezése, bár számos ponton osztozik a kettős beszéd korabeli paradigmátikus színházi nyelvében, radikálisan újat hoz: a Corvin köz fotón való dokumentarista beidézése révén a metaforikus célzás helyett konkrétan szól egy történelmi eseményről, a szamizdathoz hasonlóan egyenes beszédet használ.”³ (Arra is emlékszünk, hogy 1981-ben jelent meg a *Beszélő* legelső száma, melynek szerkesztői nyíltan vállalták a maguk ellenzékiességét: a lap első borítóján megadták a címüket és a telefonszámukat.) Kékesi Kun Árpáddal szemben én inkább arra a hipotézisre hajlanék, hogy *lassú* átmenet valósult meg, aminek eredményeként a drámai performativitás egyre fontosabbá vált, és (részben legalábbis) ennek következtében a nyomtatott dráma jelentősége – a könyvpiacra és a kiadói megítélésben – hanyatlásnak indult.⁴

A kortárs magyar dráma elméletének a nyolcvanas évek közepe táján alapvetően két-féle megközelítési módja alakult ki. (1) Ézsiás Erzsébet a stílusjegyek összegyűjtésével próbálkozott. Szerinte a hetvenes-nyolcvanas évek magyar drámairodalmában három markáns tendenciát lehetett fölfedezni: a realizmus újraértelmezését, az abszurd és a groteszk fölhasználását és végül a történelmi drámák létrejöttét, illetve ezen keresztül a parabolaszerű ábrázolás előtérbe nyomulását. A realizmus a kor általános esztétikai követelménye volt, és egyértelműen uralta a magyar drámairodalmat, legalább a hetvenes évek közepéig. De most Ézsiásnak is be kell látnia: „Kétségtelen, hogy a magyar dráma legújabb kori történetében a realizmus fejlődése nem tart lépést a groteszk és abszurd elterjedésével és a történelmi parabola népszerűségével.”⁵ E tendenciák közül valószínűleg a groteszk térhódítása volt a legjelentősebb, de mindenképpen a legmaradandóbb. Almási Miklós a hetvenes évek közepe táján vetette papírra a következő sorokat: „A groteszk dráma nálunk inkább megtűrt, mint művelt »műfaj«: inkább látjuk veszélyeit, mint erőnyeit, s e veszélyektől inkább félünk, semmint vitáznánk velük. Nem vesszük észre, hogy formanyelvében – s olykor tartalmában is – a *satíra korszerű látásmódjának lehetősége* rejlik benne.”⁶ (2) Radnóti Zsuzsa egy általa összeállított drámaantológia utószavában inkább motivikus megközelítést javasolt.⁷ Ehhez Bereményi Géza és Cseh Tamás „Dosztojevszkij” című dalát idézi fel: „A *miért* helyett a *hogyan*t keresi majd / Mivel érdekesek az emberek / Így jut el az emberhez az intézmény helyett.”⁸ Majd ezt így kommentálta: „Hogyan? Mintha ez a kérdés állna most az érdeklődés középpontjában. Hogyan viselkedés és élnek az emberek az adott történelmi és társadalmi viszonyok között? A személyiség belső rajza, rejtettebb alakulásai kerültek előtérbe, úgy, hogy a külső körülményekre (az »intézményre«) az írók csak utalnak.”⁹ Ennek fonákján a „társadalmi drámák” visszaszorulása, illetve eltűnése áll. Erről írta Almási Miklós: „[A társadalmi dráma] az a kategória, melyre ma már olykor úgy

² I. m. 804.

³ Schuller Gabriella: Ács János: *Marat/Sade*, in: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színház-történeti kánon alakulása*, Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem 2011. 132.

⁴ Ezzel a tapasztalattal egybevág, hogy a rendszerváltás után a filmforgatókönyvek önálló kötetként való megjelenítése is divatjammá vált.

⁵ Ézsiás Erzsébet: *Mai magyar dráma*. Kossuth Könyvkiadó, 1986. 22.

⁶ Almási Miklós: *Örkénytől – Örkényig*, in: uő: *Kényszerpályán. Esszék, tanulmányok*, Magvető Könyvkiadó 1977. 339–340.

⁷ Radnóti Zsuzsa (szerk.): *Dinamit. Drámaantológia*, Magvető Kiadó 1983. A válogatóskötetek és az antológiák kiváló lehetőséget kínáltak a motivikus jellemzéshez. E kötet nagy újdonsága az volt, hogy nemcsak beemelte, hanem a címadó szerepbe helyezte Hajnóczy Péter *Dinamit* című darabját. A darab 1981-ben született, mindössze néhány oldalas, színpadra sohasem került.

⁸ A dal pontos címe: „F. M. Dosztojevszkij és az ördög”, és a *Múcsarnok* című lemezen szerepelt, amelynek felvételei 1980-ban készültek, és 1981-ben jelent meg.

⁹ Radnóti Zsuzsa: *Utószó*, in: uő. (szerk.): *Dinamit*, i. k. 410.





tekintünk, mint valami idejétmúlt besorolásra. Pedig nemcsak élő hagyomány ez, nemcsak a magyar drámaírás legmarkánsabb arculata, hanem élő drámaírói gyakorlat is. Csak hát Isten tudja, a divatszerek nem kedveznek a számára, s néhány ilyen jellegű vállalkozás kudarca elapasztotta az írói kedvet is.”¹⁰ Ezt ma már úgy értelmezzük, hogy legkésőbb a hetvenes évek végén a kortárs magyar dráma elkezdte a maga szabadságharcát, és a „realizmus” (mint hivatalos esztétikai doktrína) fokozatosan elvesztette jelentőségét.¹¹ – Azt mondhatnánk, hogy a drámák általános arculatának meghatározása összefüggött ezekkel a körülményekkel. P. Müller Péter viszont mintha úgy gondolná, hogy a hagyományos értelemben vett ellenzéki karakterrel együtt ez az arculat-meghatározás is idejétmúlttá vált. Ehelyett inkább egy nagy ívű enciklopédikus áttekintésre van szükség. Ezzel összhangban a könyv végén azt olvashatjuk, hogy ennél kevesebb szereplő és mű szerepeltetése veszélybe sodorhatta volna a reprezentációt. „Az elmúlt huszonöt (s benne az elmúlt öt) év kortárs magyar drámairodalma esetében nem tartottam (volna) elegendőnek öt-hat drámaírói portréján keresztül bemutatni a műnem alakulását és sokszínűségét.” (164.)¹²

A következő lépésben a válogatás tartalmi és technikai szempontjait szeretném áttekinteni. Eddig nagyjából úgy beszéltem a könyvről, mint amely saját feladatának a kortárs magyar dráma áttekintését tekinti. És most már azt is kimondhatom, hogy a szerző nem ért egyet Kékesi Kun Árpáddal, aki az új magyar dráma létrejöttét egyértelműen a rendszerváltáshoz köti. Ezzel szemben ezt írja: „A kortárs magyar dráma – mármint amit ma annak tekintünk, nevezünk – az 1980-as években született, az akkortól színpadra került szerzők számítanak ma a kortárs dráma meghatározó képviselőinek.” (10.) Voltak persze más elképzelések is: Ézsiás Erzsébet pl. ezt írta: „A magyar dráma történetében a hatvanas évek vége, a hetvenes évek eleje a fordulópont. Ekkor indul meg az a napjainkban is tartó folyamat, amely stílusbeli gazdagodását és kétségtelen népszerűségét hozza magával.”¹³ P. Müller Péter szerint nem a hatvanas évek végén, de nem is a rendszerváltás után jött létre az új magyar dráma, hanem (egy kis pontosítással) a hetvenes évek legvégén. Ekkor születtek Nádas Péter, Spiró György, Bereményi Géza, Kornis Mihály és Schwajda György meghatározó alkotásai. E szerzők közül a könyvben csak Spiró és Nádas szerepel, mégpedig azért, mert a hetvenes évek végének és a nyolcvanas évek elejének meghatározó drámaírói ebben a könyvben csak akkor kaptak helyet, ha azóta is folyamatosan írtak drámákat. (Habár ez a „folyamatosság” Nádasnál közel harmincéves kihagyást takar.) A könyv abból indul ki, hogy a színpadi műveknek van egy irodalmi és egy teatrális megközelítésük. (Láttuk, hogy az új teatralitás csak az utóbbit fogadta volna el, P. Müller viszont az irodalmi megközelítést részesíti előnyben.) De még ezek után is van két fontos kritérium: *egyrészt* az írónak meg kell tudni szólalnia a színház nyelvén (ezért nem került be a kötetbe például Esterházy Péter *Búcsúszimfóniája*), *másrészt* a drámának írásbeli-nyomtatott formával kell rendelkeznie.

A könyv minden egyes drámaíró tevékenységét egy frappáns címmel jellemzi. A hová nyelvtű kötet ebből konstruálja meg a könyv főcímét is, méghozzá az első és az utolsó

¹⁰ Idézi Ézsiás Erzsébet: i. m. 25. (Forrásmegjelölés nélkül.)

¹¹ Ézsiás Erzsébet Dersi Tamást idézi: „Néhány éve még elég lehetett a szájbarágás, a sablonosság buktatóira ügyelni, igazságot keresni, ki nem mondottan feszülő gondolatokat [...] színpadra küldeni. Ma ez kevés. A bátorság árfolyamát leszállította a szókimondásnak kedvező társadalmi akusztika.” I. m. 24. Kiemelés tőlem: W. J. Az utalás László-Bencsik Sándor *Történelem alulnézetben* című szociográfiájának színpadi adaptációjára vonatkozik. Az adaptációt maga a szerző készítette 1975-ben. Ézsiás a szerzőt nem szerepelteti a kötetben.

¹² Ahogy én láttam, a tárgyalt szerzőknek csak egy fontos műve hiányzik, Háy János *Völgyhíd* című darabja, amelyet nemrég mutattak be a Pécsi Harmadik Színházban, de eredetileg már a *Rivalda* 2011-es kötetében megjelent. Magvető Kiadó 5–78.

¹³ Ézsiás Erzsébet: i. m., 9.





cím összekötésével. A Nádas-fejezetnek ez a címe: „Rítus és leírás”, a Tasnádiról szóló fejezetnek pedig ez: „Film, videó, tévé-show, SMS – drámák a média alapján”. Így lett az összevont cím: *A rítustól a médiáig*. Ez a cím tisztán formailag tekintve azt sugallja, hogy a mai magyar drámában vannak hatásmechanizmusok, tendenciák és átkötések. Ha ezt elfogadjuk, akkor számos keresztkötés kimutatására nyílt volna mód. Ezek közül néhány meg is jelenik a kötetben: (1) Nádas *Takarítása* nagy hatást gyakorolt Garaczi László *Csodálatos vadállatok* című darabjára; (2) vagy Kornis *Halleluja* című darabjának hatása érezhető Garaczi *Ovibraderjében*; (3) vagy Kárpáti Péter befolyásolta Pintér Béla művészetét; (4) végül – erre a kötet csak utal – Nádas darabjainak zenei szervezetsége nagy hatást gyakorolhatott Térey János *Nibelung-lakópark* című alkotására. (Ezeket és az ehhez hasonló keresztkötéseket talán érdemes lett volna sokkal részletesebben is kidolgozni.) És persze a sort folytathatnánk: például a pénztárosfülke és az abba bezárt sors motívuma (a „jegyet adni mindig másnak”) Bereményi Géza *Frontátvonulás* című zenei monodramájából kerülhetett át Parti Nagy Lajos *Ibusár* című darabjába. De a címben jelzett végpont felől tekintve érdekes lett volna végigvenni a média szerepét is az új magyar drámában: a kiindulópont mindenképpen Szakonyi Károly *Adáshibája* lenne, melynek főszereplője a tévé. Aztán következhetne Spiró György *Esti műsor* című darabja, amely a tévéműsorok esetlegességeit is beépíti: a darab előadása alatt egy élő tévéműsor megy.¹⁴ És végül az új médiavilág (mint „ősregi” probléma) megjelenik Pintér Béla *Kaisers TV, Ungarn* című darabjában. Az ilyen nagy ívű áttekintések azonban idegenek attól, amit P. Müller Péter egy kézikönyvszerű bemutatás feladatának tekint. Ezért a magyar kiadás el is hagyja a főcímet. E bevezetés után szeretném áttekinteni a könyv általam legjelentősebbnek tartott három fejezetét. (Tehát nem a drámaírók jelentősége a válogatás szempontja, hanem a velük foglalkozó fejezetek kompozíciós jelentősége.)

(1) A könyv elméletileg legsikerültebb része mindjárt az első fejezet, amely Nádas Péterrel foglalkozik. A közelmúltbeli Nádas-értelmezés egyik központi ötlete a Bagi Zsolt által megalkotott „körülírás” fogalma volt.¹⁵ P. Müller Péter erről ezt írja: „A színpadi művek esetében nem beszélnek körülírásról, amivel Bagi Zsolt Nádas epikáját jellemezte, mivel a színdarabok esetében a szövegalkotói eljárások nem ezt az utat követik.” (26.) Ez még csak az elemzési perspektíva megnyitása. P. Müller Nádas egyik önjellemzését használja kiindulópontnak: „1977-ben írtam *Takarítás*, 1979-ben *Találkozás*, és 1980-ban *Temetés* című darabjaimat. Mindháromat, s így együtt a hármát, költői műnek tartom ...”¹⁶ Ez a megjegyzés aligha segíti a Nádas-drámák esztétikai jellemzését, hiszen – mint P. Müller Péter is megjegyzi – a prózai szövegei is költészetnek tekinthetők. A darabok alapvető jellegzetessége a következő: a művekben nem a dialógusok a legfontosabbak, hanem a darabok maguk is – metaszinten – színházi történeteket írnak le. „Egyetlen dramaturgiai és kompozíciós példával illusztrálva: a trilógia mindhárom darabjának szövege (instrukciója) tartalmazza a színházi előadás szünetének a leírását. Ez a – színházi megvalósítás során életbe lépő – szünet beleíródott a színpadi történetbe.” (27.) De ezt a képet általánosíthatjuk is, mondván, hogy a Nádas-darabokban a drámai idő megszervezése az egyik legfontosabb kompozíciós elem. És ebben az esetben már a darabok zeneiségére, kvázi zenei komponáltságára is utalhatunk. (Emlékszünk rá, hogy a *Találkozás* című darabjához, illetve annak pécsi előadásához nem kisebb komponista, mint Vidovszky László írta a zenét.) A darabok döntő sajátosságát azonban P. Müller a szerepáttűnésekben látja, amely

¹⁴ „A darab játszható: mindennap, amikor tévéadás van, adásszüneti napon nem játszható. A televízió a játék alatt mindvégig be van kapcsolva, a műsorok szövege mindvégig hallható és érthető, este hét óra tíz perctől a játék végéig.” Lásd Radnóti Zsuzsa (szerk.) *Dinamit*, i. k. 123.

¹⁵ Bagi Zsolt: *A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Jelenkor Kiadó 2005.

¹⁶ Nádas Péter: Életrajzi vázlat, in: *Nádas Péter bibliográfia 1961–1994*, szerk.: Baranyai György és Pécsi Gabriella, Jelenkor Kiadó – Deák Ferenc Megyei Könyvtár 1994. 28.



Nádas egész drámaírói pályáját végigkíséri. Külön dicséretet érdemel a *Protokoll* című darab kiemelése, és bázis-műként való használata. Ez a darab már 1966-ban elkészült, tehát sokkal a trilógia előtt született, de már egyértelműen használja a szerepáttűnések technikáját.¹⁷ (Ebből a darabból ugyanakkor azt is lehet látni, hogy Nádas egész drámai nyelvezte a szocializmus hivatalos-formális közbeszéde ellen irányul.)¹⁸ Mindenesetre P. Müller Péter a szerepáttűnéseket tekinti a nádasí rítus-drámák centrális elemének. A bevezető tanulmányban összefoglalóan ezt olvashatjuk Nádas színműveiről: „Nádas Péter, aki nemzetközi rangú prózaíró, [egy olyan] drámatrilógiát hozott létre a hetvenes-nyolcvanas években, mely [...] a magyar színház számára olyan kihívásnak bizonyult, amelyre az a megírásuk óta eltelt több mint három évtizedben sem tudott érdemben felelni.” (16.) A kötet tanulmányai így azt sugallják, hogy Nádas rítus-színháza folytatás nélkül maradt, vagy talán folytathatatlanak bizonyult.¹⁹

(2) A könyv centrális helyén áll a Tasnádi István művészetéről szóló fejezet, amely sok szempontból különös érdeklődésre tarthat számot. Egy olyan drámaíróról van szó, aki az elsők között diplomázott a veszprémi egyetem színháztörténet szakán (Bécsy Tamás tanítványaként), és a pályáját színikritikusként kezdte. Tasnádi drámaírói művészetét kezdetben egy erősen mediatisztált beállítottság jellemezte, mintha csak azt kereste volna, hogy a médiától áthatott világban hogyan lehetséges még a színház. De aztán ez a beállítottság az általános reflektív megközelítésnek adta át a helyét. Ebből a szempontból kiemelkedő jelentősége van a 2003-as *Nézőművészeti Főiskola* című darabnak. „A háromszereplős játék kezdetén hangszórókból egy színháztörténeti kézikönyv ismeretterjesztő sorai szólnak, miközben három színész ősembernek öltözve megjeleníti azt, amit a színház kialakulásáról a narrátor elmond. A pár perces színháztörténeti »tanfolyam« kitér arra, hogy a közösségi rítusból hogyan válik ki a játészó és a néző, akik közül az utóbbi majd a közeli jövőben végleg elpártol a színháztól. Emiatt a színházakat egytől egyig be kell zárni. Az újraindítás előfeltétele az új nézők kiképzése – ezt a főiskolai keretek közötti nézővé válást mutatja be a darab előjáték utáni része.” (117.) De ez a reflexió mintha mégsem kínálna termékeny alapot egy elméleti-elemző megközelítés számára.

(3) A magyar kötethez készült új fejezetek közül kiemelkedik a Pintér Béla művészetéről szóló rész. Ez a rész eredetileg Pintér Béla drámaírói művészetéről szóló recenzióként jelent meg a *Jelenkor* folyóiratban.²⁰ Ebben a fejezetben egy olyan kérdés merül fel, amely a könyv alapkoncepcióját is érinti. Induljunk ki a fejezet címéből: „Társulatra írva”. Pintér Béla a darabjait a saját társulata számára írta;²¹ az utóbbi időben azonban egyes darabjait más tár-

¹⁷ Nádas Péter *Szirénének* című 2010-ben készült darabjának szerepkezeléséről Jákfalvi Magdolna ezt írta: „A sokszorosságban tobzódó szereplőkkel Nádas a szerep és a szereplő megfeleltetését, a szerep és a test azonosítását lehetetlenné zilálja. »Édesanyám, / sokan visszavárunk, egyetlenünk. Mintha betétes sörösüvegek / között kéne két különbözőt megkeresnünk« – hangzik a fiúk lírai kiáltása édesanyákomnak, s a névmások grammatikailag hibás használata egyszerre színezi viccessé és tragikussá a megszólalást.” Jákfalvi Magdolna: A többesben az én. Nádas Péter *Szirénének* című drámájáról, *Színház* 2011/6. 650.

¹⁸ A *Protokoll* című darabban a protokollfőnök ezt mondja: „Egyben szeretném kifejezni népünk megbecsülését és szeretetét az Önök népe és városa iránt. Nem vagyok híve a hosszú beszédeknek, ezért csak röviden engedjek meg, hogy ismét legőszintebben fejezhessem ki őszinte testvéri érzelmeimet az Önök népe [...] iránt.” Nádas Péter: *Drámák*, Jelenkor Kiadó 1996. 11.

¹⁹ Balassa Péter ezt írta a Nádas-monográfiájában: „Ha kissé szigorúan e nagy regény felől nézzük [Nádas drámáit], akkor kétségtelenül szükséges és fontos mellék munkálatoknak tekinthetők [...]. A drámaíró Nádas Péter is csak a regényíró segítségével – szép és erőteljes színházi adalékokkal.” P. Müller Péterrel együtt én sem értem, hogy miért kellene az egyiket a másik alá rendelni.

²⁰ *Jelenkor* 2013/12.

²¹ „Pintér szövegei [...] a próbákön kívül, a színészek közreműködése nélkül születnek. Minden mondat Pintéré, s még ha el is fogad egy-egy változtatási javaslatot, a második előadástól megje-

sulatok is bemutatták: így például a Pécsi Nemzeti Színház is játszotta a *Parasztopera* című zenés játékát. Miután két *Rivaldában* is jelentek meg drámái, az elmúlt évben látott napvilágot a nyolc drámáját tartalmazó válogatáskötet. P. Müller Péter alapkonceptiója számára ez azért fontos, mert így sikerül átszakítani egy falat: a teatralitástól eljutunk a drámához.²² (A fejezet címét akár így is variálhatnánk: társulatra írva – kiadásra várva.) P. Müller Péter energikusan és magától értetődő tényként próbálja felmutatni, hogy a társulatra írt drámák automatikusan nyomtatásra érdemesek: „Pintér Béla színpadi művei is hosszú ideig csak abban a megítélésben részesültek, hogy ezek az írások az általa a társulattal létrehozott előadásoknak a kanavásza, valamilyen szükséges, de nem elégséges tényezők a színpadi [inkább: drámai] alkotásokhoz. [...] Érveljünk most ugyanígy az Erzsébet-kor drámaírói, a francia klasszicista vígjátékíró Molière, vagy Goldoni esetében. Nem Pintér Béla felminősítéséről van szó, hanem az érvelés bornírtságáról. Abból, hogy egy szöveg a színház ismeretében és eleven színjátszókra íródik, egyáltalán nem következik semmi a szöveg esztétikai értékére, drámai jelentőségére vonatkozóan.” (123.) Szívesen elfogadom ezt az érvelést; a kérdés csak az, hogy a sugallt magától értetődőség nem ássa-e alá a drámai-irodalmi és a színpadi-teátrális megközelítés elválaszthatóságát (is)?

A kötet kézikönyvszerű beállítottsága lehetővé tette az új magyar drámairodalom halatlan sokszínűségének és vitalitásának bemutatását (az „ingatag helyzetre” válaszolva); de nem tette lehetővé e drámairodalmi termés esztétikai értékelését és feldolgozását.

lenő pintéri szövegek semmiképp sem közös alkotások.” Enyedi Éva: A drámaíró Pintér, in: Pintér Béla: *Drámák*, Saxum Kiadó 2013. 361. Ezt persze a színházba járó nézőknek nem kell tudniuk, sőt nem is tudhatják.

²² A magyar színházi világban két ilyen jelentős szerző van: Mohácsi János (illetve a Mohácsi testvérek) és Jeles András. Mindketten megérdemelnék, hogy a rendezési koncepcióik írott drámaként is megjelenjenek. Jelesről nemrég Darida Veronika írt kitűnő könyvet: *Jeles András és a katasztrófa színháza*, Kijarat Kiadó 2014.

MEGBOMBÁZTUK A KULTÚRÁT

Eörsi László: „Megbombáztuk Kaposvárt”. A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika

Összetett szempontrendszer alapján meséli el Eörsi László a kaposvári Csiky Gergely Színház felemelkedését és hanyatlását. Az aczéli kultúrpolitika túrt kategóriáját feszegető színházi műhely Kádár-korszakbeli és rendszerváltás utáni helyzete alapján olyan összefüggésekre mutat rá az elemzés, melyek segítenek megérteni és rádöbbeneni minket társadalmunk aktuális kulturális-politikai összefüggéseire. A kaposvári színház története megmutatja, hogyan lehet „nem túrtté” válni a demokráciában, és hogyan válik a jó színház ellenzékivé bármely rendszerben.

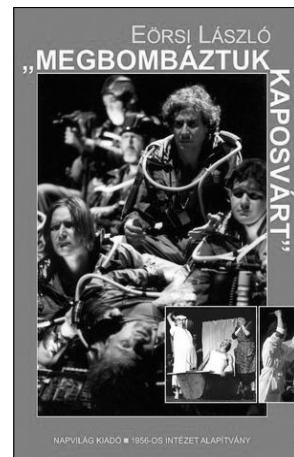
A könyv szemléletét előre sejteti az író személye és az, hogy megjelenését az 1956-os Intézet Alapítvány támogatta. Az elmúlt évek közéleti híreiben sokat hallhattunk az 1956-os Intézetről, melynek feladata történeti kutatásokat végezni a konszolidáció éveitől a rendszerváltásig, középpontban ’56 eseményeivel.¹ A közalapítványokat érintő törvények miatt 2010-ben a bezárás veszélye fenyegette – akárcsak sok másik alapítványt –, de végül is „csak” szerkezeti átalakítás sújtotta, Oral History Archívum néven tovább folytathatja munkáját az Országos Széchenyi Könyvtár szervezetén belül, igaz, megnyirbált költségvetéssel és szigorúbb feltételekkel.² Eörsi szempontját a kiadó alapítvány történetén kívül jelzik családi kötelékei, ő ugyanis annak az Eörsi Istvánnak a fia, akit az előző rendszerben, ’56 után börtönbe zártak, majd – ahogy a könyv is írja – kaposvári dramaturgként végzett munkája és ezzel összekapcsolható ellenzéki tevékenysége miatt eltávolítottak a színházból. A személyes kötődés azonban csak a háttér-információkból tudható, a könyvben nem érezhető személyes érintettség az tisztán tudományos kutatásokon alapul.

A könyvben szereplő időszak kapcsán fontosnak tartom tisztázni saját nézőpontomat is. Az én generációm az első, akinek nincs közvetlen tapasztalata a rendszerváltás előtti időről. Az első, aki teljes egészében demokráciában nőtt fel és ott is szocializálódott. Nekünk történelem ’56 és ’68 is, sőt – noha éltünk akkor – nincs emlékünks Nagy Imre újratemetéséről és a rendszerváltás első éveiről sem. Tanultunk ezekről, hallottuk szüleinktől, nagyszüleinktől, és noha családi szempontunk és viszonyulásunk kialakulhat, személyes kötődésünk és közvetlen élményünk nincs ezekkel az eseményekkel kapcsolatban. Nekünk történelem a szocializmus, a „Kaposvár-jelenség” és Eörsi könyvének egész első része.

1 http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/az_intezet/kutatasok_2012utan/2014_munkaterv (letöltve: 2014.05.07)

2 Nagy Gergely Miklós: Aki megy és aki marad. Visszaszerzett kultúrvagyonyok. http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3221/visszaszerzett-kulturvagyonyok-2/?cat_id=14&first=90, letöltve: 2014. 05. 07.

*Napvilág Kiadó – 1956-os Intézet Alapítvány
Budapest, 2013
224 oldal, 2900 Ft*



Ezért is nagyon fontos a szöveg gondolatmenete számunkra, hiszen olyan kontextusba helyezi a jelen történéseit, amelyet magunk nem tudnánk rekonstruálni. Pedig fontos lenne látni bizonyos mechanizmusok működését ahhoz, hogy magabiztosabban boldoguljunk korunkban, és felismerjük az ismétlődő mintákat. Másoknak, az idősebb generáció tagjainak, biztos vagyok benne, mást jelent ez a könyv. Személyes élményeikből adódóan tudnak vele vitatkozni, egyetérteni vagy kiegészíteni azt. Más szemmel olvashatják azok, akik látták a tárgyalt előadásokat, akik megjelenésük idejében olvasták a kritikákat, vagy akik aktuálisan követték a vitákat, esetleg ismerik a könyvben nyilatkozó szereplőket. De a fiatal generáció számára ez történelem.

A „*Megbombáztuk Kaposvárt*” nem pártoskodik, a történetmesélési nézőpontot csak a szerkesztésben lehet tetten érni. A hátoldali szövegen ezt olvashatjuk: „A rendszerváltás utáni csaknem tíz év viszonylagos függetlenségét lassanként újból a politikai beavatkozás kísérletei váltották fel a színház életében. A hatalomra jutó Fidesz-KDNP nem kedvelte az aktuális üzeneteket is közvetítő és egyben »polgárpukkasztó« produkciókat. (...) E nagy múltú, Európa-szerte ismert műhely ledarálásában a »nemzeti erő« eredményesebbnek bizonyultak a pártállami kultúrvezetésnél.”

A szerkezetet két nagyobb fejezet tagolja, az első az aczéli kultúrpolitika, a második a rendszerváltás utáni kultúrpolitika kontextusában tárgyalja a Csiky Gergely Színház történetét. Előadások kapcsán mutat rá a két – elvileg alapjaiban különböző – politikai rendszer közötti párhuzamokra. A kaposvári színház története színházi és esztétikai szempontból is érdekes lehetne, hiszen az ország egyik legendás kulturális műhelye. Bár erre Eörsi nem vállalkozik, a „Kaposvár-jelenség”-hez véleményem szerint hozzátartozna a Kaposvári Egyetem színészképzésének története és a színházi kultúrpolitika művészképzésre gyakorolt hatásainak elemzése. Eörsi másik oldalról közelíti meg a történetét, a színház kultúrpolitikai kontextusba ágyazottságát hangsúlyozza. A könyv azonban így is értelmezhető színháztörténeti dokumentumként, bár az előadások elemzése korántsem teljes körű, csak az adott áthallásos, politikainak értelmezhető részéről olvashatunk részletesebb leírást. A hangsúly a politikai környezeten van, de számos színház-szociológiaiak is nevezhető szempontot is beemel a szöveg. Például a színházi generációváltás kérdését – Babarczy László és Mohácsi János kapcsán – vagy a színházi világban is régóta jelentős Budapest–vidék viszonyt a budapesti vendéjátékok apropóján. A rendszeren átívelő politika és a művészet kapcsolatának szempontjából a kaposvári színház története néhol allegóriába hajlik, mintha a magas kultúra helyzetét és viszonyait is elemezné Eörsi Kaposvár kapcsán. A politikai és nem művészeti kompetenciák alapján kinevezett igazgatók jelensége nemcsak Kaposvárt érinti, hanem Szolnokot is, de egyes vélemények szerint akár a közelmúltban nagy port kavart, a Nemzeti Színház kapcsán kialakult helyzetre is gondolhatunk. Ez mind-mind ugyanannak a mechanizmusnak a része és következménye, amelyre Eörsi kutatása alapján rámutat. Nagy pontossággal szerkeszti egymás mellé elemzéseit, amely az anyag szerteágazóságának és sokrétűségének ismeretében nem kis teljesítmény. A Kádár-rendszer és azon belül az aczéli és a mai kultúrpolitika tevékenységének és reakcióinak egymás mellé állítása a szöveg legerősebb mondanivalója. Az, hogy a demokráciában a színház lassanként ugyanazon problémákkal találkozott, mint '89 előtt, és az, hogy a művészet nem felemelkedett és szabadabb lett a rendszerváltással, hanem cseberből vederbe esett a jobboldal megerősödésével, majd kormányra kerülésével, a legfontosabb megállapítás, amely alapján a jelen mechanizmusokat értelmezhetjük. Eörsi azt is megkockáztatja, hogy nemcsak hasonló a két politikai közeg, hanem az utóbbinak (eleinte) kevésbé nyílt eszközeivel végül eredményesebben sikerül szétrombolnia egy értelmiségi, művészi, gondolkodó bázist.

A kötet kutatási módszerei nagyon széleskörűek, személyes közlésektől kezdve archivált interjúkat is felhasználva számtalan típusú forrásra támaszkodik. A hivatalos fel-

jegyzéseket, jegyzőkönyveket sem hagyja ki, alapos forráskutatást végez. Azáltal, hogy a szóbeli közlések és interjúk beépülnek a szövegbe, a könyv könnyen olvashatóvá válik, miközben nem veszít tudományosságából. Ennek a módszernek köszönhető, hogy képes sok szempontú maradni és a történeteket/történeteket több ember tolmácsolásában rekonstruálni. Reflektáltan kezeli az emberi tényezőket is, például szót ejt a Babarczy és Mohácsi közt elmérgesedett viszonyról, és nem titkolja a műhely felbomlásának belső okait sem. Egyoldalúsággal nem lehet vádolni, mindkét oldalról megszólaltat embereket, és titulusuk alapján sem skatulyázza be őket. Említést tesz olyan tisztségviselőkről, akik a színház érdekeit védték, miközben jelentést tettek. Bögel József például, a Színházi Osztály referense, '82-ben, a *Marat/Sade* kapcsán írt jelentésében a darab történeti telenségét és dekonkretizáltságát emeli ki, noha Eörsi szerint kvalitásai alapján teljesen kizárt, hogy ne értette volna az előadást.

A feldolgozott előadásokból Eörsi azokat a jeleneteket, jelenségeket emeli ki, melyekre hivatkozva az aktuális politikai vezetés igyekszik beleszólni a művészeti munkába. 1971-ben kezdődik el az áthallásos, jelenre reflektáló darabok bemutatása Kaposváron a Zsámbéki Gábor által rendezett *Sirállyal*. Később a *Homburg hercege* vagy az *Ahogy tetszik* (1973), 1976-ban pedig az *Állami Áruház* hívja fel magára a rendszer figyelmét, jelenre utaló kritikai észrevételeivel, áthallásaival. A rendszerváltás után más szempontú kritikákra ad okot a színház, a Keszég László által 2001-ben rendezett *Operettben* például Gryllus Dorka meztelensége kapcsán merül fel az erkölcstelenség és a színház romlottságának vádjá és vele együtt a cenzúra szükségességének lehetősége. A városatyák, akik a színház anyagi támogatásáért felelősek, számon kérik a pozitív üzenetet, a boldogság bemutatását, mely követelményt érdemes lenne összevetni a közelmúltban lejátszódott viták érvrendszerével, és – ahogy Eörsi meg is teszi – az MSZMP titkárának egyik nyilatkozatával, ahol ugyanezt kéri számon a művészetén, 1982-ben. A Mohácsi által rendezett *Csak egy szög* című, cigányokkal kapcsolatos rasszizmusról szóló darab esetében pedig azt hiányolja a vezetőség, hogy miért nem inkább a magyarok szenvedéseivel foglalkozik a rendező.

Feltűnő párhuzam, hogy a könyv mindkét részében a legjobban hangsúlyozott előadások – amelyek nyomán a legnagyobb vita vagy felháborodás alakult ki – az 1956-ban történeteket és ezeket az emlékezetét dolgozzák fel. Az Ács János által 1982-ben rendezett *Marat/Sade* a forradalmak lehetséges értelmét, elbukásának okát keresi, a Mohácsi János által rendezett, 2006-ban bemutatott *56 06 / örült lélek vert hadak* című darab pedig az ötvenedik évfordulóra reflektálva tesz fel kérdéseket nemzeti és történelmi emlékezetünkről. Ács rendezésének utolsó jelenete utal erőteljesen a forradalomra, mikor a Kikiáltó a Corvin köz stilizált képe előtt sírva tart egy utcakövet, megidézve ezzel a forradalom egyik szimbolikus helyszínét. Mohácsi előadása pedig a második felvonás első jelenetével, a kórházi színnel kelt felzúdulást. Ebben az – Eörsi kifejezésével – „nemzeti érzelműek” Tóth Ilona medika hősiességének megcsúfolását látják Sárdy Flóra alakjában. Érdekes párhuzam, amire Eörsi rámutat, miszerint egyik rendszer sem viseli el az olyan előadásokat, ahol kérdéseket tesznek fel '56-ról. 1982-ben nem lehetett nyíltan és őszintén beszélni a forradalom hősiességéről és reményeiről, 2006-ban pedig nem lehet beszélni az árnyoldalairól és esetleges félreértéseiről. Ugyanolyan erős politikai erők hallgattatják el a kérdéseket mindkét alkalommal, csak egyik esetben bal-, másik esetben jobboldalról. De míg a csodával határos módon be nem tiltott *Marat/Sade* a „Kaposvár-jelenség” csúcspontja, addig az *56 06* az utolsó nagy dobása, az aktuális hatalom nem hagyja szó nélkül: szélsőjobboldali sajtóhadjárattal készítik elő a saját emberük igazgatói székbe emelését.

A „*Megbombáztuk Kaposvárt*” egyik nagy erénye, hogy elég nagy időintervallumot ölel fel ahhoz, hogy világosan rámutathasson bizonyos összefüggésekre. Például arra, hogy a színház és politika kapcsolatát nem csak a művészek intenciói határozhatják meg, az előadások politikussága vagy aktualitása a világ eseményeitől is függ, folyamatosan vál-

tozik értelmezésük. A Gazdag Gyula által rendezett 1980-as előadás Eörsi István által írt dalszövege – „kivonulunk, bevonulunk könnyedén” – azáltal vált aktuálpolitikai utalássá, hogy a szovjet csapatok a bemutató után nem sokkal szállták meg Afganisztánt. Így e szövegrészlet erőteljesebb hangsúlyt kapott, mint előtte, és a rendszerkritikai áthallások egyik csomópontja lett. Babarczy László *III. Richárdja* (1982) pedig Jaruzelski hatalomra jutásával implikálta a VIII. Henrik és a lengyel diktátor közötti párhuzamot. De megfigyelhetjük a politikai környezet többletjelentés-képzésével ellentétes folyamatot is, például Ascher *Állatfarmjának* elévülését a rendszerváltás után. Hiába volt ez jó előadása az 1989–90-es évadnak, a politikai környezet változása miatt egy csapásra idejétmülttá vált. Ez a jelenség megkérdőjelezi az előadások abszolút politikai voltát, elképzelhető olyan szempont, miszerint a világ eseményei adnak hozzá vagy vesznek el politikai áthallásokat. Eörsi szerint a rendszerváltás után a kaposvári színház kihívása abban állt, hogy a már elmúlt rendszerben elfoglalt ellenzéki szerepét hogyan tudja kamatoztatni egy olyan világban, ahol a „bátorság már nem esztétikai kategória” (Pór Anna). Ahol megszűnik az összekacsintás élménye, és a kettős beszédre sincs többé szükség. A kaposvári alkotógárda azonban képes volt egy idő után újra társadalmilag érzékeny darabokat létrehozni, főleg Mohácsi munkásságának köszönhetően, így megmutatta, hogy az „ellenzékiesség melléktermék csupán” (Babarczy László). A „nemzeti erők” megerősödése után a társadalom-érzékeny színház újra ellenzékivé vált. Ez az ellenzékiesség valószínűleg az értelmiség és a művészet társadalmi érzékenységből fakad, a szembesítés, a kérdésfeltevés aktusából, mely minden időben ellenzékiinek hat az olyan hatalom számára, amely nem képes válaszokat eltérni.

Eörsi összetett szempontrendszer alapján elemez egy történelmi párhuzamot, mely egyesek számára múlt, mások számára saját megélt tapasztalataik megerősítése vagy visszhangja. A könyv azonban mindkét olvasó-generáció számára fontos lehet. Eörsi alapos kutatásai és jól felépített logikai rendszere meggyőzően és részletgazdagon mutatja be, hogyan bombázták meg Kaposvárt.

JELENKOR-PROGRAMOK A POSZT IDEJÉN

Június 5., 20.00	<i>Nők, nők, férfiak</i> – Grecsó Krisztián és Kollár-Klemencz László zenés irodalmi estje
Június 6. 20:30	<i>Téli kert</i> – Pintér Zoltán (tvtorreador) dalok – akusztikus verzió
Június 7., 20.30	MsU613 koncert
Június 9., 20.00	Lovasi András és Heidl György estje
Június 10., 20.30	<i>ÁFOR, telep, kovbojok</i> – Beck Zoli és Kiss Tibor Noé prózái
Június 11., 20.30	Závada Péter és Ratkóczi Huba estje
Június 12., 20.00	<i>Holdbeli csónakos</i> – Rozs Tamás estje

A programok helyszíne a Trafik.

Cím: Pécs, Perczel Miklós utca 22.