

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Színházi szám

- KERESZTESI JÓZSEF: Szerelmem, Majomúr (*avagy nagy esők Londonban, Afrikában*) (drámamelléklet)
- ÁGOSTON ZOLTÁN: Szerkesztői bevezető 609
- CSÁKI JUDIT: Nincs békeidő (*Budapesti évad, 2014/15.*) 610
- URBÁN BALÁZS: Változások és változatok (*Vidéki színházi előadások a 2014/15. évadban*) 615
- UPOR LÁSZLÓ: Élő szerzők kis szobája (*P. Müller Péter beszélgetése*) 623
- WEISS JÁNOS: A beszéd-darabok poétikája 632
- PETER HANDKE: Önvád (*Weiss János fordítása*) 637
- NAGY ANDRÁS: Kierkegaard színháza 646
- RADNÓTI ZSUZSA: Borbély Szilárd emberi és írói szenvedéstörténete 659
- SÁNDOR IVÁN: Szembenézni a magyar történelemmel (*Véri Dániel interjúja a Tiszaeszlar című drámáról és a hatvanas-hetvenes évekről*) 662
- HERCZOG NOÉMI: Cigányok és zsidók a Mohácsi testvérek színházában (*A nevetésről*) 668
- IMRE ZOLTÁN: Az „afrikai Roscius” Pesten – Ira Aldridge 1853-as vendégjátéka 673

*

- APRÓ ANNAMÁRIA: „Hogy ne legyek kegyetlen árva” (*Martin McDonagh: Pizskavas [Leenane szépe] – Pécsi Harmadik Színház*) 680
- GÖRCSI PÉTER: Kortárs és klasszikus szerelem (*Patrick Marber: Közelebb!; William Shakespeare: Szentivánéji álom – Pécsi Nemzeti Színház*) 688
- VILMOS ESZTER: Hadd hallják meg mindenütt (*Keresztesi József: Szerelmem, Majomúr avagy nagy esők Londonban, Afrikában; Benkó Bence, Fábián Péter: Elszakadóban. Tudósítás egy Mozdó Világról – Janus Egyetemi Színház*) 698

*

- PÁLYI ANDRÁS: Egy kalandos színházalapítás krónikája (*Sándor L. István: A Katona és kora. A kezdetek*) 707

2015

JÚNIUS

JELENKOR

LVIII. 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

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

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.
Telefon (üzenetreggítő is) és telefax: 72/310–673, 215–305, 510–752, 510–753.
A szerkesztőség 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 mellékelt válaszborítékban vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrünk 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 5100,- Ft, egy évre belföldre: 9350,- Ft;
a Magyar Posta Rt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.
Lapunk előfizethető közvetlenül a szerkesztőségen keresztül is.
Számlasszámunk: Szigetvári Takarékszövetkezet 50800111–11164573
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

PÉCSI KÖTETBEMUTATÓK A MŰVÉSZTEK ÉS IRODALOM HÁZÁBAN. Horváth Viktor *A vers ellenforradalma – A versírás és versfordítás tanítása és tanulása* című kötetét május 4-én mutatták be, a szerzővel *Keresztesi József*, *Kiss Georgina* és *Kucserka Zsófia* beszélgetett. – *A Világtalanul? Világirodalom-kritika Magyarországon* című antológiáról május 5-én a szerkesztőt, *Zelei Dávidot* és a könyv egyik szerzőjét, *Kisantal Tamást Mohácsi Balázs* kérdezte. – *Halmi Tamással* új kötetéről (*Rezeroátum; Korszerű mágia. Vázlat Rába György költészetéről*) *Bartusz-Dobosi László* beszélgetett május 14-én.

KRITIKAI SZALON. Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regényéről *Etlinger Mihály*, *Keresztesi József*, *Lengyel Imre Zsolt* és *Tóth Orsolya* beszélgetett május 6-án a Művészetek és Irodalom Házában. – Május

20-án *Jean Rouaud* *Jeles férfiak* című regényét *Csordás Gábor*, *Milbacher Róbert*, *Sipos Balázs* és *Vilmos Eszter* vitatta meg.

A CSORBA GYŐZŐ TÁRSASÁG május 12-én megkezdte működését. Az alakuló közgyűlésen *Ágoston Zoltán*, *Bertók László*, *Hoppál Péter*, valamint *Óri László* köszöntője hangzott el. A rendezvényen a tagság *Nagy Imre* irodalomtörténészt választotta meg a társaság elnökének.

AZ IRODALMI DISZKÓ május 22-ei estjén *Gazdag József* *Egy futballfüggő naplójából* című kötetét mutatták be a pécsi *Nappali Bárban*. A szerzőt *Kiss Tibor Noé* kérdezte.

KRASZNAHORKAI LÁSZLÓNAK ítéltek oda a kétévente átadott rangos Nemzetközi Man Booker-díjat. Gratulálunk szerzőnknek!

Helyreigazítás. Áprilisi számunk 469. oldalán tévesen tüntettük fel Lipa Tímea nevét. Elnézést kérünk a szerzőtől és olvasóinktól.

Szerzőink

- Keresztesi József** (1970) – író, kritikus, Pécsen él.
Ágoston Zoltán (1966) – kritikus, a *Jelenkor* főszerkesztője, Pécsen él.
Csáki Judit (1953) – színikritikus, a *Színház* szerkesztője, Budapesten él.
Urbán Balázs (1970) – színikritikus, Budapesten él.
Upor László (1957) – dramaturg, műfordító, a Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója, Budapesten él.
P. Müller Péter (1956) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.
Weiss János (1957) – filozófiatörténész, Pécsen és Szűrön él.
Peter Handke (1942) – osztrák író, műfordító.
Nagy András (1956) – író, Leányfalun él.
Radnóti Zsuzsa (1938) – dramaturg, Budapesten él.
Sándor Iván (1930) – író, esszéista, Budapesten él.
Véri Dániel (1984) – művészettörténész, Budapesten él.
Herczog Noémi (1986) – kritikus, a Színház- és Filmművészeti Egyetem DLA-hallgatója, Budapesten él.
Imre Zoltán (1965) – színháztörténész, az ELTE BTK oktatója, Budapesten él.
Apró Annamária (1986) – kritikus, Pécsen él.
Göröcsi Péter (1988) – a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola Színházi programjának hallgatója, Pécsen él.
Vilmos Eszter (1992) – a PTE BTK magyar szakos hallgatója, Pécsen él.
Pályi András (1942) – író, műfordító, Budapesten él.
Orbán Jolán (1962) – irodalom- és művészettudományi, Pécsen él.
Pandur Petra (1989) – a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola Színházi programjának hallgatója, Pécsen él.
Bíró József (1951) – költő, író, Budapesten él.

ORBÁN JOLÁN: *Hiányjelek, hiánypótlás, hiányérzetek a drámában és a színpadon* (P. Müller Péter, Balassa Zsófia, Göröcsi Péter, Neichl Nóra [szerk.]: *Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*) 711
PANDUR PETRA: *Színház határok nélkül* (A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásából) 716

Csűrös Miklós (1944–2015)

BÍRÓ JÓZSEF verse 720

KÉPEK

Tóth László fotói 681, 683, 685, 689, 691, 693, 695, 697, 699, 701, 703, 705–706

*Folyóiratunk az Emberi Erőforrások Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Város Önkormányzata
támogatásával jelenik meg.
Köszönjük a Molnár Nyomda Kft. támogatását.*



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

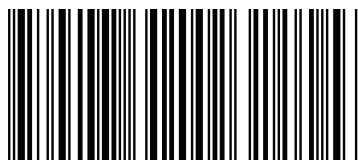
PÉCSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. –
Művészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér
7-8. – Lira Könyvesbolt, Széchenyi tér 7.

BUDAPESTEN: Írók Boltja, VI., Andrassy út 45.

www.jelenkor.net

850,- Ft

JELENKOR



9 770447 642002 15006

SZERKESZTŐI BEVEZETŐ

A *Jelenkor* folyóirat immár tizenöt éve jelentkezik színházi témájú lapszámokkal júniusban, a Pécsi Országos Színházi Találkozó megrendezése idején. Magától értetődőnek tűnt ez akkoriban, ahogy az is, hogy a korábbi magyar filmszemlék sikeres lebonyolítása után Pécs képes otthont adni a magyar színházi szakma kollegiális versengésének. Mostanában azonban gyakran úgy tűnik, az evidenciák érvényüket veszítik. Rendkívüli állapot ez, s összeállításunk is némi magyarázatot követel.

Úgy gondolom, minden színház, illetve kultúra iránt érdeklődő ember ismeri az előállt helyzetet, mely a POSZT zsűrijének összeállításából keletkezett. Csáki Juditot, a Színházi Kritikusok Céhének jelöltjét a Magyar Teátrumi Társaság elutasította, helyette más választottak a Magyar Színházi Társasággal egyetértésben. A kritikusok céhe ekkor a színházi találkozóra vonatkozó bojkottot hirdetett, s bejelentette, hogy kilép a Magyar Színházi Társaságból. A *Jelenkor* természetesen ellenez minden – Molnár Ferenctől kölcsönzött szóval – „einstandolást”, erre adott reakciónk a tartalomjegyzékre vetett egyetlen pillantással érzékelhető. Ám nem csatlakozott a kritikusok szervezete által kezdeményezett bojkotthoz, aminek több oka is van.

Ha valaki megnézi a 2001 júniusa óta készített összeállításainkat, látni fogja, hogy anyaguk a POSZT alkalmából született ugyan, de döntő részben nem magáról az országos találkozóról, hanem a magyar színház egy évadáról kíván szólni. Ettől a gyakorlattól most sem térünk el, ahogy lapszámunk szerkezete is követi az évek során kialakult rendet. Igaz, a borítón ezúttal annyi áll csak: „Színházi szám”.

A *Jelenkor* 1958-as alapítása óta Pécsen működik, a város kultúrájának meghatározó intézménye, melynek hatóköre mindig túlterjedt a város határain. Ha elfogadjuk a lap történetének és a második világháború utáni magyar irodalom egyik legjelentősebb írójának, Mészöly Miklósnak a megállapítását, mely szerint „Pécs valóban urbs volt”, akkor bizton kijelenthetjük, hogy a *Jelenkor* urbánus lap, melyet az európai tájékozódás igénye éppúgy jellemezett, mint saját természetes közegének hatása, Pécs soknemzetiségű, többnyelvű, a különböző etnikumok kultúráinak együttélésére alapozott mindennapi élete. A régebb óta itt élők, az úgynevezett „tükék” és a különböző okokból, különböző korokban, különböző helyekről – Nyugat-Európából, a Balkánról vagy Galíciából – folyamatosan érkező „idegenek” együttéléséből származik Pécs értékrendje. Pécsi lapként ugyanakkor nemcsak a nagyvilágnak, hanem a városnak is tartozunk annyival, hogy reagálunk valamiképp a POSZT jelenlétére. Orbi et urbi, mondanánk, ha játékos kedvünkben lennénk...

A *Jelenkor* szerkesztői és szerzői mindig készen állnak a szabad eszmecsere, a vitára. Elődeik a kommunizmus idején is erre, a szabad gondolkodásra, szabad beszédre vágytak, törekedtek. Bolondok lennénk vagy szégyellni kellene magunkat, ha manapság alább adnánk. Mindezek alapján úgy döntöttünk, hogy a lap nem tér el másfél évtizedes hagyományától, s ezúttal is megpróbálja a magyar színházra terelni olvasói figyelmét. Itt és most: ezzel. Melyet ezennel jóindulatodba és kritikus figyelmedbe ajánlok, Kedves Olvasó.

Ágoston Zoltán

NINCS BÉKEIDŐ

Budapesti évad, 2014/15.

Gondoltam, kiindulópontnak az lesz a legjobb, ha megnézem a naptáramat: mit is láttam mostanában a budapesti színházakban. Mondom: *Tükörváros* (Kerekasztal), *Két nő* (Trafó – Titkos társulat), *Petra von Kant* (Katona, Sufni), *Örvény* (Rózsavölgyi), *Újvilág* (Mentőcsónak, Füge – Jurányi), *Bakfitty* (k2 – Stúdió K), *Spamoperett* (Radnóti), *Szélben szállók* (Kerekasztal – Stúdió K), *Petőfi: Az apostol* (Sanyi és Aranka), *Szociopoly* (Mentőcsónak – Jurányi), *Kabaré* (Budapest Bábszínház), *Faust I.-II.* (Katona), *ZS-kategória (önfelelt zsidózás revüvel)* (Dumaszínház, Jurányi), *A csemegepultos naplója* (Orlai), *Kurácsi mama* (Katona), *A Bernhardi-ügy* (Örkény). Ez – némi vidékkel kiegészítve: Székesfehérvár, Kecskemét, Szombathely – nagyjából 3-4 hét „menetrendje”. És – töredelmes vallomás – nincsen benne az a két-három előadás, amelyet az utolsó pillanatban lemondtam, mert egyszerűen „besokalltam”, vagyis aznap este nem éreztem alkalmas kritikusnak magam.

Van még színház a fentiekén kívül, például a Víg-Pesti és a Nemzeti, ahol többé-kevésbé rendszeresen követtem a bemutatókat; aztán van olyan, ahová elmentem egyszer-egyszer, például a Thália. És van számos olyan, ahol ebben az évadban nem jártam – lelkiismeret-furdalás kínoz például a Kolibrivel kapcsolatban. És teljességgel kihagytam azokat a színházakat, amelyek – nívósan vagy kevésbé – betagozódtak a szórakoztatóiparba; őket is nézni és írni kellene persze, de majd békeidőben.

Mert láthatni: nincs békeidő. Az elmúlt évek fentről irányított vezetőváltásai következtében alaposan átalakult a budapesti színházi térkép. (A vidéki is, de az már évekkorábban.) Ennek eredője nem valamiféle markáns (akár némi ideológiával átitatott) kulturális koncepció, hanem egyszerűen néhány színházi alkotó vélt vagy valós revánsvágytól fűtött, beteges „területfoglalási” ambíciója, másrészt a hatalom körül lebzselő ilyen-olyan „csókosok” kielégítése. Eredménye pedig: a vidéki színházak többségében és számos fővárosi teátrumban is a szórakoztató nagyipar, illetve a (színházi, de akár tágabb értelemben is mondhatjuk: kulturális) kánon lecserélésének ambíciójától vezérelt „megmondó színház” jelenléte.

Ez utóbbira nem vevő a közönség. Hiába a baráti médiában elharsogott számok, elég, ha rákattint az ember az aznapi jegyvételi táblázatra, amely bőven világít a zöldtől, az üres helyektől. Az előbbi dübörög, teltházakkal dicsekedhet, és miért ne tenné, ha a mégoly nívótlan valóságshow-nak és gagyi tévéműsoroknak is milliós nézettsége van, valamint ezeknek a színházaknak futja buszoztatásra, kedvezményes jegyekre, hisz az állam bőkezűen dotálja őket.

Ami Budapestet illeti, a kritikus – ha a színházművészetre vevő, és annak szakmai figyelemmel kísérését tekinti feladatának – néhány színházba jár rendszeresen; a „listák” persze nem egyformák, ahogy a kritikusok sem.

Egy-egy évadot számomra a figyelemre méltó előadások fémjeleznek. Nem mind hibátlan, nem mind „nagy durranás”, de ha írok róluk, azt ajánlom az olvasónak, hogy nézze meg őket. Miért? Mert kap valamit: meglepő értelmezést, kiugró, izgalmas alakítást, néhány gondolatot, többnyire kérdés formájában, és valamilyen kapcsolódást ahhoz a világhoz, amelyben élünk, vagyis némi kontextust.

Az évad egyik legsikerültebb előadásában, az Örkény Színházban bemutatott *e föld befogad avagy Számodra hely* című produkcióban Mohácsi János rendező ismét a „rögvalóságból” merített ihletet. Szakály Sándor történész „idegenrendészeti akciónak” minősítette a Kamenyec-Podolszkijban történeteket: azt, hogy magyarok előbb összeírtak, majd deportáltak, a biztos halálba küldtek több mint húszezer zsidó származású magyart. Az emlékezet, ami körül az előadás forog, a mai magyar kultúra (és politika) egyik legnagyobb hiányossága, és a mai értelmiség tán legnagyobb felelőssége. Mohácsi makacsul – és alkotótársaival, Mohácsi Istvánnal, Kovács Mártonnal és muzsikusaival következetesen és jellegzetes teátrilitással – áll bele a legkényesebb kérdésekbe, ahogy ezt a *Csak egy szög*, az 56/06 és az *Egyszer élünk* után a *Számodra hely* is mutatja. Az Örkény erős társulata pedig mind az ensemble-játék, mind a kiemelkedő egyéni színészi pillanatok terén jól szerepelt.

Az évad másik legsikerültebb előadását a Jurányiban láttam; a Szputnyik utolsó színházi bemutatója volt, Kleist *A heilbronni Katicája* Kovács D. Dániel rendezésében. A tüzzel-vízzel-látvánnyal teli darab díszlete tán két asztal és néhány lámpa volt, a szereplők is ott ültek a játéktér szélén – és mégis: volt itt minden, szerelem, állhatatosság, férfivakság, romantika, önfeláldozás és boldog-szomorú vég, menny és pokol egyszerre. És Kurta Niké Katicája és Hajduk Károly Vihar Friderikje mellett csuda kis kabinetalakítások is.

Nem mindig van egzakt magyarázat arra, mi és miért ragad meg az ember emlékezetében, de mégiscsak ezekből a „véletlenszerű” pillanatokból áll össze egy évad portréja. Ilyenekkel folytatom.

Wedekind *Lulujával*, amelyet ugyancsak a Jurányiban mutattak be Geréb Zsófi rendezésében – pokoli nehéz darab, egy-két jó előadásra emlékszem régebről, és néhány rosszra is –, ami majdnem mindig a Lulun, illetve a Lulut játszó színésznőn áll vagy bukik. Hát most egy nagyszerű Lulut láttam: Sodró Elizát, aki egyébként a szombathelyi színházban játszik, de most több volt kaposvári egyetemi társával együtt szerepel a Manna és a MASZK közös produkciójában. Az egészében távolról sem tökéletes előadás a főszereplő elementárisan hiteles és intenzív alakításán túl azért a színházcsinálás kísérletező válfajáról is képet adott.

A Nemzetiben rendezte meg Zsótér Sándor, a nagy magyar vándorrendező Ibsen (ál-talam még sosem látott) *Brand* című drámáját, odafönt, a Kaszás Attila teremben. A belülről vezérelt ember dogmává merevített elvszerűsége a maga jobbító szándéka ellenére is valóságos pusztítás-cunami: erről szól Zsótér rendezése és a Brandot játszó Trill Zsolt pompás játéka. Aki mellett Trokán Nóra, Zsótér egyik – mostanában – állandó színésze tudja a legtermészetesebben és legmegrázóbban megmutatni, hová vezet az életet fölzabáló hites elvszerűség.

Volt egy *Apátlanok* – Csehov *Platonovját* rendezte ezen a címen Benkó Bence és Fábian Péter, a k2 Színház alapítója, állandó szerzője és rendezője. A tandem által vezérelt csapat a kaposvári színházhallgatókból jött létre, azóta is ők a törzsgárda. Az *Apátlanok* magabiztos kézzel húz át Csehovból a mába: az unatkozó Anna Petrovnától a fiatalon is a tűnt idők illúzióit hajszó Szoján át a robusztus lendületét pusztításba ölő Platonovig afféle viharos lődörgés jellemzi valamennyi szereplőt, amiben nem nehéz fölismerni a kortárs jelenséget: a cél megtalálása előtti céltévesztést. A Hátsókapu nevű hely pompásan kiszolgálja ezt a szegényszínházat – meg a többit is.

Például a PanoDráma *Más nem történt* című produkcióját, amely a sajtóban nagy vihart kavart „Sipos-ügy” nyomán született. A Lengyel Anna vezette kis társulat eddigi verbatim előadásai után most fikciót csinált a valóságból: egy gimnáziumi osztály néhány tagja (ők a valódi közreműködők) és tanárok, szülők kapcsolatából kiderül, hogyan is alakul az a folyamat, amely a szeretet, az érdeklődés grádicsain át megengedhetetlen és elfogadhatatlan történetekhez vezet. A Pass Andrea által írt és rendezett előadást általában foglalkozás követi, hiszen a (többnyire az érintett korosztályba tartozó) nézőkkel való beszélge-

tés ebben az esetben nemcsak a színházi élmény, hanem a jelenség megértését és feldolgozását is segíti.

Az ilyen – a közönséggel közvetlen kapcsolatot építő és ápoló – színházból amúgy is egyre több van mostanság. A KoMa, miután Zrínyi Gál Vince feloszlatta a társulatot, elhagyta az előadásokat, és új premierre nem készül, a kerületi önkormányzattal együttműködve az iskolás gyerekekkel foglalkozik, változatlanul színházi eszközökkel persze. A nemrégiben bezárt Szputnyik az egykori „hajózási társaságból” meghagyott egy mentőcsónakot, és most azzal hajózik speciális programjaival a közönség felé. Az ezen a terepen dolgozó régi motorosok, a Káva és a Kerekasztal változatlan energiával járja a „színházi nevelésnek” hívott interaktív és komoly pedagógiai program alapján kitaposott útját. (A magam részéről sajnálom, hogy a Kerekasztal és Schilling Árpád együttműködésében elindult, rendkívül izgalmas *Vitaszínház* – melyen a közönséget készítették gondolkodásra és véleményük megfogalmazására olyan témakörökben, mint társadalom, család, politika – elhalni látszik.)

A színháznak ez a formája – melynek természetesen van esztétikai és művészi meritu- ma is – elsődlegesen mégis tudatos és öntudatos állampolgárokat nevelő intézmény. Azt serkenti, hogy ne alattvalók keletkezzenek – „hozott anyagból” és a hatalom alá passzí- van bedőlve –, hanem ki-ki saját tapasztalatait és gondolatait összerendezve vegye kezébe a saját sorsát. Hatalmas célkitűzés – és egyedül a színház biztosan nem tud megbirkózni ezzel, de erős gerjesztője lehet a folyamatnak.

Mert a közönséggel való intenzív kapcsolat ma már elengedhetetlennek látszik. Nemcsak a hagyományos – és sokszor halál unalmas – közönségtalálkozók formájában, hanem célzott, tematikus beszélgetésekkel, amelyek egyik célja természetesen a közönség kiépítése, megtartása, „kötése”, a másik az adott tárgyban való közvetlen elmélyülés. A Katona például számos variációját alkalmazza ennek, az előcsarnokban folyó programok- tól a könyvbemutatókon át az alkotókkal való diskurzusig, de létezik hasonló sorozat az Örkenyben is.

A Katona egyébként – hogy visszatérjünk az elmúlt évadhoz – megcsinálta a maga szokásos, izmos évadát, amelynek élén a Schilling Árpád rendezte *Faust* áll. A kértetés programja persze nagy vállalás és nagy rizikó, de nem ez a legfontosabb, hanem az, hogy érdekes, helyenként izgalmas, helyenként megrázó előadás született, amely természetesen annak a közönségnek készült, amely a művészszínházon edződött, és arra vevő. Faust és Mephistopheles párbaja fokozatosan – anélkül, hogy eredeti tétjét, a fogadást elfelejtene- nének – közös és párhuzamos küzdelemmé alakul azért, hogy megtaláljuk azt a bizonyos „egyetlen pillanatot”, amiért élni érdemes. Máté Gábor és Kulka János kettőse egymáshoz és egymásra épülő két nagy alakítás, és egyébként is mennyi igazi színházi-színészi pillan- nat van benne, az ember csak kapkodja a fejét. *A Faust* ettől persze nem lesz könnyebb, de erre az előadásra nem is kikapcsolni, hanem bekapcsolni megyünk.

Kikapcsolni *A két Korea újraegyesítésén* lehet: a legkülönfélébb magánéleti túlhabzások egészen fergeteges színésszettel, a lubickolós fajtából, ami persze nagyon is nehéz, mert úgy kell „snittelni” a figurákat az egymáshoz sehogyan sem kapcsolódó epizódokban, hogy a néző szinte észre se vegye, hogy ugyanaz a színész játssza. Máté Gábor rendezése lehetne a szórakoztató színház emblémája: így kell.

A Kamrában *M/S* címen bemutatott *Marat/Sade*-től én nem voltam elájulva; tudjuk ezt be a magas mércének, meg annak, hogy Dömötör András rendezői ötleteinek némelyike számomra erősen takarta a darabot, vagyis hiába éreztem a közlésvágyat, leginkább a formai megoldások bizonyultak emlékezetesnek, amire az is példa, hogy most, írás köz- ben is a metrókocsi és a hátul gyorsan pergő képsorok jutnak eszembe.

Ugyancsak a Kamrában mutatták be Mike Leigh „kertvárosi középosztály”-darabját, az újgazdagok sznobizmus és üresség keverékével teli létformájának görbe tükröt tartó

Abigail bulija címűt. Ascher „finommechanikai” rendezésében az apróságokra kell figyel-nünk, amelyek annál szórakoztatóbbak, minél távolabbinak érezzük magunktól: a Rezes Judit által játszott asszony dallamos műkacajára, Kocsis Gergely agyonhajsolt férj-figurá-jának ajakbiggyesztéseire, a Jordán Adél játszotta fiatalasszony több oktatványi lelkendezésére, a férjét játszó Ötvös András feszengésére és a másik szomszédasszonyra, akit Ónodi Eszter a fölismerhetetlenségig megváltozott külsővel és belsővel odatesz elénk.

Fiatal rendező, Székely Kriszta e.h. vitte színre a Sufniban a *Petra von Kantot*, Rainer Werner Fassbinder darabját, melyben megint a színészi játék sodor magával: Pelsőczy Réka színes, a szenvedés, a boldogság, a rajongás és az (ön)megvetés árnyalataiból kike-vert magabiztos alakítása varázsol elénk egy sikeres, mégis pokolian boldogtalan asz-szonyt. És a szerelmét játszó Pálmai Anna mintha a különféle celeblapok címdaláról lé-pett volna elénk: az érdekérvényesítő, gátlástalan fiatal lány hétköznapi, bár távoli ismerősünk.

A Vígben egy *Julius Caesar*hoz volt szerencsém: Alföldi Róbert rendezése majdnem üres térben játszódik, melynek hátsó részén a színpad teljes szélességében egy lépcső van. Noha Julius Caesar emblematikus alakját a diktatúrába beletunyult, behízázott pasasnak játssza paradésan Hegedűs D. Géza, ezzel is megbontva a rögzült jelentést, az igazi csata és a dráma lényege csak a véres gyilkosság után bomlik ki, Brutus és Cassius között. László Zsolt és Hevér Gábor az „és most mi legyen?” mindig nehezen megválaszolható kérdésére külön utakon keresik a választ, de ugyanoda jutnak: Stohl András Antoniusa ugyanis új zsarnokot ültet a hullahegy fölé...

Hegedűs D. Géza másik nagy alakítása egy ugyancsak figyelemre méltó előadásban, a *Koldusoperában* volt: Peacockot, a kolduskirályt játszotta Bodó Viktor rendezésében. A ta-valyi Gogol-darab, a *Revizor* után ez is koprodukció volt az épp akkoriban megszűnt Szputnyikkal; a két társulat szinte megkülönböztethetetlenül forr össze az előadásban. Amely ezúttal nem szövegében, hanem Brecht szövegével „beszél ki” a korából, és vágja képünkbe a kérdést: mi lesz, ha az igazi koldusok megindulnak a Parlament elé. Pető Kata Pollyja, Börcsök Enikő Peacocknéja, Járó Zsuzsa Kocsma Jennyje, Hajduk Károly Tigris Brownja veszi körül Mészáros Máté elegáns maffiózó Bicska Maxiját.

Láttam ugyan annak idején Spiró György *Kvartettjét*, és úgy is gondoltam erősen, hogy Zeittük ez, vagyis a konkrét idő és helyzet hozadéka – de megnéztem most is Marton László rendezésében az új előadást. A panelben élő házaspárhoz beállít egy férfi Amerikából, és megköszönné, hogy a férfi annak idején, '56-ban megmentette az életét. De Hegedűs D. Géza és Börcsök Enikő házaspárja sem a szemének, sem a fülének nem hisz, mert életük keskeny vágányába sehogyan sem illik egy ilyen történet. Jobb megma-radni a kicsi biztosban, vélik és élnek; Kern András „amerikása” pedig csalódottan távozni kényszerül: „tán igaz sem volt”, holott igen. Pillanatfelvétel Spiró darabja, de az előadás alapján úgy tűnik, vannak rendkívül hosszú pillanatok is.

Van Kárpáti Péter írónak egy titkos társulata: a Titkos társulat nevű független színház, amely legutóbb a *Két nő* című darabot adta elő az ő rendezésében. Amolyan „work in progress” produkció ez is: életkép, ezúttal egy testvérpár két lehetséges útja, párkapcsolati mizéria enyhe gender-érzékenységgel előadva. Székely Rozália és Hegedűs Barbara já-téka a független terepen kivált gyakori természetességre épül, az egyidejű megélésre, a nézőkkel fenntartott közvetlenségre. Akárcsak egy másik kis csapat, a Dollárpapa gyer-mekei előadásai; legutóbb Ibsen *Nóráját* mesélték el nekünk mai környezetben, mai nyel-ven és mai helyzetre vetítve. Sajátos színházi beszédmódjuk ebben az előadásban kevés-nek bizonyult egy erős mai történethez, de fölvetett és a levegőben hagyott néhány akut problémát, például a nő kiszolgáltatottságát a házasságban.

A végére hagytam a *Lúzert*, Schilling Árpád rendezését, amelyet nemcsak az elmúlt évad, hanem a jelenlegi magyar színház egyik fontos eseményének tartok. Gyorsan hoz-

zátesszem azt is, hogy az előadást nem tartom jónak: egy házassági válság, egy rock-koncert és néhány helyzetgyakorlat egyenetlen kavalkádja, olykor fárasztó, olykor unalmas, olykor magával ragadó. De Schilling az elején igen jól fogalmazott mondataival vázolja a Krétakör és a saját helyzetét, majd pucérra vetkőzve a bőrért kínálja fel „papírnak” a hatalomnak szóló üzenetekhez. Állampolgári performansz ez, brutálisan komoly és komor: arról szól, hogy egy felelős értelmiségi, szolidaritás hiányában, már ezt és csak ezt képes tenni egy zsákutca végébe beszorulva. A cél persze a saját helyzetünkre és felelősségünkre való rádöbbenés – azért is „mentem el” a Schilling akcióját követő előadás nagy része mellett, mert közben azon gondolkodtam, mi a fenét lehetne még, már, most csinálni, legalább a színházi terepen. Mert hogy valamit nagyon kellene, mielőtt az országot elborítja a közpénzből finanszírozott hahnibrigádok, dilettáns exhibicionisták és gagyi szórakoztatóiipari szakmunkások tömege, az tuti.

VÁLTOZÁSOK ÉS VÁLTOZATOK

Vidéki színházi előadások a 2014/15. évadban

Az embernek néha az az érzése, hogy miközben sok minden változik a vidéki színházakban, voltaképpen alig változik valami. Pontosabban: ugyanazok a történések zajlanak le, más szereplőkkel. Mindig találunk komolyan dolgozó műhelyeket és évek óta reménytelenül stagnáló színházakat; látszik, hogy egyes helyeken komoly társulatépítés zajlik, másutt nem is próbálkoznak ilyesmivel, s az is előfordul, hogy kívülről minden rendben lévőnek tűnik, hogy aztán váratlanul (szét)robbanás következzen be. Szinte minden évadra jut legalább egy-két botrányos igazgatóváltás, és már azt is megszoktuk, hogy az igazgatói alkalmassághoz szervesen hozzátartozik a – fogalmazzunk így – politikai lobbizás képessége.

A szereplők változnak, írtam, de ez is csak félig-meddig igaz, hiszen szerencsére vannak társulatok, melyek évek óta viszonylag jó körülmények között, megbízható szakmai színvonalon dolgoznak, miként olyan helyek is, ahol hosszú ideje nem történik semmi érdemleges. Ám tény, hogy napjaink két legerősebb vidéki társulata, a székesfehérvári és a miskolci az utóbbi években izmosodott meg jelentősen, Tatabányán pedig idén alakult állandó (igen jó nevekből álló) társulat. Kérdés persze, hogy azok a színházak, melyek nem pusztán „szórakoztató színházi” funkciót vállalnak – helyi igényekre hivatkozva vagy népszínházi maszlaggal érvelve –, hol és miképpen mutathatják meg magukat más közönségnek, illetve a szakmának. A Thália Színház évente megrendezi ugyan a Vidéki Színházak Fesztiválját, de a rendezvény ősz elejére esik, így a színházak gyakorlatilag csak a múlt évről áthozott produkcióikat tudják bemutatni. Ez eleve behatárolja a szelekció lehetőségét, ám a program összeállítása egyébként is mintha sokkal inkább a Thália „törzsnézőinek” vélt igényeihez igazodna, mint a meghívott teátrumok szakmai megmutatkozásának érdekeihez. És az sem világos, egyes színházak miért nem jönnek/jöhetnek el a fesztiválra. Évad közben a Tháliában csak elvétve vannak vendégjátékok, azok is inkább egy-egy eseményhez (például a Humorfesztiválhoz) kötve, a sikerült(nek érzett) friss bemutatók megmutatására így kevés az esély. Idén több vendégjátékra került sor a Nemzeti Színházban is, ám a meghívás szempontjai itt végképp homályban maradtak. Biztató, hogy a Szabad Tér Színház korábban tematikus, komédiaközpontú nyári fesztiválja minőségre fókuszáló találkozóvá látszik átalakulni – más kérdés, hogy az előnytelen, mikroportot igénylő térben miként fognak megélni a meghívott előadások. És persze ott a POSZT, amelyre minden korábbinál komorabb árnyékot vett a szakma átpolitizáltsága, megosztottsága – ami persze felerősíti a fesztivál születésével egyidős, mindig szőnyeg alá söpört szakmai problémákat is. Ha mindezekről egy pillanatra elvonatkoztatunk, akkor is feletébb elgondolkodtató a sikeres vidéki produkciók szélesebb körű megismertetését illetően, hogy a POSZT-ra meghívott vidéki előadások egyike sem volt korábban látható sem a Thália Színházban, sem más vendégjátékon. Ismerem persze a hegyről és Mohamedről szóló mondást, sőt, elvben magam is azt gondolom, hogy az igazán jó vidéki előadások propagálása többek közt a színházi kritika feladata volna. Ám a valóságban erre kevés az esély: a szakmai folyóiratok fogyatkoznak, a meglévők többsége (ha nem mindegyike) komoly pénzügyi problémákkal küzd, a recenzens pedig véges számú utazást tud saját zsebből finanszírozni. Így fordulhat elő, hogy nem csupán olyan vidéki szín-

házakba nem jutottam el idén, amelyeknek egyetlen bemutatója sem keltette fel érdeklődésemet, hanem néhány olyanban is alig vagy egyáltalán nem jártam, ahol lett volna izgalmasnak ígérkező láttnivaló, ám a földrajzi távolság, a hétvégi délutáni előadások hiánya nem tette lehetővé számomra az utazást (a legsúlyosabb mulasztásnak a debreceni évad kihagyását tartom, de Szombathelyen és Kaposváron is fontosnak tűnő előadásokról maradtam le). Következésképpen nem gondolom a következő sorokat teljes mértékben átfogónak, objektívnek, általános érvényűnek – ám bízom abban, hogy a látott előadásokból levont tanulságok némiképp túlmutatnak önmagukon.

*

A repertoár persze a színházak honlapjainak böngészésekor is kirajzolódik. A műsorterv összeállításakor majd' mindenki igyekszik biztosra menni. A „prózaí” repertoár meghatározó részét közismert – klasszikus vagy félklasszikus – szerzők közismert darabjai teszik ki. Kortárs drámák, esetleg ősbemutatók – ha vannak egyáltalán – többnyire a stúdiókba, kamaratermekbe szorulnak vissza. Még egysíkúbb a zenés színházi repertoár. Nagyon kevés a friss mű, a klasszikusnak számító sikerdarabok vándorolnak színházról színházra. Gyorsan hozzáteszem: e kockázattól ózdkodó műsorpolitika nemcsak a vidéki, hanem a fővárosi teátrumok jelentős részére is jellemző. És természetesen a legkonvencionálisabbnak mondható repertoár is megtölthető tartalommal – már ha ez a szándék. Ám nem egy évadterven az érződik, hogy a repertoárt nem a műhelymunka törvényei, hanem a különböző motivációk és számítások alakítják; a színlapokat olvasva gyakran előre látható, mely előadást propagálják majd a szakmának (POSZT- és egyéb fesztiválmeghívásokban is reménykedve), melyiknél teszik majd zárójelbe a művészi szempontokat a kasszasiker kedvéért, melyik bemutatása lehet rendezői elfogultság eredménye, és melyiket szánják a mellőzöttebb színészek foglalkoztatásának megoldására. A továbbiakban elsősorban azon színházak előadásairól írok majd, amelyek más elgondolások mentén működnek; ahol érződik a tudatos darabválasztás, a társulati építkezés folyamata, a befogadói ízlés alakításának igénye. Ahol nem minden bemutató egyformán sikeres ugyan, de érezhető az előadások tétje, és a kudarcoknak is megvan a maguk hozadéka.

*

Az épülő, alakuló, formálódó, saját arculatukat és – részben új – közönségüket kereső társulatok esetében fontos lehet, hogy létrejűjenek viszonylag nagy létszámú, a színház vezető színészeit középpontba helyező, de az epizodistáknak és a fiatal színészeknek is teret engedő, komoly témákról hagyományos színházi nyelven beszélő (vagy pszichorealista alapú, vagy finoman stilizáló, de a reálszituációktól el nem szakadó), szokatlan, az alkalmi befogadót „megzavaró” ötleteket nem tartalmazó, a rendezői személyességet és eredetiséget szükségképpen háttérbe szorító előadások. A magamfajta recenzensnek általában nem ezek a kedvenc bemutatói – és önmagukban ritkán érződnek valóban sikerültnek. Ám könnyen lehet, hogy épp ezek az előadások teremtenek olyan kapcsolatot, bizalmi viszonyt társulat és néző között, melyen később majd építkezni lehet, amelyből kiindulva el lehet lépni a bonyolultabb, eredetibb, ambivalensebb értelmű produkciók felé. Az általában megbízható szakmai színvonalon megvalósuló, de a mélyrétegekbe ritkán hatoló, a színre vitt szövegekről kevés újdonságot mondó előadásokból magam leginkább néhány erős képre, markáns színészi alakításra emlékszem. A Bagó Bertalan rendezte székesfehérvári *Ófelsége komédiásából* például a Napkirály „lebegésére”, Cserhalmi György alakításának eleganciájára, jelenlétének erejére, illetve azokra a torokszorító pillanatokra, melyekben Gáspár Sándor Molière-je szembeül elárulztatásával. A

Hargitai Iván által rendezett tatabányai *Vízkereszt*ből Schruff Milánnak a szerepkonvenciókat felfrissítő – kiszolgáltatottan bugyuta ficsúr helyett komoly önértékelési zavarokkal küszködő, ostobaságát magabiztossággal palástoló, szinte egy kortárs valóságshow-ból szalajtott figurát idéző – Sir Andrew-jára. Az e körbe tartozó előadásokból legsikeresebbnek a budaörsi Latinovits Színház Schiller-bemutatóját éreztem. A némiképp köztes helyzetben lévő – Budapest határától néhány száz méterre fekvő, állandó társulattal nem rendelkező, de vissza-visszatérő színészeket foglalkoztató – teátrum produkciója, az *Ármány és szerelem* ugyan hagyományos színházi nyelven beszél, de érezhetően a mához, a máról kíván szólni. Sopsits Árpád és Berzsényi Bellaagh Ádám rendezése (ezt feltehetőleg úgy kell érteni, hogy amit Sopsits elkezdett, azt Berzsényi fejezte be) érdekes módon nem ott válik kortársi ízüvé, ahol ez talán kézenfekvő volna. A politikai szál jelenetei konvencionálisak, minden áthallástól mentesek és többnyire ötletlenek. Ám a fiatalok szerelme és az apák világával való szembenállása kivételes erővel jelenik meg, köszönhetően a két főszereplőnek, a romantikus szenvedély fázisait mai magatartási attitűdökbe csomagoló Bán Bálintnak és a magától értetődő tisztaságot, emberséget sallangmentes egyszerűséggel és jelentékeny erővel megmutató Zsigmond Emőkének. Az ő intelligens, helyzetét pontosan értő Lujzája a végkifejlethez közeledve, ahogy fokozatosan minden és mindenkét elveszít maga körül, reménytelen csapdába kerülve, már-már az opheliái „józan örület” állapotába jut, hogy azután megindító természetességgel fogadja el sorsát.

*

A repertoárjukat tudatosan építő színházak évadjának meghatározó részét azok az előadások teszik ki, amelyeknél a klasszikusok interpretációját (vagy éppen a nézők többsége számára ismeretlen kortárs darabok bemutatóját) tartalmi és formai szempontból is egyértelműen a rendezői intenció határozza meg. A konvencióktól vagy maga a mű tér el, vagy a feldolgozás módja – ám nem radikálisan. Ha a tartalom furcsább, bonyolultabb, a forma gazdagabb vagy szokatlanabb is, a játék nem roncsolja szét a reálsituációkat, a linearitást, a rendezői ötletek nem kérdőjelezzik meg az interpretáció szükségességét. A választott utak éppúgy élesen eltérnek, mint ahogy a létrejött előadások minősége is. Kortárs drámák esetében gyakori, hogy a rendezés a választott mű nyersességét közvetíti, hogy így szembesítsen a felvetett társadalmi probléma fontosságával. Nyíregyházán – ahol ebben az évadban a kamaraszínház minden bemutatója kortárs mű volt – Marius von Mayenburg *Mártírokját* Forgács Péter látványos, stilizált térbe, egy üres úszómedencébe helyezi. Itt vívja harcát a vallási révületbe eső, fanatikus rasszistává váló fiú és a vele való összecsapásban szintén fanatizálódó liberális tanárnő. Forgács nem törekszik az áthallások erőltetésére, az előadás nem annyira a rasszista gondolkodásmód mechanizmusának, mint inkább a teljes empátiahiányból fakadó kiszolgáltatottság és személyiségtorzulás folyamatának ábrázolására törekszik. A finom stilizálás e szándékot erősíti, a játék svungja, dinamizmusa pedig hatásossá teszi a kulcsjelenteket. Annak okát, hogy az előadás mindennek ellenére hullámmzó színvonalúnak, egyenetlen intenzitásúnak tűnik, leginkább a színészi alakítások egyenetlenségeiben látom. (A színészi játékstílus sem egészen egységes, az egyes alakítások minősége is eltérő, s még a markánsabb szerepfarmálások is veszítenek időnként erejükből.) Ezzel szemben Budaörsön Berzsényi Bellaagh Ádám talán túl finoman nyúlt Pinter *Hazatéréséhez*. Az előadás a látható színészi-rendezői igyekezet ellenére is inkább csak az egymásból nyíló, egymásba záródó magánpoklok atmoszféráját érzékeltette, az egymásra épülő jelentésrétegek ambivalenciájából keveset mutatott – ismét megerősítve azt az érzésemet, hogy Pinter legtöbb darabját szinte lehetetlen a maga komplexitásában színre vinni (enélkül viszont érdekességüket veszítik).

Kortárs mű a Kaposvárott bemutatott *Magyar Elektra* is, hiszen Horváth Csaba nem

Bornemisza Péter drámáját, hanem Háy János frissen született átíratát vitte színre. Horváth Csaba talán éppen ebben az évadban vált „színházi vándormadárrá”. Merthogy mindig vannak színházi életünkben olyan alkotók, akik a szokásostól valamiféleképpen eltérő nyelvet beszélve, a társulatnak és a nézőnek is újat mutatva dolgoznak. Akikkel a színészek többsége szívesen működik együtt, s akiktől az őket meghívó direktorok joggal várhatnak némi vérfrissítést, no meg azt, hogy munkájukra a szakma is odafigyel. Kérdés persze, hogy rendező és társulat találkozási alkalmi-e, vagy hosszabb együttműködési folyamat jön létre. Igazán jelentős előadásokra inkább az utóbbi esetben van kilátás (még ha a legrégebbi „vándormadár”, Zsótér Sándor pályája szolgál is egy-két ellenpéldával). A *Magyar Elektra* furcsasága, hogy miközben rendező és társulat találkozási termékenynek és izgalmasnak látszik – amit nemcsak az előadásba fektetett, láthatóan komoly mennyiségű munka, hanem a színészi alakítások ereje és a létrejövő szép képek sora is bizonyít –, addig a szerzővel mintha sem a rendező, sem a színészek nem találkoztak volna. Háy drámája nemcsak a Bornemisza-féle eredetihez képest hat terjengősnek, túlbeszéltnek, hanem önmagában is. Nehezen érthető, hogy egy fizikai cselekvésekre, mozgásokra építő előadás miért használja ezt a verziót a jóval tömörebb, stilizáltabb, a rítusokhoz közelebb álló alapmű helyett. A sok beszéd minduntalan megakasztja a játékot, ki-kihuny a feszültség, a képek elszigeteltek maradnak, az alakítások is fokozatosan veszítenek erejükből.

Horváth Csaba székesfehérvári rendezése, a *Vérnász* más eset. García Lorca valóságot és mítoszt, köznapi figurákat és szimbolikus alakokat vegyítő tragikus balladáját Horváth ugyan nemrég a Színművészeti Egyetemen is megrendezte, ám a mostani bemutató nem remake, hanem teljesen új előadás. A rendező ezúttal inkább a folklór, mint a ballada felől közelít a szöveghez. Az üres tér, amelynek egyetlen meghatározó eleme a zongora, mintha táncterem volna, ahol a széken ülő szereplők fokozatosan kapcsolódnak be a játékba. A hangulatot részben a zongoraszó, részben a kidolgozott mozgássorok teremtik meg. Tele van szép pillanatokkal a játék, s idővel az a(z ellen)szereposztási ötlet is elfogadtatja magát, hogy a csábító Leonardo szerepét a fiatalnak a legerősebb eufemizmusmal sem mondható Kuna Károly játssza. Önmagában szellemes ötlet – és megbízható humorforrás – az is, hogy idős asszonyok szerepét fiatal férfiszínészek formálják meg, kár, hogy ezáltal a történet háttérben markánsan meghúzódó ősi, babonás világ ereje is elvész. Miként többnyire hiányzik az igazi, átütő feszültség, illetve a sokat emlegetett duende is. Ezzel együtt is ezt a bemutatót éreztem a kivételesen erős színésztársulattal és kevésbé meggyőző rendezői karral működő Vörösmarty Színház általam látott ideai bemutatói közül a legerőteljesebbnek, legformátumosabbnak.

Gyorsan hozzáteszem: az, hogy „rendezői karról” beszélhetünk, már önmagában is fontos. Mert egy vendégrendező létrehozhat ugyan sikerült előadásokat, dolgozhat harmonikusan és eredményesen a színészekkel, de a szisztematikus műhelymunkához elengedhetetlenül fontos, hogy több állandó rendező dolgozzon a társulattal. (Elvben persze elképzelhető, hogy egy kimagasló formátumú guru határozza meg egy színház arculatát, de sokarcú vidéki teátrum nem járhat ezen az úton.) Hogy az egy nyelvet beszélő, egyfelé húzó rendezői csapat milyen határfokon tud működni, arra a miskolci színház utóbbi évadjai szolgáltathatnak bizonyosságot. Még akkor is, ha az évad végén történtek fényében mindez már pusztá illúzióknak tetszik. Kiss Csaba puccszerű eltávolítása az utóbbi évek legdöbbenetesebb színházi vezetőváltásainak egyike; nem lehet kizárólag a politika szám-lájára írni, még akkor sem, ha egészségesebb politikai légkörben nem fordulhatott volna elő. Meglehet persze, hogy a hat rendező együttműködésnek megszűnése, a művészeti tanács felbomlása Kiss Csaba kudarca is, de az a belső puccs, mely céljaihoz a politikai hatalmat hívja segítségül, nem csupán azért káros, mert hozzájárulhat egy eredményes színházi műhely felbomlásához, hanem azért is, mert veszélyes precedenst teremthet.

Az utóbbi években a miskolci színház sokat tett azért, hogy a színházat mint autonóm

művészetet fogadtassa el nézőivel. E törekvések talán legfontosabb pontja számomra az volt, amikor az előző évadban a *Sirályt* két különböző rendezésben, különböző értelmezésben is bemutatták. Az idei előadások (legalábbis az általam látottak) mintha csak különféle változatok lennének az egyéni sorsdrámáknak, a közösségi kataklizmáknak. A Kiss Csaba által rendezett – ritmusát nem mindig találó, kissé egyenetlen – *IV. Henrik*ben az a legkevésbé fontos, amiért Shakespeare drámáját a legtöbbször előveszik: Falstaff kompániájának csínyei és Harry herceg uralkodóvá válásának története. Ehelyett a rendező egyrészt az ideológiát, az elveket csak pajzsként, ürügyként használó, cinikus hatalmi csatározások megjelenítésére, másrészt az ambivalens érzelmekben gazdag apa-fiú kapcsolat kibontására helyezi a hangsúlyt. A politikai csatározások állnak a középpontjában az Erdély-trilógia első része alapján készült *Tündéerkert*nek is (rendező: Keszég László), de itt legalább a cselekmény középpontjában álló móríci antihős, Báthory Gábor viaskodik elvekkkel – vagy legalábbis a maga nagyratörő, fantasztá politikai ideájával. Az előadás erejét az erősen stilizáló rendezői eszközök és a reálszituációkhoz jóval szorosabban tapadó színészi játék diszkrepanciája csökkentti – de a politikai tabló gazdagságának, árnyaltságának jelentőségén ez nem változtat. Egyik előadás sem él direkt politikai áthallásokkal, és nem is vádolható politikai elfogultsággal: a bal- és jobboldali politikai fantazmagóriák, szélsőségek éppúgy terítékre kerülnek, mint az elvek nélküli, üres pragmatizmus. (És talán van valami naiv idealizmus abban, hogy mindkettőben feltűnik egy igazán tisztességes politikus is – érdekes módon mindkettőt Zayzon Zsolt alakítja.)

A *Parasztopera* viszont már az egyéni (sors)tragédiáról szól, még ha jól látható is a tragédia társadalmi-szociológiai beágyazottsága. Pintér Béla saját társulatára írott darabja az utóbbi évadokban több vidéki/határon túli színház repertoárján is megjelent. A miskolci előadást részben Rusznyák Gábornak az eredetét, illetve a Mohácsi János finoman módosított változatát is továbbgondoló rendezői ötletei, részben az egységesen színvonalas és vokálisan is kimagaslóan jó alakítások emelik ki a többi *Parasztopera*-bemutató közül. Egyéni és közösségi dráma összefonódása legteljesebben Béres Attila *Tótek*-rendezésében jelenik meg. Ez talán a legmulatságosabb Örkény-előadás, amit valaha láttam. Emellett szuggesztíven és ötletdúsan mutatja meg magán- és történelmi örületek összefonódását, s teremt egyértelmű áthallásokat. Utolsó jeleneténél torokszorítóbb lezárást nehezen tudok elképzelni. Az előadás sikeréhez a kiemelkedő színészi alakítások – elsősorban Görög Lászlóé, Szatmári Györgyé és Czákó Juliannáé – is hozzájárulnak.

Örkény-bemutató látható a fiatal, saját hangját és közönségét eltökélten kereső dunajvárosi társulat repertoárján is. És látható az is, hogy a *Kulcskeresők* egyértelműen gyengébb szöveg a *Tóteknál*, no meg az, hogy a darab dilemmáiból (különösen az első felvonásban) a rendező, Király Attila keveset tud megoldani. A befejező jelenet itt is erős, hatásos és kortársi érvényű, de túl sokat kell várni rá. A másik általam látott dunajvárosi bemutató, a Molière-féle *Amphitryon* annyiban izgalmasabb vállalkozás, hogy egy tehetségesnek tűnő pályakezdő rendező útkeresésének érződik. Kicsit ugyan olyan érzésem volt, hogy Hegymegi Máténak nem volt szíve lemondani minden papíron jónak, színpadon kevésbé meggyőzőnek tűnő ötletéről, és a folyamatos alulvilágítottságot is nehezen bocsájtottam meg, de némileg kárpótoltak azok az eredeti játékörültek, melyek lehetővé tették, hogy a két-két főszerepet gyakorlatilag ugyanaz a színész játssza, sokkal súlyosabbá téve ezzel az emberi kiszolgáltatottság drámáját.

A klasszikusok finom áthangolására, pontosabban fogalmazva egy öntörvényű rendezői világon történő átszűrésére is láttam példákat. Szász János Kecskeméten formátumos előadást rendezett Molnár Ferenc *Liliomjából*. A formátumot azonban inkább az erős atmoszféra, a kitűnő világítás, a Szász rendezéseire jellemző szuggesztivitás (mely mind az elesettség, mind a boldogsáért való küzdelem ábrázolásában megjelenik) és néhány igen erőteljes színészi pillanat – elsősorban a Julit játszó Mészáros Blanka jóvoltából – közvetít

tette. Az originalitás, a személyesség hiányzott számomra az előadásból ahhoz, hogy mélyen átérezzem, mi közöm van Liliom és Julika történetéhez. Csehov *Sirályát* Tatabányán Rába Roland állította színre a szokottól eltérő fénytörésben. Az előadás meghagyja ugyan a reálszituációkat, de azokat folyamatosan eljátszott/megjátszott színházi helyzetekkel szembeesíti, különböző teatrális stílusokat keverve. Am az izgalmas forma inkább csak egy-két jelenetben nyeri el mélyebb jelentését. Igaz, ezek a jelenetek emlékezetesek maradnak: elsősorban az utolsó felvonás Nyina-Kosztya kettőse, ami Szabó Emília és Schruff Milán ihletett alakításának is köszönhető.

*

Több színház is műsorára tűzött a hazai színházi konvencióktól radikálisabban elszakadó előadásokat. Ezek részben vagy egészben felszámolják, illetve zárójelbe teszik a reálszituációkat. Vagy úgy, hogy az alapszituációt (ideértve a szereplők nemét, életkorát stb. is) idegenítik el a valóságtól (de legalábbis a játékkonvencióktól), vagy úgy, hogy a linearitás helyére sajátos, asszociatív színházi nyelvet állítanak (más módszerre az általam látott produkciók nem szolgáltattak példát). Szokták az ilyen bemutatókat kísérleti színháznak nevezni, amit kifejezetten szerencsétlennek érzek – nem azért, mert kémcsövek jelennek meg a szemeim előtt, hanem mert az elnevezés azt sugallja, hogy a konvencióktól való eltérés olyasvalami, amit csak kevesen képesek befogadni, eredménye felettébb kétes, így legfeljebb apró stúdiókban valósítható meg. Ami bizonyosan nem igaz, miként az ellenkezője sem: a hagyományoktól való radikális eltérés önmagában nem jelent értéket, sőt, a súlyosan sikerületlen előadás hosszú időre elidegenítheti ettől a színházi nyelvtől az érdeklődő nézőket. Ezért is fáj, hogy e nemben egyetlen igazán sikerült előadást sem láttam. A székesfehérvári Dosztojevskij-adaptációban, *A félkegyelműben* ugyan kezdetűl láthatóak voltak annak jelei, hogy az előadás a reális helyzetektől a szimbolikus, a szakrális tartalom felé halad, ám azt a radikális váltást, amelyet a második rész élesen stilizáló, a felvetett kérdéseket tárgyiasult, szimbolikus képekben, illetve játékörletekben megfogalmazó jelenetei megvalósítottak, az első felvonás nem készítette elő. (Ráadásul a hagyományosabb első rész színészileg is egyenletesebbnek bizonyult.) Hargitai Iván rendezésének azért így is voltak erős percei, és magát az alkotói intenciót is érvényesnek gondoltam. Egy másik fehérvári bemutató, a Szikora János rendezte *Hamlet* előtt viszont értetlenül álltam. Mintha a rendező csupán néhány markáns játékörletre koncentrált volna; az értelmezésnek az egész előadást meghatározó alapjai tisztázatlannak tűntek. Természetesen nincs akadálya annak, hogy Hamletet középkorú, Claudiuszt ifjú színész játssza, de ez esetben a játéknak vagy teljesen el kell szakadnia a reálszituációktól – és mondandóját ontologikus igényű, szimbolikus, esetleg szürreális képekben kell kifejeznie –, vagy a rendezőnek a szereplőválasztás összes, pszichologikusan értelmezhető következményét végig kell gondolnia. Ám az előbbire alig történik kísérlet (a színészi szerepformálások szintjén bizonyosan nem, de a rendezői ötletek többsége sem ebbe az irányba mutat), az emberi kapcsolatok szempontjából pedig kusza rejtélyhalmaz az előadás. Az még a legkisebb baj, hogy ebben a felállásban Claudiusznak aztán tényleg semmi jogalapja nem lenne a trónra, de nincs válasz arra sem, az öszülő Hamlet mit és miért tanul Wittenbergben, mi vonzza hozzá Opheliát, a lány apját miért csak Hamlet hatalmi pozíciója zavarja, a korkülönbség miért nem stb. (És a tisztázatlan kapcsolatoknak köszönhetően az egyes jelenetek is hiteltelenekek: ha például Opheliának valóban szexuális kapcsolata volt a királyfival, nem hagyhatja, hogy apja és a király a Hamlettel folytatott beszélgetésének egészét kihallgassa – nem folytatom.)

Hasonló erejű, de élesen eltérő típusú káosz jellemezte Keresztes Attila szegedi Shakespeare-rendezését. Keresztes korábban több figyelemre méltó előadást is rendezett a városban – ezért is elszomorító az *Ahogy tetszik* kudarca. Az előadás voltaképpen egy-

másra halmozott játékörlemek sora, melyek hol összefüggenek, hol nem, hol kicsiholható belőlük jelentés, hol felesleges ezzel próbálkozni. A játékban felfedezhető a rendező más-kor okkal és hatásosan alkalmazott eszközei és „kézjegyek” számító ötletei is – így némi jóindulattal iróniát, öniróniát, paródiát emlegettem magamban. De a jóindulat nem tart ki egy teljes előadásra keresztül...

*

A szórakoztató célú előadások természetesen szerves részét képezik a vidéki teátrumok repertoárjának. Számukat és műfajukat illetően viszont lényegesek a különbségek, s alighanem minőségüket tekintve is – de mivel az ilyen típusú előadásból láttam a legkevesebbet, nem szeretnék általános érvényű megállapításokat tenni. Az mindenestre a megtekintett előadásokból is nyilvánvaló volt, hogy bohózatot, melodramát, operettet is sokféleképpen lehet feldolgozni. A tradicionális szórakoztató színházat elsősorban a szombathelyi *A hülyéje* és a székesfehérvári *3:1 a szerelem javára* képviselte. A némiképp egyenetlen ritmusú, de megbízható szakmai színvonalú előadások közti minőségi különbséget az alapanyag jelentette: míg a Feydeau-bohózat biztos lábakon áll, s precíz játék esetén bizonyosan megmozgatja a rekeszizmokat, addig az Eisemann-operett roppant vékonyka anyagnak tűnik, melyre igencsak ráférne egy alapos és következetes átdolgozás. Szórakoztatni persze nemcsak bohózzal, operettel, musicallel lehet, hanem olyan drámákkal is, melyeknek van szabatosan megfogalmazott mondandója, de azt a közérthetőség kedvéért klisékben megfogalmazva, tipizált szerepeket felsorakoztatva, nemritkán krimiszerű izgalmakkal kísérve tárja elénk. Tipikusan ilyenek például Peter Shaffer sokat játszott drámái, de ilyen Hadar Galron *Mikvéje* is, amelynek magyarországi bemutatója néhány évvel ezelőtt komoly sikert aratott a Pesti Színházban. Most Tatabányán Guelmino Sándor rendezte meg a drámát, igen jó szereposztásban. Az eredményt mégis halványabbnak éreztem. Nehéz megmondani, miért: látványos hibák nincsenek az előadásban, a színészi munka kiegyensúlyozott – talán a humor, a feszültség, a társadalomkritika arányait nem sikerült pontosan kikeverni.

Előfordult az is, hogy egy szórakoztató célú darabból próbált a rendező mélyebb, árnyaltabb, komorabb előadást formálni. A *Hair* azon kevés musical egyike, amely alkalmas is az ilyesmire – ám Ladányi Andrea nyíregyházi rendezése inkább csak egy életérzést közvetített hatásosan, a történetet nem tudta közelebb hozni a mához. Ami valószínűleg nem is lehetséges, ha az előadás nem szakad el radikálisan a Forman-féle film sztorijától, s nem próbálja meg mai szemszögből összerakni a történet cserepeit. Ehhez persze új fordítás is szükségeltetik. Hasonló törekvés jellemezte a székesfehérvári *Amadeust* is. Hargitai Iván rendezésében (mely időt, helyet tekintve stilizálja a cselekményt) Mozart nem fékezhetetlen, infantilis ifjú, hanem öntudatos, nehezen kezelhető, független művész. Az előadás azonban arról győz meg, hogy Shaffer nem Shakespeare, az ő drámái akkor hatásosak, ha a rendező nem szakad el a „kottától”. Ilyen súlyú változtatást a mű egyszerűen nem bír el, mert ez a témafelvetésének és a konfliktus bonyolításának dramaturgiai bravúrstiklijét is megsemmisíti.

Láttam példát arra is, hogy egy megemlékezésből (amit akár kötelező feladatként is le lehetne tudni) színvonalas szórakoztató színház született. A régi, Kelemen László-féle kecskeméti társulatot Réczei Tamás idézi meg *Színházi vándorok* című darabjában, szépen rímeltetve a színházcsinálás egykori és mai problémáit, a humort némi ismeretterjesztéssel mixelve. A szövegből Sente Vajk jó ritmusú, kellemesen szórakoztató előadást készített (melynek bemutatóját nem túl stílszerűen a Ruszt József Stúdióban tartották a Kelemen László Kamaraszínház helyett.)

*

A cikk végén talán illene a „mit hoz a jövő?” kérdéséről elmélkedni, de ennek különösebb értelmét nem látom. Változás inkább egyes színházak helyzetében következhet be, mint magában a rendszerben. Lehet szorítani azért, hogy a Miskolci Nemzeti Színház a történetek után is fontos színházi műhely maradjon, hogy Székesfehérvárott a kimagasló képességű társulat végre kimagasló előadásokat hozzon létre, hogy a kecskeméti Katona József Színház tovább erősödjék, hogy a nyíregyházi vezetőváltás ne befolyásolja az eddigi művészi irányvonalat, s hogy az olyan fiatal, ambiciózus társulatok, mint a tatabányai, a budaiorszi vagy a dunaujvárosi, mind határozottabban haladjanak a megkezdett úton. S ha ez mind megvalósul, talán lehet majd álmodozni sokkal szélesebb repertoárról, kezdeményezőbb műsorpolitikáról, minden újra fogékony közönségről, kizárólag szakmai szempontokat érvényesítő kultúrpolitikáról is...

ÉLŐ SZERZŐK KIS SZOBÁJA

P. Müller Péter beszélgetése

P. Müller Péter: Upor László dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója, műfordító. A Pécsi Nemzeti Színházban ebben az évadban két olyan színdarab is megy, amelynek ő a fordítója: az egyik Martin McDonagh A kriplije, a másik Patrick Marber Közelebb! című műve. Kezdjük azzal a beszélgetéssel, hogy ez a két darab miként került a látókörödbe, illetve milyen módon kaptad meg ezt a két munkát?

Upor László: Nagyjából egyszerre jött a két kérés a Pécsi Nemzeti Színháztól, de tulajdonképpen vicces a történet, mert valamikor régen, 17-18 évvel ezelőtt majdnem egyszerre találtam meg a két darabot. Akkoriban nagyon jól – nagyképpően azt mondhatnám, Magyarországon majdnem mindenkinél jobban – ismertem a kortárs angolszász dráma-irodalmat, és folyamatosan jöttek szembe a legújabb szövegek. Ezt a két darabot is megkaptam az ügynököktől még az ősbemutató előtt. Alaposan beléjük szerettem, és villámsebessen mind a kettőből készítettem egy fordítást abban a reményben, hogy valakinek majd megtetszenek. A Marber-darabot nagyon hamar be is mutatták – először felolvasó színház, aztán „rendes” előadás lett –, a másik dráma nagyobb vargabetűt írt le. Valahogy túl korán jött, McDonagh híre még nem jutott el Magyarországra, és ez láthatóan nem használt.

P. M. P.: Ez 1996–97 körül történt?

U. L.: Igen, a kilencvenes éveknek épp csak a második felében. McDonagh egy másik darabját, a *Leenane szépét* nagyon korán bemutatták ugyan a Vígszínházban, de a kritikusok szépen elkaszálták – már azok, akik egyáltalán megnézték. Az egyik legbefolyásosabb azonnal leírta, hogy erről a mindeddig méltán ismeretlen szerzőről nem is fogunk hallani soha többet. Martin McDonagh színházi jövője elég bizonytalannak tűnt akkor Magyarországon. Hiába született meg az én – akkor úgy mondtam – félnyers, információs célra készült *Kripli*-fordításom (más címen), nagyon sokáig nem történt vele semmi. Pontosabban: éveken át kóstolgatta a darabot Gothár Péter, neki azonnal nagyon megtetszett; amikor végül úgy döntött, hogy megrendezi, Varró Dánieltől kért vadonatúj fordítást. *A kripli* című darab elindult a maga útján. Hatalmas siker volt a Radnótiban.

P. M. P.: Szerepelt is az az előadás a II. POSZT-on, 2002-ben, megkapta érte Gothár a legjobb rendezés díját, Csomós Mari és Schell Judit pedig megosztva a legjobb női epizódszereplőét.

U. L.: Igen, járt Pécsen is, és egyáltalán: nagyon népszerű előadás lett. Közben a *Közelebb!* – ha lassan is – kezdett bekerülni a magyar színházi köztudatba; aztán hogy a hollywoodi filmváltozat elkészült, az még egyet lendített rajta – ha kis késéssel is. Ez tulajdonképpen egy jól megírt bulvárdarab: a felszíni nyersessége – ha úgy tetszik, közönységessége – ellenére bármilyen nézőréteget megérinthet, és persze jó játszani. Egy darabig mégsem nagyon vették elő, aztán fokozatosan „beindult”, különböző helyeken bukkant föl. Ugyanakkor *A kripli* Varró Dániel magyar szövegével tovább élte vidám életét, közben (pontosabban még korábban) Szabó T. Anna fordítása is elkészült, úgyhogy már hárman voltunk. Aztán egyszer csak „a nagy kékségből” jött egy telefonhívás, hogy a Pécsi Nemzeti Színház az én változatomat szeretné bemutatni. Meglepődtem, megörültem, aztán rendbetettem, felfrissítettem, befejeztem az egykor nem teljesen készre polírozott szö-

veget. Így esett, hogy Pécssett egy hét eltéréssel mutatták be azt a két darabot, ami jó másfél évtizeddel korábban nagyjából egyszerre landolt az íróasztalomra, hogy aztán egészen eltérő utat járjon be.

P. M. P.: Ha már Pécsnél tartunk, Pécssett születél. Mennyi időt töltöttél itt?

U. L.: Az első tizennyolc évem Pécsé, itt születtem, itt nőttem föl. Érettségi után elke-rültem egyetemre, aztán továbbmentem, végül Budapesten kötöttem ki. A családtagjaim meghaltak vagy elköltöztek, Pécssett nem maradt senki – ezért is egyre kevesebbet jártam vissza. Évente néhányszor utazom ide, elég rendszertelenül. Közben egy rövidke évadot eltöltöttem a Pécsi Nemzeti Színháznál, de ennek is huszonöt éve (atyavilág!).

P. M. P.: 1976 körül mentél el Pécsről. Hatott-e a színház iránti érdeklődésedre az akkori pécsi színházi élet? Nem tudom, akkor még itt voltál-e, amikor Szikora János vizsgarendezésében színrre került az Óriáscsecsemő, vagy amikor Paál István ide szerződött?

U. L.: Abszolút! Amatőr rendező voltam, lánglelkű, rajongó amatőr rendező, és mint abban az időben „mindenki”, azt gondoltam, lesz egy polgári szakmám, és mellette majd fantasztikus színházat fogok csinálni. Fel sem vetődött bennem, hogy főállásban ezzel foglalkozhatnék. Szépen jelentkeztem matematikus szakra – közben folytattam a „színházazást” –, így jutottam el a diplomáig.

P. M. P.: Az már Szegeden volt, oda jártál matematikus szakra.

U. L.: Igen, de az érettségit megelőző években, a legfogékonyabb időszakban – amikor az ember az alvást luxusnak érzi – Pécsset ettem nagykanállal. Az Eck-féle Pécsi Balett a nagy-nagy fénykor utáni fénykor-közeli időszakát élte, a Bóbita abszolút a csúcson volt. Bagossy László nagyon izgalmas színházat csinált, és halkan elindult Vincze János; érdemes volt járni a galériákat, megnyílt a Csontváry Múzeum (ó, azok a matinék!); csatlakozni lehetett Varga Csaba rajzfilmstúdiójához, és persze nem költözött még el a Játékfilmszemle. Richtert a Liszt-teremben, Kocsis, Ránki és Schiff háromzongorás koncertjét az orvosi egyetem aulájában hallgattam. A Paál István-féle szegedi *Kőműves Kelemen* pedig a Doktor Sándor Művelődési Házban vágott gyomorba. A Pécsi Nemzeti elég konzervatív, de viszonylag jó ízlésű színház volt, és éppen azokban az években készült Szikora vizsgarendezése, az emlegetett *Óriáscsecsemő*, illetve akkor szerződött ide a Szegedről csúnyán kiakbólitott Paál István. Én speciel az ő frenetikus *Caligula*-előadásából érettségiztem.

P. M. P.: Az volt Camus drámájának magyarországi bemutatója, '76 januárjában.

U. L.: A Kamaraszínházban, Holl Istvánnal a címszerepben, amit később Szegvári Menyhért vett át. Így, közel negyven év után elárulhatom, hogy a magyartanárom irányított módon lényegében „megrendelte” tőlem azt a *Caligula*-elemzést.

P. M. P.: Ki volt a magyartanárod?

U. L.: Pintér Zoltánné; szerintem remek magyartanárr volt, de semmire nem akart rábeszél. Nagyon örült, hogy a színházi, irodalmi érdeklődésem ilyen széles és mély, de be-lenyugodott abba, hogy egy színház iránt érdeklődő matematikus vagyok és leszek. Néha azt gondolom, lehetett volna erőszakosabb... Még tavasszal egyik órán spontán kiselő-adást tartottam a *Caliguláról*, és amikor a szóbeli magyar érettségim tételt kellett húzni, ő mélyen a szemembe nézve rámutatott a sok lefelé fordított papírcetlire: „Innen húzz”. Mit tesz isten, a keze alól kihúzott lapocska másik oldalán azt a mágikus számot találtam, amely a teljesen szabadon választható témát jelölte – szerintem ilyen más években nem is nagyon volt. Aztán még mindig a szemembe nézve kezembe adta a *Világszínpad* című antológiát, amelyben Camus darabja megjelent: „Ha gondolod, ebből fölkészülhetsz”. Tehát gyakorlatilag ő rendelt, én pedig szállítottam egy kacsalábon forgó *Caligula*-prezentációt.

P. M. P.: Honnan ered az angolszász irodalom iránti vonzódásod? Tudom, hogy Angliában és az Egyesült Államokban is voltál ösztöndíjjal, és a tanulmányaid, könyveid is főként angolszász szerzőkkel foglalkoznak. Honnan ez az érdeklődés?

U. L.: Biztos onnan, hogy matematikus vagyok. Vicceltem. Fogalmam sincs. A nyelvek mindig nagyon izgattak, párat sikerült is így-úgy megtanulnom (aztán a többség sajnos elkopott). De ahogy Cseh Tamás is mondja Bereményi Gézával, erős ok volt az a bizonyos beatzene („*valami ájtlóvíz*”). Ez a nyelv, ez a kultúra jobban vonzott a többinél, ezt a nyelvet gyorsabban és jobban megtanultam, mint a többit. És amikor már nem csak magyarul olvastam, a brit kortárs drámával kezdtem el mélyebben foglalkozni. Fölfedeztem pár szerzőt, aki nagyon izgatott, aztán egyszer csak Londonban találtam magamat egy néhány hónapos ösztöndíjjal. Ne kérdezd, miért van az, hogy három hónap a párizsi színházakban alig volt hatással a színházi és drámai ízlésemre, miközben egy alig hosszabb londoni tartózkodás annyi mindent eldöntött. Valószínűleg a dolgok szerencsés együttállásának köszönhetően kerültem a '90-es évek elején a londoni színházi élet és a kortárs brit dráma kellős közepébe. Alaposan ott is ragadtam, hiába jöttem haza – aztán tettem egy minden korábbinál méretesebb kirándulást az amerikai kortárs drámába. De az már az előzőek logikus folyománya volt.

P. M. P.: *Egyszer mesélted, hogy – talán épp a most említett londoni tartózkodás során – a Nemzeti Színházban találkoztál Tom Stopparddal. Volt az egyik ajtón egy olyan felirat, hogy „élő szerzők”.*

U. L.: A londoni Nemzeti dramaturgiáján töltöttem szűk két hónapot. A rettenetes külsejű, de egyébként remek atmoszférájú épület negyedik emeletére rengeteg kis irodát zsúfoltak be, és a csöpp dramaturg-szobában egyszerűen nem fértem el. A színház irodalmi vezetője (mondjuk: fődramaturgja) – addigra nagyon kedves barátom – azt mondta, nagyon szeretnek, mérhetetlenül nagy öröm, hogy köztük vagyok satöbbi-satöbbi, ámde nincs hely. Viszont mi volna, ha odébb költöznek pár szobával, ahol is az ajtón tényleg az díszelgett (és azt hiszem, még csak nem is viccből), hogy az „élő szerző dolgozószobája”. Bármilyen mulatságos is a neve, a gondolat nem volt épp hülyeség: arra találták ki, hogy akinek a darabját próbálják, annak legyen hova visszavonulnia. Legyen hol elvégeznie a megfelelő javításokat, betoldásokat stb. (akkor még mechanikus vagy talán villamos írógépen dolgoztak, de semmiképpen nem komputerrel). Kinyitották nekem a csöpp irodát, és azt mondták, használhatom bátran, telefonáljak, irkáljak-olvasgassak, a megbeszélésekre jöjjenek át hozzájuk, ám ha „Tom” úgy dönt, hogy szeretne ide visszahúzódní, akkor legyen szíves és finoman vonuljak máshová. Ugyanis éppen akkor próbálták Tom *Árkádia* című darabját.

P. M. P.: *'93-as bemutató, ha jól emlékszem.*

U. L.: '93 tavaszán mutatták be a darabot, és az én legnagyobb csalódásom az volt, hogy dramaturg létemre nem nyertem bebocsáttatást a próbákra. Amikor azzal álltam elő, hogy szeretném végigülni a próbafolyamatot, szent borzadályal néztek rám: „Dramaturg próbára? Ne hülyéskedjek már!” Viszont tényleg előfordult néhányszor, hogy Tom megérkezett egy tálcával, szendvics, cigaretta, ahogy a nagykönyvben meg van írva, és én olyankor udvariasan elköszöntem, ő meg kulturált, civilizált ember módján nem engedett ki rögtön az ajtón, hanem beszélgettünk egy keveset. Nem arról van szó, hogy összebarátkoztunk és ő azóta is írogat nekem karácsonykor, de volt egy-két nagyon kellemes, néha kicsit hosszabb beszélgetésünk. Valószínűleg egy hónappal később ő erre már nem is emlékezett, de nekem fontos emlék.

P. M. P.: *Ebből vagy inkább ez után aztán írtál róla egy monográfiát. A személyes ismeretségnek volt valamilyen inspirációja, vagy ettől teljesen függetlenül is megírtad volna az első magyar nyelvű monográfiát Tom Stoppardról?*

U. L.: Nagyon szerencsés vagyok: életem/pályám során rengeteg drámaíróval – köztük egy sor igazi „világnagysággal” – kerültem (olykor egészen szoros, mély) személyes kapcsolatba, de egy kivételével nem írtam róluk könyvet. Stoppard régi mániám volt, és egyre inkább mániámmá vált. Az, hogy épp ott lehettem, amikor az *Árkádiát* bemutatták, ami szerintem az életmű abszolút (de legalábbis egyik) csúcspontja, biztos rátett még egy



lapáttal. Mindig is izgatott, amit Stoppard csinál, de ugyanúgy az is, hogy az emberek nem találják meg hozzá az utat – vagy ő nem találja meg jól az utat hozzájuk? –, és noha az egész világon népszerű, mintha nem kezelnék a helyén. Egyszer csak – már a kétezres évek elején – azt mondtam, muszáj róla írnom, pont. Persze amíg írtam, szenvedtem, mint a kutya, és rém boldog voltam, ha néhány értékes sort le tudtam pötyögni egy nap. Hogy annak idején találkoztunk, az nyilván beépült a sok-sok kis téglá közé, ami kellett ahhoz, hogy ez a könyv megszülessen, de TS mester valószínűleg anélkül sem menekülhetett volna, ő volt az egyik nagy hősöm, szellemi kihívóm.

P. M. P.: *Stoppard magyarországi fogadtatásában is komoly szerepet játszol, hiszen a gyűjteményes drámakötetének a szerkesztője voltál, fordítottál is bele, meg azt követően lefordítottad tőle a Hapgoodot, amely a 2006-os Rock and Roll-lal egy kötetben jelent meg.*

U. L.: Igen, ez mind igaz, sőt egy rádiójátékát is lefordítottam (*Fekete kerítés fehér hómezőben*). De még előbb az *Árkádiát* beválogattam egy angol drámaantológiába.

P. M. P.: *Ez volt a Holdfény című antológia, öt drámával, 1995 körül.*

U. L.: Így van. '95 decemberében jelent meg. Van néhány dolog, amire igazán büszke vagyok. Az egyik az, hogy Osztoivits Leventét – aki az Európa Könyvkiadó '70-es, '80-as évekbeli nagyszerű drámaantológia-sorozatát szerkesztette, de miután a kiadó igazgatója lett, lemondott a sorozat folytatásáról – hosszú évek kemény munkájával meggyőzttem, hogy igenis érdemes drámakötettel kijönnie. Ültünk az egyszerűnek szánt gyűjtemény, a *Holdfény* frissen megjelent példánya fölött, rámutattam a letisztult, egyszerű borítóra, és azt mondtam: tanár úr, ezt a szép kis dizájnt kár volna hagyni, nyugodtan kiadható volna más színekkel is. Sosem fogom elfelejteni azt a mosolyt. „Hát majd meglátjuk.” Mindenféle pátosz nélkül: ez – és a folytatás – mérhetetlenül boldoggá tett. A sorozat lassan újraindult, és intenzíven működött – legalábbis amíg ő élt.

P. M. P.: *Akkor el is indult egy újabb hulláma ennek az antológia-sorozatnak. Részben egyszerűs drámakötetek, de olyan válogatások is, mint a Pogánytánc (ír), az Őszi álom (skandináv), vagy a Titkosírás (amerikai) antológiák.*

U. L.: Levente irodájában alakult ez a szép folyamat. Soha nem mondta ki senki, hogy én volnék a sorozat szerkesztője, ilyesmi nincs is feltüntetve sehol. Néha leültünk beszélgetni, és együtt végiggondoltuk, mi legyen a következő néhány kötet. Egy-két évre terveztünk előre. Lényegében négy szála volt a sorozatnak. Az első: egyes nemzetek, kultúrák friss drámái – csakis az utolsó néhány év terméséből. A második a félig-meddig elfeledett vagy régóta ki nem adott 20. századi külföldi klasszikusok (például Tennessee Williams, Lorca). A harmadik egy hasonló magyar vonulat (Heltai Jenő, Szép Ernő stb.). A negyedik pedig a – mondjuk úgy – kortárs hatalmasok, akik tettek már le annyit az asztalra, hogy nagyon is megérdemeljenek egy életmű-válogatást, noha ez az életmű még nem lezárt. Ilyen Tom Stoppard vagy Caryl Churchill. Sem az Európa Kiadó jelenlegi igazgatója, sem az elődje nem mondta ki, hogy a sorozatnak végleg befellegzett, de egy-két újramegjelentést és talán egy „eredeti” válogatást leszámítva lényegében azóta nem működik, amióta Levente – most már majdnem tíz éve – meghalt.

P. M. P.: *Amikor antológiába fordítasz, világos, hogy az előbb-utóbb megjelenik. De a beszélgetés elején a kriplivel kezdtünk, amit egykor lefordítottál (igaz, akkor még nem teljesen), nem kötetbe, színház sem játszott a egy darabig. Mi alapján döntöd el, hogy lefordítasz valamit, ha nem biztos, hogy egy színház be fogja mutatni, vagy kötetben meg fog jelenni? Van egy konkrét példám is, amire rákérdeznék, ez Conor McPherson The Weir (A gát) című darabja. Amikor ezt '99-ben először játszották, épp Londonban voltam és megnéztem. Aztán egy-két évvel később megpillantottam a Színházi Intézet könyvtárában a darab gépiratát a fordításodban. Mi késztet arra, hogy akkor is lefordíts valamit, ha színházról vagy kiadótól nincs rá megrendelés?*

U. L.: Ahogy öregszem, fogy az energia, fogy az idő, de jó néhány éven át rendszeresen csináltam ilyet „ingyen és bérmentve”, és ezt egészen természetesnek tartottam. A rende-



zók még sokkal kevésbé olvastak idegen nyelven; ha azt akartuk, hogy egy darabot megismerhessenek, muszáj volt lefordítani. Hogy elolvashassák, megszerethessék, belelássanak valamit, amit esetleg én belelátok, és hogy ennek a valaminek esélye legyen szívre kerülni. Tele voltam energiával, hozzájutottam rengeteg izgalmas, színpadra érett, friss darabhoz. Míg is mániám volt, hogy nem szabad csak azt játszani, amit már tegnap is ismertünk, a színháznak rettentő nagy szüksége van arra, amit ma írnak. Egy sor fordítást készítettem a magam szakállára. Ezek sokszor 80-90 százalékos készülségű változatok voltak, hiányzott az utolsó csiszolás. Akad köztük, amit valaha nagy dobásnak hittem, mégsem került színre a mai napig, de olyan is előfordult, hogy tíz éve a fiók mélyén heverő darabra valaki rátalált, és megörült neki. Összesen ötvenvalahány drámafordításom készült eddig, de mára nagyon lelassultam, ilyen „szorgalmi” fordításnak ritkán ülök neki.

P. M. P.: Térjünk át egy kicsit a magyar dráma témájára. Több színháznál dolgoztál dramaturgként, a Vígszínházban, a Nemzeti Színházban Jordán Tamás idejében. Találkoztam veled a POSZT alatt a Nyílt Fórumon pár évvel ezelőtt, amikor egy Závada Pál-darab, a Janka estői felolvasó színházi bemutatójára került sor, aminek te voltál a dramaturgja. Milyen típusú dramaturgi munkád volt ezekben a társulatokban?

U. L.: Volt az életemben az a szakasz, amikor lánnglelkű ifjú avantgárd színházcsinálónak gondoltam magam – vagy az is voltam, a csuda tudja –, és kikértem magamnak a „kőszínházat”. Aztán egy kis vargabetűvel bekerültem a hivatalosságba. Beiratkoztam a Színművészeti dramaturg szakára, aztán onnan – még főiskolás koromban – tulajdonképpen kivettek és sós kútba tettek, egyenest a Vígszínházba, ami bizonyos értelemben a legkonzervatívabb színházi hagyományokat folytatta, de magas színvonalon. Végzés után egy sor másik intézményesült színház „elkapott”, aztán visszaszívott magához a Vig. Ez igazi meghasonlás volt: csöndben kapálóztam, hogy „hiszen én soha nem ezt akartam csinálni”, közben meg lenyűgözött az az igazi nagy, megalapozott kultúra, ami sütött a Vígszínház rendezőiből (Horvai, Kapás, Marton), az épp színre kerülő szerzőkből (Kornis, Spiró), és ami belengte a Radnóti Zsuzsa vezette dramaturgiát. Sokáig ott ragadtam – nem is sajnálom –, de mégsem ez volt az én világom, és viszonylag korán – ’96-ban vagy ’97-ben – ebből a típusú köz-színházból örökre kiiratkoztam. Egyetlen évnyi föloldást adtam magamnak a fogadalmam alól, amikor Jordán Tamás hívott a Nemzetibe. Egyrészt úgy éreztem, olyan nincs, hogy az ember Jordán Tamásnak – régtől fogva egyik példaképemnek – nemet mondjon. Másrészt roppant erős dramaturgi csapat állt össze, és azt gondoltuk, hogy – a borzalmas épületre, a tisztázatlan, zavaros funkciókra fittyet hányva – holnaptól felforgatjuk az egész világot. Arra számítottunk, hogy egy ilyen hatalmas költségvetésű intézményben „mellesleg” meg tudunk valósítani egy csomó olyan kiegészítő, horizontszélesítő, illetve drámafejlesztő – nagyképpően: alapkutatósi – projektet, amit egy kisebb intézmény egyszerűen nem engedhet meg magának. Ahogy mondjuk a londoni Nemzeti Színház – amely szintén nagyon vitatott intézmény, vitatottan magas támogatással – az egész brit színház és közélet számára üdvös programokat vihet, éppenséggel a forráskoncentráció miatt. Nagyon hamar kiderült, hogy hiú ábrándokat kergettünk a Duna-parti cifra palotában, úgyhogy én azonnali hatállyal el is szaladtam a Nemzetiből. Végző soron ezt az egyéves kitérőt leszámítva majdnem két évtizede nem dolgozom a nagyszínházi „fősodorban”, hacsak nem hívnak egy-egy produkcióra dramaturgnak.

P. M. P.: Magyarán nem vagy társulathoz szerződve. De hogyha felkérést kapsz, akkor bekapcsolódsz egy-egy kőszínháznak a munkájába.

U. L.: Igen, de abban a szisztematikus drámafejlesztői-dramaturgiai munkában, ami a jól működő színházi műhelyek alapfeladata – vagy az kellene, hogy legyen (hol teljesítik, hol nem) –, régóta nem veszek részt. Egyes szövegekbe alaposan belebújok, mint amikor Závada regényadaptációja, a *Janka* készült, illetve egy-egy produkción nagyon komolyan dolgozom a rendezővel. De nem kötődöm intézményhez. Sokkal inkább az úgynevezett



alternatív színházban dolgozom, bábszínháziakkal, fizikai színházakkal, mindenféle független alkotókkal.

P. M. P.: Mit jelent az, hogy drámafejesztés? Például azt, hogy milyen technikával, manőverekkel kell becserkészni szerzőket, hogy darabot írjanak? Témákat kell kijelölni, megismertetni dramatisztizációs módszereket? Avasd be az olvasókat, hogy ennek nagyjából mik a keretei!

U. L.: Milliósféle stratégia működhet, millióféle a cél és a lehetőség, de van néhány alapvető változat, főirány és főútvonal. Az ember felkutatja a drámaíró – vagy még nem drámaíró – tehetségeket, és megpróbálja őket rávenni, hogy írjanak drámát, vagy ha más műfajban már működtek, hogy írjanak drámát is. Ebben a munkában segítjük őket tanáccsal, kritikával, ötletekkel: ez nagyon-nagyon széles skálán mozog az egészen alapvető elképzelésektől – egy jó téma vagy egy jól adaptálható mű „kijelölésétől” – kezdve a legapróbb, legjelentéktelenebb dramaturgiai trükkök megmutatásáig. Aztán következik a szöveg-pingpong: a formálódó szerkezettel, jelenetekkel, párbeszédekkel kapcsolatos folyamatos visszacsatolás, konzultáció. Akad persze, aki kész írással rukkol elő: az ő műveiket „utólag” kell szétszedni és újra összerakni – hacsak nem eleve tökéletesek (sosem azok). Az ember a szerzőért felelősséget is vállal: ha valakivel elkezdünk dolgozni, akkor vagy föl sem villantjuk annak reményét, hogy a darabjával valami történni fog, vagy ha mégis, akkor meg is próbáljuk hozzásegíteni. Keresünk kell a módját, hogy az erőfeszítéseiből színházi előadás, felolvasás, esetleg komolyabb műhelymunka, netán a konkrét darabtól független, de mégiscsak színházi jellegű megrendelés fakadjon. Idáig vezetni őt – ez is dolga a dramaturgnak. Ami viszont nagy lelki, szellemi infrastruktúrát igényel. Erre a „gondoskodásra” az ember igazából akkor vállalkozik, ha kötődik egy nagyobbacska színházi műhelyhez, vagy más olyan intézményhez, amelynek vannak időbeli, fizikai és anyagi forrásai is.

P. M. P.: A dramaturg ezek szerint a kortárs dráma szürke eminenciása, ott munkálkodik a háttérben, de többnyire nem jelenik meg. Legfeljebb az előadás plakátján, vagy a műsorfüzetben, de egyébként a szerző viszi el a pálmát. Ha egy művet bemutatnak, a szerző legfeljebb köszönetet nyilvánít, bár elég ritkán szoktam olyat látni, hogy a szerző megemlíti (lábjegyzetben vagy köszönetnyilvánításban), kitől milyen dramaturgiai segítséget kapott.

U. L.: Ez egyénenként változik. Van, aki akár formálisan, akár informálisan, de mindenképpen kielégítően kifejezi, sőt szívet melengetően fejezi ki a köszönetét, és van, aki a szó hétköznapi értelmében kifejezetten hálátlanak bizonyul. Megesett, hogy egy szerzővel és egy rendezővel hármásban dolgoztunk egy születő előadáson, és noha az alapprobléma, az összes szereplő, a legtöbb fordulat és (egy lényeges száltól eltekintve) a teljes történet tőlem vagy a rendezőtől származott, a szerző – aki végül gyönyörűségesen megírta magát a művet – sehol, semmilyen publikációban nem tüntette föl az alkotótársai nevét. Ilyen is van, olyan is van. Akinek erős az egója, az semmiképpen ne menjen dramaturgnak – de persze műfordítónak se.

P. M. P.: Szolgálat ez, voltaképpen közvetítői pozíció.

U. L.: Boldogságos szolgálat. Nem nyafogás, de az tény, hogy nem mindig kapjuk meg a köszönetet, hacsak nem saját magunktól.

P. M. P.: A Színművészetin elvégezted a dramaturg szakot, és jó ideje tanítasz dramaturg hallgatókat. Tavaly nyáron Kisharsányban találkoztunk egy színházi előadás előtt, amikor az Ördögkatlan fesztivál keretében ott voltak veled dramaturgszakos hallgatók. Két dolgot kérdeznék, az egyik, hogy amit hajdanán te tanultál, az jelen van-e abban, amit most tanítasz? Illetve, hogy milyen típusú órákat tartasz a dramaturg szakos hallgatóknak?

U. L.: Ez nagyon sok kérdés. Egyrészt, amit valaha tanultam – és nem csak a Színművészetin – (most ez nagyon bombasztikus és közhelyes válasz), az bennem jelen van. Nyilván csak azt tudom továbbadni, amit valaha megtanultam, útközben magamra szedtem.

P. M. P.: Abban az időben kik voltak a tanárok a Színművészetin, kiktől tanultál?

U. L.: Anélkül, hogy bárkit meg akarnék sérteni, nagyon kevés olyan tanárunk volt,



akitől igazán maradandót és lényegeset kaptunk. A legeslegfontosabb nekem Osztovits Levente volt. Aki vele jókor találkozott, amikor még nem volt beteg, szinte kivétel nélkül elmondja, hogy tőle rettentő sokat tanult. Engem a konkrétan elsajátítható tudáson kívül leginkább az fogott meg, ahogyan szemben állt mindenféle sznobizmussal és elfogultsággal. Rendkívül művelt, tiszta ízlésű ember volt világos esztétikai ítélettel, de a választásában semmiféle hátsó szándék, semmiféle sznobizmus nem látszott. Nagy erővel, hatásosan, ugyanakkor roppant egyszerűen tudott nagyon bonyolult dolgokról beszélni akkor is, amikor tanított, és akkor is, amikor „csak” beszélgettünk. Közös álma mindenkinek, aki a tanítványai közül tanár lett, hogy olyan egyszerűen, olyan tisztán és hatásosan tudjon fogalmazni, mint ő. A másik komoly példa Fövény Lászlóné volt. „Esz­tétika” címszó alatt széles eszmetörténeti vagy „gondolkodás-tisztázati” kurzust tartott. Nagyon szigorú asszony volt – esküdt ellensége az ostobaságnak, a mellébeszélésnek, a szellemi fontoskodásnak –, de tele szeretettel, és ez remek kombináció. Pontosan annyit adott mindenkinek, amennyit az illető be akart fogadni. Aki többet akart tanulni, többet kapott tőle. Kristálytisza logikával vezetett végig bonyolult rendszereken – bár többre emlékeznek. A harmadik Bacsó Péter, akinek a filmművészetével kapcsolatban komoly fenntartásaim voltak, de egészen remek dramaturg és igazi jó tanár volt. Az írásgyakorlatainkat csípős humorú, éles eszű és kőkeményen kritikus dramaturgként cincálta-segítette. Élvezet volt vele dolgozni. A francia nyelvet pedig („olvassátok, irigyeljétek”) nem más, mint Radnóti özvegye, a csodás Fifi néni verte belénk. Többet nem nagyon tudok sorolni, de ha az embernek van pár jó tanára, és abból egyet, legalább egyet a mesterének is mondhat, az már szerencsés együttállás.

P. M. P.: Immár a képzés és a tanterem túlsó oldalán állva, milyen szakokon tanítasz?

U. L.: Nem csak dramaturgokat, nagyon sokféle hallgatót tanítok: színészeket, filmrendezőket, bábosokat, olykor koreográfust, és hát dramaturgokat *nagyon*. Ez utóbbi azért is egészen más, mint a többi, mert két tanártársammal, Jákfalvi Magdolnával és Kárpáti Péterrel együtt egy egész dramaturg csapat teljes oktatásáért vagyunk felelősek.

P. M. P.: Tehát ennek az osztálynak a teljes képzését ti biztosítjátok?

U. L.: Igen. A Színművészetin úgynevezett osztályok vannak, mindegyik diákcsoport két vagy három vezetőtanár irányításával járja végig a „tanösvényt”. Ez persze nem azt jelenti, hogy csak mi tanítjuk őket, de mi döntjük el, mit, mennyit, kitől, hogyan hallgasanak. Amikor tanítok, megpróbálok érdekes összeállításokat, vezérfonalakat, formákat kitalálni: olyat és úgy prezentálni, ami és ahogyan engem is érdekelne. Ha megunom önmagamat, nyilván ők is unni fognak (az ellenkezőjére nincs garancia). Sajnos, amikor a „saját” dramaturg osztállyal dolgozom, kicsit mindig szárazabb, unalmasabb vagyok. Talán a nagyobb felelősség miatt, hogy nekik *mindenképpen* meg kell tanítani bizonyos dolgokat, rájuk mint szigorú atyának mégiscsak jobban kell vigyáznom. Így folyton azon kapom magam, hogy doktrinerebb a stílus. Remélem, hogy nem vészes mértékben és főleg nem mindig. De bármit tanítsak bármelyik osztályban, lényegében a dráma, a drámaszerkezet, a hatások, a gondolat, az érzés, a helyzet, a tónus összefüggései állnak a középpontban. Bármilyen lazán és általánosan hangozzék is, mégiscsak erről van szó. Tehát ha történetet tanulunk, ha egyes drámát elemzünk, ha folyamatokat nézünk, ha írunk, olvasunk, fordítunk, mindig csak a hatásról beszélünk. Hogy mi mivel összefüggésben és mi ellenében miként hat. Ennél sokkal szigorúbban nem lehet meghatározni, de a közelítesem a legrikább esetben (sem) történeti tudományos.

P. M. P.: Az elmúlt évek során rendeztél is. Ha jól követem nyomon a történéseket, akkor Temesváron vittél színre előadást. Hogyan alakult ez, saját ambíció volt, vagy külső csábításnak engedél?

U. L.: Az élet nagy köröket ír le, vissza-visszaérünk korábban elhagyott dolgokhoz. 1983-ban, egy vacogós hajnali próba végén (éppenséggel a *Danton halála* próbafolyamatának nyolcvanvalahányadik napján, két héttel a bemutató előtt) egy koszlott szegedi egye-

temi tanteremben láttam be sok év amatőr – és nyilván nem világszínvonalú – rendezés után, hogy mégsem rendező vagyok, mégsem rendező leszek, pont (az előadás persze azért megszületett). És majdnem napra pontosan harminc évvel később rendeztem meg Temesváron a *Leenane szépét*. Addigra valahogy megrepedt ez a kemény elhatározás, hogy „soha többet, mert ez nem én vagyok”. A temesvári társulattal évek óta egyre szorosabbá váló kapcsolatomban eljött az a pillanat, amikor egyszerre gondoltuk azt, hogy meg kellene valamivel próbálkoznunk együtt. Akkor létrejött ez az előadás. Sokat kínlódtunk, a színészek is, és én is, a legkevesebbet talán a szerző szenvedett. Szerintem elég jó lett, nagyon kevésszer tudják játszani, de még mindig műsoron van, a színészek gyönyörűen dolgoznak, és imádják.

P. M. P.: Tud róla Martin McDonagh?

U. L.: Az előadásról tud persze, bár nagyon rég nem találkoztam vele. És úgy tűnik, a közönség se szenved, így aztán hiába keltem fel azzal a bemutató előtt néhány nappal a székből, hogy „soha engem rá nem vesz senki, hogy még egyszer...”, azért ebben már ennyire nem vagyok biztos. Öregszem, lágyulok. Szoktam felolvasó színházi előadásokat rendezni nemzetközi workshopokon, meg ilyesmi, de konkrét színházi rendezésem nem volt azóta, ahogyan előtte harminc évig sem. Most talán „érik valami”, de igazán nem érik semmi.

P. M. P.: Szóval meg kell várni az alkalmas pillanatot, amikor ismét felkérnek, vagy adódik egy helyzet, de nem biztos, hogy az felkérés lesz. Így nagyjából körbeír a történet. Zsúrizni is szoktál. Találkoztunk már itt Pécsen a Nemzetközi Felhóttbáb-fesztivál zsűrijében, nyolc éve. Úgy tudom, rendszeresen hívnak fesztiválokra zsúrizni.

U. L.: A zsúrizásnak két hatalmas előnye van. Egyrészt egy bizonyos területet, annak a pillanatnyi állapotát intenzíven fel tudja mérni az ember. Gyakorlatilag olyan, mintha elém hoznának száz fogást egyszerre. Megnézhetek egy hét alatt egy csomó előadást egy régióból. Egy bábfesztiválon láthatom a báb-előadások krémjét – akár a nemzetközi „krém”. Hivatalból ülök ott, és hozzák elém a finomságokat. Ha diákszínház fesztiválon zsúrizok, megmutatják, mit csinálnak, hol tartanak a 14–18 évesek, ami fantasztikusan üdítő. És így tovább. Másrészt azzal ámitom magam, hogy a zsúrizás kicsit olyan, mint a tanítás: ha az ember empátiával, de szigorúan rávilágít dolgokra – tehát még egyszer: nem „megmondja a magáét”, hanem rávilágít valamire –, azzal használhat azoknak, akik elének hozták a munkájukat. A bírálendő produkciók alkotóival szemben pontosan ugyanaz a felelősségem, mint a diákokkal szemben, kivéve, hogy ilyenkor nagyon-nagyon rövid idő áll rendelkezésünkre. Külön említettem a bábót; ez a műfaj mindig nagyon izgatott, mondtam is: amikor felnőttem, a szülővárosomban működött egy remek bábszínház, ahol ráadásul nem csak a gyerekközönséget akarták elkápráztatni.

P. M. P.: Erről nekem is vannak meghatározó élményeim. Az Egy kiállítás képeinek Isao Tomita-féle szintetizátoros zenéjére, illetve az Emerson, Lake & Palmer feldolgozására készült produkciója. Ott volt a város értelmisége, eseményszámba menő előadások voltak ezek a '70-es évek derekán.

U. L.: Így van. A bábszínház nekem sosem azt jelentette, hogy két vagy három helyes fakopács egymással nyünyög valami agyonbeszélt tündérmesében, hanem dús fantáziát, szellemes animációt, folytonos metamorfózist, vizuális élményt és asszociációkat, meg olykor nagyon komoly felnőtt tartalmat – mindazt, amit Kós Lajos társulatánál „tanultam”. Nekem evidencia volt, hogy a báb nagyon gazdag műfaj, olyan, ahol sok mindent meg lehet valósítani, amit élő emberekkel nem. De hát ennyiben maradtunk egészen addig, amíg már vén koromban – vagy tíz éve – Lengyel Pál gyakorlatilag föl nem szólított, hogy lépjek be dramaturgként egy produkcióba. Ezt aztán más bábos dramaturgi munkák követték, aztán bábos zsúrizás, végül elért a végzet, és megkaptam az első felkérést, hogy adaptáljak egy történetet bábra – onnan kezdve nem volt megállás. Ha lassan és ritkán is,

de rendszeresen írok bábszínházaknak. Ezekre a darabokra mindig igyekszem különleges színházi nyelvet kialakítani. Ugyanazt gondolom, amit 45 éve: a bábszínház nem annyi, hogy két fakopács egymással szemben áll és nyünyög, hanem egy olyan mozgásforma, olyan történetmesélési stílus, olyan hangzó nyelv, amely nem hasonlítható az élő beszédhez, az élő színészek mozgásához. Olyat próbálok írni, hogy ne tehesünk úgy, mintha bábok helyett élő emberek játszanának.

P. M. P.: *Korosztály számára írsz, vagy pedig rábízod a rendezésre, hogy kiket céloz meg az előadás?*

U. L.: A felkérés pillanatában általában már lehet tudni, kinek szól majd az előadás, és egyelőre még nem volt szerencsém úgynevezett felnőtt bábdarabot írni. Ezek tehát mindig gyerekeknek szólnak, de azt képzelem, az én ál-intellektuális ugrabugrálásaim a bábszínhádon, nyelvi játékaim, történetmesélési bukfenceim, bábátváltoztatásaim ugyanannyira élvezetesek egy ötéves vagy nyolcéves gyereknek, mint a kíséretükben lévő szülőknek-nagyszülőknek. Merthogy ezek végül is játékok, asszociációs ajánlatok, arra készítetik a nézőt és a játszót is, hogy másképp rakja össze a valóságot, mint ahogy szokta. De nincs ám a játékba belegyűrve sem az *Encyclopedia Britannica*, sem az arisztotelészi dramaturgia százharminchárom alaptétele; soha nem csinállok olyat, amit külön meg kellene támogatni valamiféle háttértudással, így aztán nem hiszem, hogy korosztályfüggő. Leszámítva azt, hogy bizonyos történetekkel egy gyerek a tapasztalatai hűján még nem tud mit kezdeni – ilyenkor viszont, ha mégis beterejlük-bezavarjuk őt a színházba, úgysem az a legnagyobb baj, hogy „úristen, nem érti, és nem tud jól reagálni rá”. Ellenben az ifjú néző ellen vétünk nagyot, amiként ezt sajna a bábszínházban, gyerekszínházban, de akár iskolában is meg tesszük nemegyszer. Adunk valamit, ami neki nem okoz élvezetet, amivel nem szerez ismereteket vagy tapasztalatot, miközben érzi a környezetet, a tanáron, a szülőn, a színészen, hogy ezért rettenetesen oda kellene lennie. Szép lassan hozzászoktatjuk, hogy valamit elfogadjon, valamiért rajongjon, ami valójában neki semmit nem jelent, amihez valóságos élmény nem kötődik. Igazából ez a valódi veszély, ha nem neki szóló történetet erőltetünk rá: elfásul, *elhamisul* a befogadásban, végső soron az érzékelésben és gondolkodásban. És erről csakis mi tehetünk: színházi emberek, tanárok, szülők.

A BESZÉD-DARABOK POÉTIKÁJA

*Nem szeretem azokat, akik színházba járnak.
Nem tudom miért, de nem bízom bennük.
Nem hiszek nekik.¹*

A „beszéd-darabok” (*Sprechstücke*) elnevezést Peter Handke vezette be a saját fiatalkori műveinek megnevezésére.² „A beszéd-darabok képek nélküli színdarabok, abban az értelemben, hogy nem adnak képet a világról. A világra nem a képek, hanem a szavak formájában mutatnak rá; és a beszéd-darab szavai nem a szavakon kívül fekvő világra vonatkoznak, hanem a világra, amely a szavakban magukban van benne.”³ A műfaji megjelölés így egy olyan kísérletre utal, amely magukból a szavakból (vagyis a nyelvből) próbál színházat teremteni.

(I.) A beszéd-darabok közül a legelső és a leghíresebb a *Közönséggyalázás*, amelyet 1966. június 8-án mutattak be Frankfurtban, a Theater am Turmban, Claus Peymann rendezésében. Karlheinz Braun (aki akkoriban a Suhrkamp Verlagnál a színházi részleg vezetője volt) ezt írta a darabról: „A *Közönséggyalázás* első olvasásakor engem elsősorban azzal az arcátlansággal lepett meg, amivel Handke a maga négy nyelvjátékosát a közönséggel szembesítette. Itt valaki el akarja magyarázni a nézőknek, hogy mi a színház, és mit vár ő el a színháztól, itt valaki fölmondja a tradicionális dialógus-dráma szabályait, egy drámai diskurzusban, amely a megszólítástól a szidalmazásig ível. És teszi mindezt egy beatzenekar ritmusában.”⁴ A darab szövege egységes, a rendező feladata szétválasztani a szólalmokat. Az ősbemutatón Peymann a mozgással próbálta alátámasztani a beatzenével való analógiát: előtérbe és háttérbe lépés, együttes mozgás, a színpad betöltése, a szólalmok egyesítése, a mikrofon megragadása stb. Handke számára azonban valószínűleg az volt a legvonzóbb, ahogy a beatkoncerten a zenekar és a közönség egybeolvad. De kezdjük egy kicsit messzebből: a darab élén színészeknek szóló tanácsok állnak. Ezek közül az első: „A litániákat a katolikus templomokban meghallgatni.”⁵ A beatkoncertekben is van valami litániaszerű: apró részek makacsul és monotonul ismétlődnek, sokszor több, egymásnak felelgető szólamban. Aztán jön a legfontosabb zenei tanács: „A *Tell me*-t a Rolling Stones-tól meghallgatni.”⁶ De még ha részletesen át is tekintenénk ezeket a tanácsokat,

¹ Peter Handke: „Das Geheimnis des Schreibens sind für mich Nebensachen”. Ein Gespräch mit Thomas Oberender, in: Klaus Kastberger und Katharina Pektor (szerk.): *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*, Jung und Jung Verlag 2013. 13.

² Ezt a fordítói megoldást választotta Kricsfalusi Beatrix is, *A metadramától a poszt-dramatikus színházig* című doktori értekezésében. Debreceni Egyetem 2010.

³ Peter Handke: *Bemerkungen zu meinen Sprechstücken*, in: uő: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Suhrkamp Verlag 2008. 95.

⁴ Karlheinz Braun: *Der Beat von Achtundsechzig. Geschichte und Geschichten zu Peter Handkes ersten Stücken*, in: Klaus Kastberger und Katharina Pektor (szerk.): i. m. 59.

⁵ Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung*, in: uő: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, i. k.

⁶ Ha megnézzük a Rolling Stones 1964-es felvételét, akkor egy meglehetősen statikus képet látunk, a felvételen egyáltalán nincs mozgás. A dalt egyfajta monotonitás jellemzi, amelyet az előadók a hangerő hullámzásával kompenzálnak. A dal első versszaka a következőképpen szól: „I want

fönmaradna egy döntő kérdés: miért gondolhatja Handke, hogy a beatzenéhez hasonló hatás kiváltása a színházról szóló színházi diskurzusban valósítható meg? A színészek állandóan azt mondják, sulykolják, hogy itt nincs játék, hogy ők nem jelenítenek meg semmit, hogy ők nem akarnak meggyőzni semmiről, és nem akarnak feltüzelní semmire. „Mi nem adjuk meg a színháznak, ami a színházé. Itt nem jön be a számításuk. A bábész-kodó kedvük itt kielégítetlen marad. A szikra nem fog átpattanni tőlünk önökhöz. Itt nem fog minden sisteregni a feszültségtől. Ezek a deszkák nem jelentik a világot. A világhoz tartoznak. Ezek a deszkák arra szolgálnak, hogy rajtuk álljunk. Ez a világ nem más, mint az önöké. Önök nem alkalmi vendégek itt. Önök a téma. Önökre irányul a figyelem. Önök állnak a szavaink gyújtópontjában.”⁷ Ha a közönséget tesszük témává, akkor áthidalhatjuk a közönséget és a színpadot elválasztó szakadékot. Ha ebből a szempontból vetünk egy pillantást a *Közönséggyalázás* bemutató előadására, akkor azt láthatjuk, hogy ez mégsem egészen így van. Claus Peymann számol be róla, hogy a második előadáson kitört egy kisebb botrány. (Ezt az előadást a Hessischer Rundfunk rögzítette is, és némi utánajárással hozzá is lehet férni.) A hangulatot az izzította, hogy kint volt a televízió és szóbeszéd útján már elterjedt, hogy miről is szól a darab. Peymann ezt meséli: „Wolf Wondratschek – akkoriban fiatal feltörekvő költő, a későbbi bokszzszakértő – provokálva érezte magát, és meg akarta szakítani az előadást. Én ezt meg akartam akadályozni. Verekedés lett belőle. Végül a földre tiportam, a harc alatt a nézők még az én oldalamon álltak, de miután végre letepertem, a közönség mintha megbolondult volna, és Wondratschekkel, az áldozattal szolidarizált. Az operatőrök mindezt fölvtették. Az én k.o.-ütésemnél azonban a kamerák mintha félrenéztek volna – valószínűleg azért, hogy a közönséget megkíméljék a vérontás látványától! A színházi közvetítések akkoriban egy futball-interjúra hasonlítottak, még nem voltak olyan fejlettek, mint ma.”⁸

Nem tudom, hogy ez így van-e. Az előadás harminckilencedik-negyvenedik percében valóban lejátszódik egy tumultuózus jelenet: hárman is fölmennek a színpadra. És mintha minden tudatosan történt volna, éppen ezeknél a soroknál: „Megmutathatnák az ellenálló erejüket. Élhetnének a mozgásszabadságukkal. Kevésbé jó modorúak lehetnének. Az egyik lábukról a másikra állhatnának. Tudatára juthatnának a testüknek.”⁹ A színpadra fölment fiatal emberek mintha a színészekkel beszélgetnének, aztán visszamennek a helyükre. Egyikük azonban ott marad, és őt valaki a színpad hátulja felé kíséri, illetve taszigálja. Most már tudjuk, hogy ez a rendező volt. Közben mérsékelt füttyögéseket hallani. Az igaz, hogy a fölvetel ekkor elbizonytalanodik, nem mutatja a teljes alakokat, nem azt mutatja, ahol történik valami. De a látottak alapján egy ilyen hevességű eseménysor mégis teljesen kizártnak tűnik. Ez az epizód azonban valamit nagyon jól mutat: a színpad és a közönség között mégis van egy szakadék. A három néző, a színpadra fölmenve, mintha éppen ezt a szakadékot akarta volna betemetni. Ez persze nem is sikerülhetett, mert a közönség nagy része a helyén maradt. A felvétel azonban arról tanúskodik, hogy ezen az estén az előadás két részből épült fel: az egyik oldalon állt a színpadi előadás (Handke szövege, Peymann rendezői megoldásai és a színészek szövegmondása); a másikon viszont a közönség reakciói és viselkedése. És ezt a komplexitást éppen a televízió perspektívája hozta létre; a televízió így kiszélesítette a darabot, anélkül, hogy ilyesmire kimondottan törekedett volna. A darabban egyébként többször elhangzik: önök a téma, ez a

you back again / I want your love again / I know you find it hard to reason with me / But this time it's different, darling you'll see.”

⁷ I. m. 18.

⁸ Claus Peymann: „Theater für ein neues Jahrhundert”, Ein Gespräch mit Katharina Pektor, in: Klaus Kastberger und Katharina Pektor (szerk.): i. m. 89.

⁹ Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung*, i.k. 30.o. Ezen a helyen nem térhetek ki rá részletesen, de a mű egyik legfontosabb motívuma a tudatosítás, a tudatosodás és az öntudat. I.m. 32–33.

darab önkéről szól. „Fölfedeztük önöket. Önök az est fölfedezettjei. Önök tűzbe hoznak minket. A szavaink önökön lobbannak lángra. Önöktől a szikra ránk ugrik át.”¹⁰

A közönség azonban nemcsak tárgy, hanem a szakadék felszámolásán keresztül maga is aktivizálódik. Az előadás egészében a közönség beszólásai is egyre fontosabbak lesznek. A felvétel hangosítása miatt azonban ezeket nem lehet hallani. De azt sejtethetjük, hogy ezek nemcsak egyre frappánsabbak lettek, hanem nagy valószínűséggel hasonultak is Handke mondataihoz. A közönség egyszerre közeledett és távolodott a darabtól: a színészeket figyelte, de a leginkább már a saját soraiból érkező beszólásokat tapsolta meg. És eljutunk egy olyan pontra is, amikor a közönség már önmagát szórakoztatja. A színészek munkája egyre nehezebb lesz, de egy pillanat alatt mintha megtalálták volna a megoldást: egy hangos és sikeres beszólás után egy kicsit megemelik a hangjukat, és úgy tesznek, mintha Handke következő mondata éppen erre válaszolna. (Ha ismernénk a beszólásokat, érdekes kapcsolódásokat tudnánk kimutatni.)¹¹

(II.) Az *Önvád* című darab megszületését annak köszönhetjük, hogy a Suhrkamp Verlag a *Közönséggyalázás* című darabot szerette volna könyvként is kihozni. Handkénak volt egy darabja, amely még 1964-ben készült, és amely a *Jövendőlés* címet viselte. Ez a darab négy elkülönített szövegből áll. Technikailag ugyanazokat a mintákat játssza át, mint amelyeket a rendező használt a *Közönséggyalázás* színpadra állításakor. Ezen a darabon még érezhető egyfajta kezdetlegesség. A mondatok általános bölcseleti jellegűek, nem tekinthetők színpadiasnak. Ezzel szemben az *Önvád* valóban súlyos darab, és a beszéd-darabok sorában is új perspektívákat nyit meg. 1965. november 23-án Handke ezt írja Siegfried Unseldnek, a Suhrkamp Verlag igazgatójának: „Ezen kívül még van egy terv a »fejemben«: de ehhez még nem nagyon találtam meg a gombot. [...] A darab tervezett címe az, hogy »Gyónás«, és kb. harminc percig tart. Egy fiatal férfi és egy fiatal nő beszél. A tematika hasonlóan *immanens nyelvi*, mint a másik két darabban. Olyan beszédfordulatokból épül fel, amelyeket a templomban a gyónók használnak (»Isten nevét agyonhallgattam, bűnös gondolataim voltak stb.«), a világot a gyónás formuláiban próbálom megragadni. Ezeket nem-logikailag szeretném elrendezni, és melléjük szeretnék helyezni kontrasztként ilyen semmitmondó kijelentéseket: »Átmentem az úttesten«, valamint jogi formulákat: »Idegen javakat tettem magamévá«. A gyónás a közönségre irányul. Hasonló beatzenekari darab, mint az első kettő. [...] Kérem, írja meg, hogy egyetért-e ezzel.”¹²

A fenti mondatok egyike sem fordul elő a végleges szövegben. De ennél sokkal súlyosabb, hogy Handke a darab végére érve a gyónás címet is elveti. Ha a fenti leírásból indulunk ki, akkor azt gyaníthatnánk, hogy a semmitmondó kijelentések és a jogi formulák dominánsak lettek. Ám ez egyáltalán nincs így. Inkább arról van szó, hogy egyre inkább előtérbe kerültek olyan vétkek és mulasztások, amelyeknek a hithez és az egyházhoz már semmi köze sincs. Mindenesetre a kész szöveg valamikor 1965. november vége és december vége között keletkezett; a bemutatójára pedig 1966. október 22-én került sor,

¹⁰ I. m. 22.

¹¹ A frankfurti bemutatóról mint hatalmas sikerről szoktak beszámolni. Peymann erről ezt mondja: „A *Közönséggyalázás* a színházban bizonyos értelemben egy természeti esemény volt, egy hirtelen felhőszakadás, egy meglepő zivatar.” (Claus Peymann: „Theater für ein neues Jahrhundert”, i. k. 89.) De aztán Peymann még azt is elmeséli, hogy Handke a tapsnál még a közönség bevonását is megrendezte: „Az volt az ötlete, hogy a végén indítsunk el egy taps-szalagot, úgy hogy az emberek a földszinten azt gondolták, hogy a balkonon még tapsolnak, így tehát nekik is tapsolniuk kell. Főnt pedig ezt gondolták: »azok ott lent még ünnepelnek, tehát nekik is ünnepelniük kell«. Ez a színházi poén a végén éppolyan örült volt, mint az egész rendezés: játékos, egészen az arcátlanságig, és zenei, mint a Beatles. Színház egy új évszázad számára.” I. m. 88–89.

¹² Peter Handke / Siegfried Unseld: *Der Briefwechsel*, Suhrkamp Verlag 2012. 23–24.

Oberhausenben, Günther Büch rendezésében. Ugyanakkor a végleges szöveg is egyértelműen őrzi a gyónás karakterét. A gyónás a közönségnek szól – mondta korábban Handke. És a közönség most mindenféle szabály és konvenció hordozója lesz. A darab így mintha egy istentelen gyónáshoz hasonlítana. A címet meg is *kell*ett változtatni. Azt is láttuk a fenti levélben, hogy Handke tökéletes folytonosságot szeretne látni a mostani darab és az előző két mű között. „Egy hasonló beatzenekari darab, mint az első kettő.”¹³ Ezzel persze mintha minden el is lenne intézve, mintha ennek a darabnak nem is kellene különösebb figyelmet szentelni. És nagyjából ugyanebben a szellemben nyilatkozik Handke még egy kései interjújában is. Thomas Oberender a következőket mondja Handkének: „Ha az ön műveit színházi emberként nézem, akkor meghökkent a találmányossága, nem is annyira az anyag, mint inkább a színpadi formák tekintetében, amelyek valami tökéletesen újat hoztak a világba. [...] Nézzük a beszéd-darabokat!”¹⁴ És erre Handke rögtön rávágja, amit persze már ismerünk: „Ezeket szó szerint, és természetesen egy másfajta értelemben, a Beatlesnek és a Rolling Stonesnak köszönhetem. A *Közönséggyalázás* és az *Önvád* a pusztán ittlétnek erre az intenzitására épülnek, a hangossá válásra és a beszédre [...]”¹⁵ Ebben a két darab valóban közös: nincs cselekmény, nincsenek feszültségek, nincsenek szereplők. Nincs leképezés, nincsenek képek. Csak a nyelv van, amelyet egyes szerzők „beszédaktusnak”, mások „diskurzusnak” neveznek. Ám egy nagy különbség mégis csak adódik: a *Közönséggyalázás* még a közönség és a színpad közötti szakadékot próbálja betemetni, az *Önvád* ilyenre már nem törekszik. Talán még azt is meg lehetne kockáztatni, hogy a *Közönséggyalázás* a közönségre tekint és egy nagy közösséget próbál létrehozni. Az *Önvád* viszont az individuumra összpontosít, a férfi és a nő szólama csak az individuumon belüli hangok lesznek. A két darab közötti utat úgy is le lehet írni, hogy a közönség szép lassan transzcendens lesz. A *Közönséggyalázás*ban még voltak világ-átalakító remények, de az *Önvád*ban ilyenekkel már nem találkozhatunk.

(III.) Peter Handke 1967-ben, vagyis a két darab bemutatója után publikált egy nagysikerű esszét, *Az elefántcsonttorony lakója vagyok* címmel. Általában azt tartják, hogy ebben fogalmazta meg a beszéd-darabok poétikai koncepcióját.¹⁶ Én azt hiszem, hogy ezt a megállapítást némileg árnyalni kell: igaz, hogy Handke a beszéd-darabokat tartja szem előtt, de a koncepció mégis elsősorban az *Önvád* című darabra van szabva. A tanulmány ezekkel a sorokkal kezdődik: „Az irodalom számomra hosszú ideig annak az eszköze volt, hogy magammal tisztába jöjsek, vagyis tisztábban lássam magam. Segített abban, hogy felismerjem, hogy itt vagyok, hogy a világon vagyok. Már azelőtt is *öntudatra* jutottam, mielőtt az irodalommal foglalkoztam volna, de csak az irodalom mutatta meg nekem, hogy ez az *öntudat* nem egyes vagy különös eset, és nem betegség. [...] Csak az irodalom hozta létre a tudatomat erről az *öntudatról*, ez világosított föl arról, hogy nem vagyok egyedi eset, hogy mások is hasonlóan vannak.”¹⁷ Az „öntudat” már a *Közönséggyalázás* című darabban is középponti szerepet kapott. „Azáltal, hogy mi beszélünk önmagunkhoz, önmaguk tudatára juthatnak. Mert mi beszélünk önmagunkhoz, önmagunk pedig egyre nagyobb öntudatuk

¹³ I. m. 24.

¹⁴ Peter Handke: „Das Geheimnis des Schreibens sind für mich die Nebensachen”, i. k. 9.

¹⁵ Uo.

¹⁶ „Handke Elefántcsonttorony-tanulmánya tartalmazza a kora színházának explicit elméletét, habár azt figyelembe kell vennünk, hogy ez a tanulmány már a beszéd-darabjainak ősbemutatói után íródott.” Klaus Kastberger: Lesen und Schreiben. Peter Handkes Theater als Text, in: Klaus Kastberger – Katharina Pektor (szerk.): i. m. 36.

¹⁷ Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Suhrkamp Verlag 1972. 19.o. Kiemelések tőlem: W.J.

lesz.”¹⁸ És aztán nem sokkal később jön egy mondat, amit akár az öntudat meghatározásának is tekinthetünk: „Önök most a maguk jelenvalóságának tudatában vannak.”¹⁹

A jelenvalóságnak (vagy az ittlétnek) ez a tudata jelenik meg egyfajta intenzitásként a beatzenében és a litániában. Csakhogy ebben az esetben az öntudat a közönség oldalán helyezkedik el, a darab feladata nem az, hogy a közönséget valamiről felvilágosítsa, hogy valamiről meggyőzze, hanem az, hogy alakítsa annak öntudatát. (Nem teljesen igaz az, amit a darabban többször hallunk: „itt nem fog egy szikra átpattanni tőlünk öönhöz”.) A fenti idézetben azonban Handke egyes szám első személyben beszél: az öntudat az ő öntudata, amelyet az irodalom teremt meg. (Tekintsünk el most attól, hogy Handke nyitva hagyja, hogy olvasóként vagy szerzőként beszél-e; én most csak az utóbbira fogok összpontosítani.) Mondhatjuk persze, hogy ezt mindenféle irodalom megteszi; de a legkimondottabban és a legközvetlenebbül mégis csak egy olyan mű tudja megtenni, amely a beszélő öntudatát próbálja felépíteni. Az *Önvád* futamai, nyelvi aktusai erre a fonálra fűzhetők fel.²⁰ A litánia és a beatzene ebben az esetben gyónássá alakul át; a gyónásban fog kimondódni a jelenvaló lét intenzitása. És ez az irodalom tud a leghatékonyabban szembefordulni a realizmussal. Erről beszélt Handke 1966-ban közvetlenül a *Közönséggyalázás* bemutatója előtt, Princetone-ban, a 47-es csoport összejövetelén. „Általában semmi kifogásom a leírás ellen, a leírást szükséges eszköznek tartom ahhoz, hogy eljussunk a reflexióhoz. Én a leírás *mellett* vagyok, de nem úgy, ahogy ezt ma Németországban az »új realizmus« körülményei között alkalmazzák. Ennek képviselői nem ismerik fel, hogy az irodalmat nyelvvel alkotjuk meg, és nem a dolgokkal, amelyek leírására a nyelv szolgál. Ebben a most kibontakozó irodalomban a dolgokat úgy írják le, hogy közben a nyelvről nem gondolkodnak el.”²¹ És ez nagyjából egybevág azzal, amit Handke a beszéd-darabokról mondott: „A beszéd-darabok képek nélküli színdarabok [...]”.²² És ha ez a rekonstrukció valamelyest is helytálló, akkor az *Önvádat* kell a legrepresentatívabb beszéd-darabnak tekintenünk.

¹⁸ Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung*, i. k. 32.

¹⁹ I. m. 33.

²⁰ Most találomra kiragadva egy rövid bekezdést: „Az időben éltem. A kezdetre és a végre gondoltam. Magamra gondoltam. Másokra gondoltam. Kiléptem a természetből. Létrejöttem. Természetellenessé váltam. Eljutottam a saját történetemhez. Fölismertem, hogy az én más, mint a te. El tudtam mesélni a saját történetemet. El tudtam hallgatni a saját történetemet.”

²¹ Peter Handke: *Leírás-impotencia*, in: *Nagyvilág* 2014. szeptember 1052.

²² Peter Handke: *Bemerkungen zu meinen Sprechstücken*, i. k. 95.

Önvád

Libgartnak

Ez egy beszéd-darab, egy férfi és egy nő hangjára. Szerepek nincsenek. A férfi és a nő hangja egymáshoz igazodik, egymást váltogatja, néha egyszerre szólal meg, csendesen vagy hangosan, kemény átmenetekkel. Így jön létre az akusztikus rend. A színpad üres. A férfi és a nő hangosítókat és mikrofonokat használ. A nézőtér és a színpad végig világos. A függönyt nem használjuk, így a darab végén sem hullik le.

Világra jöttem.

Létrejöttem. Nemzettek. Keletkeztem. Növekedtem. Megszülettem. Bevezettek a születési nyilvántartásba. Öregedni kezdtem.

Mozogtam. A testem egyes részeit mozgattam. Egy helyben maradva is mozogtam. Eltávolodtam az egyik helyről. Az egyik helyről a másikra mozogtam. Mozognom kellett. Mozogni tudtam.

Mozgattam a számat. Cseperedett az értelmem. Észrevettek. Kiabáltam. Beszéltem. Zajokat hallottam. Megkülönböztettem a zajokat. Zajokat hoztam létre. Hangokat hoztam létre. Nyelvi hangokat hoztam létre. Hangokat, zajokat, nyelvi hangokat tudtam létrehozni. Tudtam beszélni. Tudtam kiabálni. Tudtam hallgatni.

Láttam. A már látottat újra láttam. A már látottat újra felismertem. Az újra látottat újra felismertem. Észleltem. A már észleltet újra észleltem. Tudatosodtam. A már észleltet újra felismertem.

Néztem. Tárgyakat néztem. Megmutatott tárgyakra néztem. Megtanultam a megmutatott tárgyak neveit. Megneveztem a megmutatott tárgyakat. Megtanultam a meg nem mutatható tárgyak neveit. Tanultam. Sok mindent megjegyeztem. Megjegyeztem a megtanult neveket. Láttam a megnevezett alakokat. Megneveztem az egymáshoz nem hasonlító alakok különbségeit. Megneveztem a távol lévő alakokat. Megtanultam félni a távol lévő alakoktól. Megtanultam kívánni a távol lévő alakokat. Megtanultam, hogy mit jelent „kívánni” és „félni”.

Tanultam. Megtanultam a szavakat. Megtanultam az igéket. Megtanultam a „van” és az „egykor volt” különbségét. Megtanultam a főneveket. Megtanultam az egyes és a többes szám különbségét. Megtanultam a határozószókat. Megtanultam az „itt” és az „ott” különbségét. Megtanultam az utalószókat. Megtanultam az „ez” és az „az” különbségét. Megtanultam a mellékneveket. Megtanultam a „jó” és a „rossz” különbségét. Megtanultam a tulajdont jelző szavakat. Elsajátítottam egy szókincset.

Mondatok tárgya lettem. Mondatok kiegészítése lettem. Főmondatok és mellékmondatok tárgya és kiegészítése lettem. Szájmozgás lettem. Betűk egymás mellé sorakoztatása lettem.

Kimondtam a nevemet. Azt mondtam, hogy én. Kézen-lábon csúszkáltam. Mentem. Valami felé mentem. Valamitől elmentem. Fölálltam. Kiléptem a szenvedő alakból. Derékszögben előrehajoltam. Ugráltam. Dacoltam a nehézkedési erővel. Megtanultam uralkodni a testemen. Megtanultam uralkodni magamon.

Megtanultam tudni valamit. Tudtam. Akarni tudtam. Tudtam két lábon járni. Tudtam kézen járni. Tudtam maradni. Állva tudtam maradni. Fekve tudtam maradni. Hason tudtam mászni. Halottnak tudtam tettetni magam. Vissza tudtam tartani a lélegzetemet. Meg tudtam ölni magam. Köpni tudtam. Bólintani tudtam. Tagadni tudtam. Gesztusokat tudtam tenni. Kérdezni tudtam. Kérdésekre tudtam felelni. Utánozni tudtam. Követni tudtam egy példát. Játszani tudtam. Cselekedni tudtam. Mulasztani tudtam. A tárgyakat szét tudtam szedni. A tárgyakat más tárgyakkal össze tudtam hasonlítani. A tárgyakat el tudtam képzelni. A tárgyakat értékelni tudtam. A tárgyakat meg tudtam nevezni. A tárgyakról beszélni tudtam. A tárgyakra emlékezni tudtam.

Az időben éltem. A kezdetre és a végre gondoltam. Magamra gondoltam. Másokra gondoltam. Kiléptem a természetből. Létrejöttem. Természetellenessé váltam. Eljutottam a saját történetemhez. Fölismertem, hogy az én más, mint a te. El tudtam mesélni a saját történetemet. El tudtam hallgatni a saját történetemet.

Valamit tudtam akarni. Valamit tudtam nem akarni.

Megcsináltam magam. Azzá tettem magam, aki vagyok. Megváltoztam. Mássá váltam. Felelős vagyok a saját történetemért. Mások történetéért is felelős vagyok. Egy történet lettem más történetek között. A világot a sajátomná tettem. Megjött az eszem.

Már nem csak a természetet követtem. Szabályoknak kellett eleget tennem. Kellott. Eleget kellett tennem a történelmileg kialakult szabályoknak. Cselekednem kellett. Le kellett mondanom. Hagynom kellett, hogy valami megtörténjék. A szabályokat meg kellett tanulnom. A szabályok metaforájaként megtanultam a „szabályok vashegyű csapdáit”. Megtanultam a viselkedés és a gondolkodás szabályait. Általános és különös szabályokat tanultam. Szabályokat tanultam, amelyek a levegőre, a vízre, a tűzre és a földre vonatkoznak. Megtanultam a szabályokat és a szabályok kivételeit. Megtanultam az alapvető szabályokat és a levezetett szabályokat. Megtanultam, mi az, hogy kell. Társaság-képes lettem.

Valamivé váltam: ezt-azt meg kellett tennem. A saját kezemmel tudtam enni: meg kellett tanulnom, hogy ne koszoljam össze magam. Képessé váltam átvenni mások szokásait: el kellett hagynom a saját rossz szokásaimat. Meg tudtam különböztetni egymástól a forró és a hideget: kerültem a tűzzel való játszadozást. Megtanultam megkülönböztetni a jót és a gonoszt: a gonoszt kerülnöm kellett. Megtanultam játékszabályok alapján játszani: kerülnöm kellett a játékszabályok megsértését. Megtanultam belátni a tetteim jogtalanságát, és e belátás szerint cselekedni: kerülnöm kellett a helytelen tetteket. Megtanultam használni a nemi erőt: kerülnöm kellett a nemi erő helytelen használatát.

A szabályok utolértek. A személyi adataim ismertek lettek. A lelkemet beszenyezte az eredendő bűn. A játékaimat bevették egy jegyzékbe. A betegségeimet kórlapokon rögzítették. A cégemet fölvtették egy cégjegyzékbe. A különös ismertetőjegyeimet egy személyleírás tartalmazza.

Felnőtt lettem. Cselekvőképes lettem. Szerződőképes lettem. Képesé váltam az akarásra.

Egy bizonyos időponttól kezdve bűnöket követhettem el. Egy másik időponttól kezdve bíróság előtt felelősségre vonhattak. Megint egy másik időponttól kezdve elveszíthettem a becsületemet. Megint egy másik időponttól kezdve egy szerződéssel valaminek a megtételére vagy meg nem tételére kötelezhetnek.

Vagyoni elégtételre kötelezhetnek. Jóvátételre kötelezhetnek. Egy állásra kötelezhetnek. Szolgálatételre kötelezhetnek. Iskolavégzésre kötelezhetnek. Oltásra kötelezhetnek. Ellátásra kötelezhetnek. Fizetésre kötelezhetnek. Vizsgálatra kötelezhetnek. Nevelésre kötelezhetnek. Bizonyításra kötelezhetnek. Biztosításra kötelezhetnek. Igazolásra kötelezhetnek. Jelentkezésre kötelezhetnek. Szórakoztatásra kötelezhetnek. Végrehajtásra kötelezhetnek. Tanúskodásra kötelezhetnek.

Létrejöttem. Felelőssé váltam. Bűnössé váltam. Felmenthetővé váltam. Vezekelnem kellett a történetem miatt. Vezekelnem kellett a múltam miatt. Vezekelnem kellett a korom miatt. Csak a korommal együtt születtem meg.

A kor mely követelménye ellen vétettem? A gyakorlati ész mely követelménye ellen vétettem? Milyen titkos paragrafusok ellen vétettem? Milyen program ellen vétettem? A világhrendszer mely törvényei ellen vétettem? Az alvilág mely törvényei ellen vétettem? A tisztesség miféle primitív szabályai ellen vétettem? Egy párt mely irányvonalai ellen vétettem? A színház mely törvényei ellen vétettem? Milyen vitális érdekek ellen vétettem? Milyen puha törvények ellen vétettem? Milyen szokásjog ellen vétettem? A perc mely parancsai ellen vétettem? Milyen ételszabályok ellen vétettem? Milyen parasztregula ellen vétettem? Milyen szerelmi szabályok ellen vétettem? Milyen játékszabályok ellen vétettem? A kozmetika mely szabályai ellen vétettem? A művészet mely szabályai ellen vétettem? Az erősebb milyen joga ellen vétettem? A kegyelet milyen követelményei ellen vétettem? A törvénytelenek milyen törvénye ellen vétettem? A változékonyság milyen vágya ellen vétettem? Az evilág és a túlvilág mely törvényei ellen vétettem? A helyesírás mely szabályai ellen vétettem? A múlt mely jogával szemben vétettem? Vétettem a világ szabályai tervei, eszméi, posztulátumai, alaptételei, etikettjei, törvényalkotása, általános véleménye és formulái ellen?

Valamit megvettem. Valamit elmulasztottam. Valamit megengedtem. Megnyilvánultam. Megnyilvánultam, gondolatokon keresztül. Megnyilvánultam, megnyilvánulásokon keresztül. Megnyilvánultam a törvények személytelen hatalma és a jó erkölcsök előtt. Megnyilvánultam Isten személyes hatalma előtt.

Mozgásokban nyilvánultam meg. Cselekedetekben nyilvánultam meg. A mozdulatlanságban nyilvánultam meg. A tétlenségben nyilvánultam meg.

Valamit jelentettem. Minden megnyilvánulásomban jelentettem valamit. Minden megnyilvánulásomban a szabályok teljesítését vagy megvetését jelentettem.

Megnyilatkoztam a köpésen keresztül. Megnyilatkoztam a rossz érzésem bemutatásán keresztül. Megnyilatkoztam a tapsoláson keresztül. Megnyilatkoztam a szükségeim elintézésén keresztül. Megnyilatkoztam a használhatatlan és a használt tárgyak eldobásán keresztül. Megnyilatkoztam az élőlények megölésén keresztül. Megnyilatkoztam a tárgyak szétzúzásán keresztül. Megnyilatkoztam a lélegzésen keresztül. Megnyilatkoztam az izzadáson keresztül. Megnyilatkoztam a könnyezésen és az orrfújáson keresztül.

Köptem. Kiköptem valamit. Célzotlan köptem. Olyan helyeken köptem a földre, ahol nem lett volna szabad. Olyan helyeken köptem a földre, ahol a földre köpni egészségügyi előírásokba ütközött. Olyan emberek arcába köptem, akiket leköpni Isten személyes megsértése volt. Olyan tárgyakat köptem le, amelyek leköpése az emberek személyes sérelme volt. Nem köptem olyan emberek előtt, akik előtt köpni állítólag szerencsét hoz. Nem köptem nyomorékok előtt. Nem köptem le a színészeket a fellépésük előtt. Nem használtam a köpőcsészét. Várótermekben köpködtem. A szélbe köptem.

Tetszésemet nyilvánítottam ott, ahol a tetszésnyilvánítás tilos volt. Nemtetszésemet nyilvánítottam akkor, amikor a nemtetszés nyilvánítása nem volt kívánatos. Tetszésemet és nemtetszésemet nyilvánítottam ott és akkor, ahol és amikor mind a tetszés, mind a nemtetszés nyilvánítása nem volt kívánatos. Nem nyilvánítottam tetszést akkor, amikor kértek a tetszésnyilvánításra. Tetszésemet nyilvánítottam a cirkuszban egy nehéz trapézmutatvány után. Tetszésemet rossz időben nyilvánítottam.

Használt és használhatatlan tárgyakat dobtam el olyan helyeken, ahol a tárgyak eldobása tilos volt. Tárgyakat helyeztem el olyan helyeken, ahol a tárgyak elhelyezése tilos volt. Tárgyakat pakoltam le olyan helyen, ahol tárgyakat lepakolni elvetendő volt. Nem adtam le olyan tárgyakat, amelyek leadását a törvény előírta. Tárgyakat dobtam ki egy mozgó vonat ablakából. A szemetet nem a szemétkosárba dobtam. A szemetet eldobtam az erdőben. Az égő cigarettát a szénába dobtam. Az ellenséges röpcédulákat nem adtam le.

Megnyilatkoztam a beszéddel. Megnyilatkoztam a tárgyak elsajátításával. Megnyilatkoztam a nemzésével. Megnyilatkoztam a tárgyak létrehozásával. Megnyilatkoztam a nézéssel. Megnyilatkoztam a játékkal. Megnyilatkoztam a menéssel.

Mentem. Céltalanul mentem. A célom tudatában mentem. Olyan utakon mentem, amelyeken menni tilos volt. Nem az utakon mentem, amikor az utakon menni parancs volt. Olyan utakon mentem, amelyeken céltalanul menni bűn volt. Olyan utakon mentem, amelyeken céllal menni tilos volt. Mentem. Mentem akkor is, ha a menés tilos volt és vétett a jó erkölcsök ellen. Olyan alagutakon mentem át, amelyeken átmenni kényelmes volt. Olyan földdarabokra léptem rá, amelyekre rálépni szegény volt. Olyan földdarabokra léptem rá, amelyekre engedély nélkül nem lett volna szabad rálépni. Olyan épületeket hagytam el, amelyeket elhagyni nem volt szolidáris. Olyan épületekbe léptem be, amelyekbe fedett fővel belépni nem volt ildomos. Olyan területekre léptem be, amelyekre belépni tilos volt. Olyan államba utaztam, amelybe utazni tilos volt. Olyan államterületről utaztam ki, amelyről kiutazni államellenes volt. Az utakon olyan irányba mentem, amely irányba menni fegyelmezetlenség volt. Olyan irányokba mentem, amely irányokba menni nem volt ildomos. Olyan messzire mentem, hogy továbbmenni nem lett volna tanácsos. Megálltam, amikor megállni udvariatlanság volt. Olyan személyek jobbán mentem, akiknek a jobbán menni meg gondolatlanság volt. Olyan helyekre ültem, amelyeket másoknak tartottak fenn. Nem mentem tovább, amikor továbbmenni parancs volt. Lassan mentem, amikor gyorsan kellett volna. Nem álltam fel, amikor fel kellett volna állni. Olyan helyeken feküdtem le, amelyeken lefeküdni tilos volt. Nekifutás közben megálltam. Amikor segítséget kellett volna nyújtani, továbbmentem. A senki földjére

léptem. Ezekben a napokban R-rel a földre heveredtem. Lassan menve, a szűk járatokban feltartottam a menekülőket. A közlekedő villamos elé ugrottam. A vonat megállása előtt kinyitottam az ajtót.

Beszéltem. Kimondtam valamit. Kimondtam valamit, amire mások már előbb gondoltak. A nyilvános véleményt juttattam kifejezésre. Meghamisítottam a nyilvános véleményt. Beszéltem olyan helyeken, amelyeken beszélni kegyelet-sértő volt. Hangosan beszéltem olyan helyeken, amelyeken hangosan beszélni kíméletlenség volt. Suttogtam, amikor hangosan kellett volna beszélni. Hallgattam, amikor hallgatni szégyen volt. Nyilvános szónokként beszéltem, amikor magánemberként kellett volna beszélni. Olyan személyekkel beszéltem, akikkel beszélni méltánytalan volt. Olyan személyeknek köszöntem, akiknek köszönni az elvek elárulása volt. Olyan nyelven beszéltem, amelyen beszélni népellenes volt. Olyan tárgyokról beszéltem, amelyekről beszélni tapintatlanság volt. Elhallgattam, hogy tudtam egy gonosz cselekedetről. A halottakról nem mondtam jót. Távollévókról rosszat mondtam. Beszéltem, anélkül, hogy kérdeztek volna. Megszólítottam katonákat szolgálat közben. Menet közben beszéltem a kocsii vezetőjével.

Nem vettem figyelembe a nyelv szabályait. Nyelvi vétségeket követtem el. A szavakat gondolatok nélkül használtam. A világ tárgyait vakon tulajdonságokkal ruháztam föl. A tárgyak neveit vakon összekevertem a tárgyak tulajdonságaival. A tárgyak tulajdonságainak neveit át vakon néztem a világra. A tárgyakat holtaknak neveztem. A sokféleséget tarkának neveztem. A szomorúságot sötétnek neveztem. Az őriületet világosnak neveztem. A szenvedélyt forrónak neveztem. A dühöt vörösnek neveztem. A végső dolgokat kimondhatatlannak neveztem. A miliőt igazinak neveztem. A természetet szabadnak neveztem. Az ijedelmet pánikszerűnek neveztem. A nevetést felszabadítónak neveztem. A szabadságot nélkülözhetetlennek neveztem. A hűséget közmondásszerűnek neveztem. A ködöt tejfölsnek neveztem. A felszínt simának neveztem. A szigorú őszövetséginek neveztem. A bűnöst szegénynek neveztem. A méltóságot velünk születettnek neveztem. A bombát fenyegetőnek neveztem. A tanítást üdvöztetőnek neveztem. A sötétséget áthatolhatatlannak neveztem. A morált hazugnak neveztem. A határokat elmosódottnak neveztem. A mutatóujjat morálisnak neveztem. A bizalmatlanságot teremtőnek neveztem. A bizalmat vaknak neveztem. Az atmoszférát tárgyilagosságnak neveztem. Az ellentmondást termékenynek neveztem. A felismerést jövőbe mutatónak neveztem. A tisztességet intellektuálisnak neveztem. A tőkét korruptnak neveztem. Az érzelmet tompának neveztem. A világgépet megtépázottnak neveztem. Az ideológiát hamisnak neveztem. A világnézetet elmosódottnak neveztem. A kritikát konstruktívnak neveztem. A tudományt előítélet-mentesnek neveztem. A pontosságot tudományosnak neveztem. A bőrt harmatosnak neveztem. Az eredményeket érhetőnek neveztem. A beszélgetést hasznosnak neveztem. A dogmát merevnek neveztem. A vitát szükségesnek neveztem. A véleményt szubjektívnak neveztem. A pátoszt üresnek neveztem. A misztikát zavarosnak neveztem. A gondolatokat meggondolatlannak neveztem. A játékosságot haszontalannak neveztem. A monotóniát fárasztónak neveztem. A jelenségeket transzparensnek neveztem. A létet igaznak neveztem. Az igazságot mélynek neveztem. A hazugságot laposnak neveztem.

Az életet mozgalmasnak neveztem. A pénzt mellékesnek neveztem. A valóságot egyszerűnek neveztem. A pillanatot kellemesnek neveztem. A háborút igazságosnak neveztem. A békét unalmasnak neveztem. A ballasztot holtak neveztem. Az ellentéteket kibékíthetetleneknek neveztem. A frontokat merevnek neveztem. A világmindenséget ferdének neveztem. A havat fehérnek neveztem. A vizet folyékonynak neveztem. A rozsdát feketének neveztem. A golyót kereknek neveztem. A valamit biztosnak neveztem. A mértéket beteltnek neveztem.

Tárgyakat sajátítottam el. A tárgyakat birtokommá és tulajdonommá tettem. Tárgyakat sajátítottam el olyan helyeken, ahol a tárgyak elsajátítása alapvetően tilos volt. Olyan tárgyakat sajátítottam el, amelyek elsajátítása társadalomellenes volt. Olyan tárgyakból képeztem magántulajdont, amelyeket magántulajdonná tenni időszerűtlen volt. Olyan tárgyakat nyilvánítottam nyilvánossá, amelyeket a magántulajdonból kivonni erkölcsstelen volt. Gondatlanul bántam olyan tárgyakkal, amelyekkel gondosan kellett volna bánni. Megérintettem olyan tárgyakat, amelyek megérintése nem volt esztétikus, sőt bűnös volt. Elválasztottam egymástól olyan tárgyakat, amelyek elválasztása nem volt tanácsos. Nem tartottam távolságot olyan tárgyaktól, amelyektől pedig távolságot kellett volna tartani. Személyeket dolgokként kezeltem. Állatokat személyekként kezeltem. Olyan élőlényekkel léptem kapcsolatba, amelyekkel kapcsolatba lépni erkölcsstelen volt. Tárgyakat tárgyakkal érintettem, miközben az érintés haszontalan volt. Olyan élőlényekkel és tárgyakkal kereskedtem, amelyekkel kereskedni embertelen volt. A törekeny árukat nem a kelendő gonddal kezeltem. A pozitív pólust a pozitív pólussal kötöttem össze. A külsőleg használható gyógyszereket belsőleg használtam. Megérintettem a kiállítási tárgyakat. Letéptem a varratot a félig gyógyult sebekről. Ajánlasköteles leveleket nem ajánlottan adtam fel. A bélyegköteles megkereséseket bélyeg nélkül küldtem vissza. A gyász esetében nem húztam fel sötét ruhát. Az arcomat nem védtem krémmel a nap ellen. Rabszolgákkal kereskedtem. Alkalmatlan cipőkben hegyet másztam. Nem mostam meg a gyümölcsöt. Nem fertőtlenítettem a pestisben meghalt emberek ruháit. Nem ráztam fel a hajszeszt használat előtt.

Néztem és hallgattam. Megnéztem valamit. Tárgyakat néztem meg, amelyeket megnézni szégyentelen volt. Nem néztem meg tárgyakat, amelyeket nem megnézni kötelességmulasztás volt. Nem néztem meg eseményeket, amelyeket nem megnézni nyárspolgáriság volt. Az eseményeket nem olyan testtartásban néztem, amilyen testtartásban kellett volna. Nem néztem félre olyan eseményeknél, amelyek megnézése árulásszámba ment. Visszanéztem, amikor visszanézni a neveletlenség bizonyítéka volt. Félrenéztem, amikor a félrenézés gyávaság volt. Olyan személyeket hallgattam meg, akiket meghallgatni lelkiismeretlenség volt. Tiltott tájakat néztem meg. Összeomlás-veszélyes épületeket néztem meg. Nem néztem rá személyekre, akik velem beszéltek. Nem néztem rá személyekre, akikkel én beszéltem. Nem tanácsos és elutasítandó filmeket néztem. Államellenes közléseket hallgattam a tömegmédiában. Belépőjegy nélkül néztem a játékokat. Idegen személyeket bámultam. Sötét üveg nélkül néztem a Napba. A nemi aktus alatt nyitva tartottam a szememet.

Ettem. Az éhségen túl is ettem. A szomszúságon túl is ittam. Ételt és italt kebeleztem be. Magamhoz vettem a négy elemet. A négy elemet ki- és belélegeztem. Nem olyan módon lélegeztem, ahogy lélegezni egészséges. Olyan levegőt szív-

tam be, amelynek beszívása méltóságon aluli volt. Belélegeztem, amikor belélegezni kártékony volt. Bőjtkor húst ettem. Gázálarc nélkül lélegeztem. A nyílt utcán ettem. Kipufogógázokat lélegeztem be. Kés és villa nélkül ettem. Nem hagytam magamnak időt a lélegzéshez. Az ostyát a fogaimmal ettem. Nem az orromon keresztül lélegeztem.

Játszottam. Hamisan játszottam. Olyan szabályok szerint játszottam, amelyek sértették a konvenciókat. Olyan helyeken és időkben játszottam, ahol és amikor játszani aszociális volt, és a világról való megfélemezésre utalt. Olyan személyekkel játszottam, akikkel játszani tiszteletlenség volt. Olyan tárgyakkal játszottam, amelyekkel játszani a ceremónia ellen volt. Olyan időkben és helyeken nem játszottam, amikor és ahol nem játszani társiatlanság volt. Szabályokkal játszottam, amikor szabályok nélkül játszani individualitást jelentett volna. Magammal játszottam, amikor másokkal játszani emberiességi parancs lett volna. Olyan hatalmakkal játszottam, amelyekkel játszani nagy bátorságot követelt. Nem vettem komolyan a játékokat. Túl komolyan vettem a játékokat. A tűzzel játszottam. Gyufával játszottam. Cinkelt kártyákkal játszottam. Emberi életekkel játszottam. Flakonokkal játszottam. Az étellel játszottam. Érzelmekkel játszottam. *Önmagam*at játszottam. Játékszám nélkül is játszottam. A játékidőben *nem* játszottam. Játszottam a gonoszra való hajlammal. Gondolatokkal játszottam. Öngyilkossági gondolatokkal játszottam. Idegen pályákon játszottam. Játszottam a kétségbeesést. A nemi szervemmel játszottam. Szavakkal játszottam. Az ujjaimmal játszottam.

Az eredendő bűnnel terhelve jöttem a világra. Természettől fogva vonzódtam a gonoszhoz. Már a tejtestvérral szembeni irigységben kifejeztem a gonoszságomat. Amikor egy napja a világon voltam, már nem voltam szabad a bűntől. Bögve anyám melleire vágytam. Csak szopni tudtam. Csak a vágyamat tudtam csillapítani. Még nem tudtam felfogni a világmindenségben és a természetemben rejlő törvényeket. A gonoszságban fogantam. A gonoszságomat törésben és zúzásban engedtem szabadjárá. A gonoszságomat az élőlények eltaposásában engedtem szabadjárá. A játék szeretete engedetlenné tett. A játékban a győzelem érzését szerettem. A fantasztikus történetekben a fülben lévő csiklandozást szerettem. Embereket istenítettem. A költők semmisségében nagyobb örömöm tellett, mint a hasznos ismeretekben. A nyelvfaragóktól jobban félttem, mint az örök törvényektől. Csak az ínyemet hagytam uralkodni magamon. Csak az érzékeimben bíztam. Nem volt valóságérzésem. Nemcsak a szegényteljes tetteket, hanem ezek elkövetését is szerettem. A gonoszságot társaságban szerettem elkövetni. Szerettem azokat, akik velem együtt bűnösök voltak. Szerettem a bűntársakat. A bűnben a veszélyt szerettem. Nem kerestem az igazságot. A művészetben örömet leltem, a fájdalom és a részvét miatt. A szem örömeinek hódoltam. Nem érdekelt a történelem célja. Megfélemeztem Istenről. Megfélemeztem a világról. A világot nem mint *ezt* a világot láttam. Az égitesteket is a világhoz számítottam. Elegendő voltam önmagamnak. Csak a világi dolgokkal törődtem. A szomorúság ellen nem vettem hideg fürdőt. A szenvedéllyel szemben nem vettem forró fürdőt. A testemet elidegenítettem a céljától. A tényekről nem vettem tudomást. A testi természetemet nem rendeltem alá a szellemi természetemnek. Megtagadtam a természetemet. Szembementem a dolgok természetével. Rendezetlenül hatalmat követeltem. Rendezetlenül pénzt követeltem. Nem tanultam meg bánni a pénzzel. A lehetőségeim fölött éltem. Nem tudtam kibékülni a le-

hetőségeimmel. Autonóm módon alakítottam az életemet. Nem győztem le önmagamat. Nem illeszkedtem be. Megzavartam az örök rendet. Nem ismertem fel, hogy a gonoszság csak a jóság hiánya. Nem ismertem fel, hogy a gonoszság valami szörnyűség. A bűneimben megszülettem a halált. Bűneimben ahhoz a baromhoz váltam hasonlatossá, amely a vágóhídon ugyanazt a vasat szaglássza, amely a leölésére rendeltetett. Nem álltam ellen a kezdeteknek. Nem találtam meg az abbahagyás pillanatát. A legmagasabb lényről képet alkottam magamnak. A legmagasabb lényről *nem* alkottam képet magamnak. Elhallgattam a legmagasabb lény nevét. Csak a nyelvtan három személyében hittem. Azt beszéltem be magamnak, hogy nincsen magasabb lény, hogy ne kelljen félnem tőle. Kerestem az alkalmat. Nem használtam ki a lehetőséget. Nem követtem a szükségszerűséget. Nem tanultam a rossz példák-ból. Nem tanultam a múltból. Áadtam magam az erők szabad játékának. A szabadságot összecseréltem a szabadossággal. Az őszinteséget összecseréltem az önfeltárással. Az obszcenitást összekevertem az eredetiséggel. Az álmodat összekevertem a valósággal. Az életet összekevertem a klisékkel. A kényszerrel összekevertem a szükségesség irányítással. A szerelmet összekevertem az ösztönnel. Az okot összekevertem az okozattal. Nem érdekelt a gondolkodás és a cselekedet egysége. Nem úgy láttam a dolgokat, amilyenek. A varázs pillanatának áldozatául estem. A jelenvaló létezés nem kölcsönkapottnak tekintetem. Szószegő voltam. Nem beszéltem a nyelvet. Nem tagadtam a világot. Nem igeneltem a felsőbbiséget. Hittem az autoritásban. Nem fogtam vissza a nemi erőmet. A gyönyört mint öncélt kerestem. Önmagamban sem voltam biztos. Önmagam számára is kérdés lettem. Eltékoztam az időmet. Átaludtam az időmet. Fel akartam tartóztatni az időt. Előre akartam hajtani az időt. Ellentmondásba kerültem az idővel. Nem akartam öregebb lenni. Nem akartam meghalni. Nem hagytam, hogy a dolgok közelebb kerüljenek hozzám. Nem tűrtem a korlátozást. Türelmetlen voltam. Nem tudtam kivárni valamit. Nem gondoltam a jövőre. Nem gondoltam a *saját* jövőmre. Egyik pillanatról a másikra éltem. Nagyképi lettem. Úgy tettem, mintha egyedül lennék a világon. Nem ismertem a jó modort. Akaratos voltam. Akarat nélküli voltam. Nem dolgoztam önmagamon. Nem a munkában teremtettem meg a saját létfeltételeimet. Nem láttam meg minden szegényben Istent. A gonoszt nem irtottam ki a gyökerénél fogva. Felelőtlenül gyermekeket nemzettem. A szórakozásomat nem illesztettem hozzá a társadalmi lehetőségeimhez. Kerestem a rossz társaságot. Mindig a középpontban akartam lenni. Túl sokat voltam egyedül. Túl keveset voltam egyedül. Túlzottan is a saját életemet akartam élni. Nem ismertem a „zárva” szó jelentését. A legfelső céloom nem az összes ember boldogsága volt. Az egyéni érdekeket nem helyeztem a közösségi érdekek mögé. Nem vettem tudomást a vitákról. Figyelmen kívül hagytam az útmutatásokat. A jogtalan útmutatások ellenére sem tagadtam meg a parancsot. Nem ismertem fel a határait. A dolgokat nem más dolgokkal összefüggésben láttam. A szükségből nem csináltam erényt. Váltogattam az érzületeimet. Taníthatatlan voltam. Nem állítottam magam a dolgok szolgálatába. Megelégedtem azzal, amit elértem. Mindig csak önmagamot láttam. Hallgattam a sugdosásokra. Nem döntöttem az egyik vagy a másik mellett. Nem foglaltam állást. Megzavartam az erők egyensúlyát. Megsértettem az általánosan elismert alaptételeket. Nem tettem eleget a felszólításoknak. Elmaradtam a kítűzött cél mögött. Önmagam számára egy és minden voltam. Túl keveset tartózkodtam a friss levegőn. Túl későn ébredtem fel.

Nem tisztítottam meg a járdát. Nem zártam be az ajtókat. Túl közel léptem a bogarakhoz. Nem hagytam szabadon a kijáratokat. Kényszerítő ok nélkül is meghúztam a vészféket. Kerékpárokat tiltott falaknak támasztottam. Koldultam és házaltam. Nem tartottam tisztán az utcákat. Nem töröltem le a cipőmet. Kihajoltam a közlekedő vonat ablakán. Tűzveszélyes helyeken nyílt lánggal hadonásztam. Jelentkezés nélkül is felszólaltam. Nem adtam át a helyemet a testi fogyatékosoknak. Égő cigarettával befeküdtem egy szállodai ágyba. Nem zártam el a vízcsapokat. Parkok padjain éjszakáztam. A kutyákat nem vezettem pórázon. A harapós kutyákra nem tettem szájkosarat. A sétabotot és az ernyőt nem adtam le a ruhatárban. Már a megvásárlás előtt is megérintettem az árukat. Nem zártam el a palackokat mindjárt a használat után. A spray-vel a tűzbe fújtam. Piros lámpánál átmentem a kereszteződésen. A vasúti síneken mentem. A villamosban nem húzódtam előre. Nem használtam a kapaszkodókat. Használtam a vécét, amikor a vonat az állomáson tartózkodott. Nem követtem a személyzet útmutatásait. Elindítottam a motorkerékpárt, amikor tilos volt. Nem nyomtam meg a gombokat. A pályaudvarokon átmentem a síneken. A vonatok beérkezésekor nem léptem hátra. Túlterheltem a lifteket. Megzavartam az éjjeli nyugalmat. Plakátokat ragasztottam tiltott falakra. Tolni akartam azokat az ajtókat, amelyeket húzni kellett volna. A besötétedés után is az utcákon kószáltam. Sötétedéskor lekapcsoltam a lámpákat. Néha elvesztettem a nyugalmam. Kijárási tilalom esetében is kimentem a házból. Katasztrófa esetén nem maradtam ülve a helyemen. Először magamra gondoltam. Szervezetlenül hagytam el a termet. Illetéktelenül működésbe hoztam a riasztót. Illetéktelenül elrontottam a riasztót. Nem a vészkijáratokat használtam. Tolakodtam. Tapostam. Nem vertem be a kalapáccsal az ablakokat. Elzártam az utat. Indokolatlanul ellenállást tanúsítottam. Felszólításra sem álltam meg. A karjaimat nem emeltem a fejem fölé. Nem a lábakra céloztam. Fölhúztam a kakast, és a ravasz meghúzásával fenyegettem. Nem az asszonyokat és a gyerekeket mentettem ki először. A fuldoklókhoz nem hátulról közeledtem. A kezemet zsebre vágtam. Nem vettem gáncsot. Nem hagytam, hogy bekössék a szememet. Nem kerestem a fedezéket. Könnyű célt kínáltam. Túl lassú voltam. Túl gyors voltam. *Izegtem-mozogtam.*

Az árnyékom mozgása számomra nem bizonyította a föld mozgását. A sötétben való félelmem számomra nem bizonyította a létezésemet. Az észnek a halhatatlanságra vonatkozó követelése számomra nem bizonyította a halál utáni létezésemet. A jövőtől való undorom számomra nem bizonyította a halál utáni nem-létezésemet. A szenvedés csillapodása számomra nem bizonyította az idő múlását. Az életkedvem számomra nem bizonyította az idő megállását.

Nem az vagyok, aki voltam. Nem olyan voltam, mint amilyennek lennem kellett volna. Nem azzá váltam, akivé válnom kellett volna. Nem tartottam be, amit be kellett volna tartanom.

Elmentem a színházba. Ezt a darabot hallottam. Ezt a darabot adtam elő. Ezt a darabot írtam.

WEISS JÁNOS fordítása

KIERKEGAARD SZÍNHÁZA

Előljáróban

A kérdés, amit dolgozatunk elején felteszünk, mindjárt kettős: mit jelentett a színház Kierkegaard-nak, és mit Kierkegaard a színháznak. Egymástól elválaszthatatlanul, hatással itt is messze túlnyúlva kortársai világán, ahogyan egyéb gondolataival, írásaival is. Miért volt számára olyannyira fontos a színház? Miféle szerepeket tanult el és játszott műveiben és mindennapjaiban, hogyan próbált illúziót kelteni szövegekben és azokon túl? Miféle személyiséget mutat meg a naplók és jegyzetek „színpad mögötti” világa, és ezek miként utalnak életműve drámai kompozíciójára, amit azután életével is követett?¹

Mindezeknek az értelmezéséhez sokfelől közeledünk. Kierkegaard ugyanis rendkívül „kreatív” drámaolvasó volt – egyebek mellett –, ugyanakkor a mű olykor csak alkalomként szolgált gondolatai kifejtésére, míg a hősök nemegyszer szinte valóságos életre keltek és cselekedtek művei lapjain, mintha kortársai lennének. Ugyanakkor Kierkegaard drámaelméleti kérdésekben is rendkívül otthon volt, akárcsak színháztörténetekben, s ezek segítségével juthatott olyan filozófiai dilemmák közelébe, amelyek elsősorban ebből az optikából mutatkoztak meg. Mindezekben túl pedig szenvedélye volt a színház, a valóságos és működő, miként a metaforikus is, ebben az értelemben pedig szinte bármilyen színpaddá válhatott: utca, polémia, istentisztelet, szerelmi viszony.

Drámaszerzőként is próbálkozott. Korai – Faust-töredéke² – nemcsak alakuló gondolatvilága, de egész életműve kompozíciója szempontjából is kulcsfontosságú. Utakat tört, míg a nagyon is hagyományos „színháziasság” sem volt idegen tőle, miként maga a színpad sem – amelyre bár soha nem lépett, mégis olyan pontosan ismerte törvényszerűségeit, hogy abból a legnagyobb kortárs színész is tanult. Rendkívül otthonosan mozgott a nézőtéren, kifinomult érzékenységgel, hiszen a publikum kreatív és interaktív szerepét előtte szinte még senki úgy nem tárta fel, mint ő. De nem állt meg a „befogadásesztétikai” stádiumnál, hanem általánosítani tudott: a szemlélődés vagy a részvétel különbsége így lehetett számára döntő jelentőségű teológiai vízváltató. Amikor pedig mindezeknek a kérdéseknek a megformálásával kísérletezett, válaszokat keresve és újabb kérdéseket feltéve, a „mester-dramaturg” alakja bontakozik ki előttünk³ – aki valamiféle „szöveg-színház”⁴

Művem létrehozásához nyújtott támogatásáért köszönetet mondok a Howard V. Hong által létrehozott Kierkegaard Könyvtárnak, illetve a hozzá kapcsolódó alapítványnak, valamint a Fulbright Bizottságnak a kutatásomhoz megítélt ösztöndíjért – N. A.

¹ Írásom egy nagyobb kompozíció része, de még így sem törekszik teljességre.

² *Küzdelem a régi és új szappanfőző-pincék között.* Kierkegaard: „Battle between the Old and the New Soap Cellars.” In: *Early Polemical Writings*. Ford. és szerk.: Julia Watkin. Princeton: University Press, 1990.

³ A Kierkegaard számára oly fontos „mestertolvaj” analógiájára.

⁴ Lásd: J. Risum, „Towards Transparency: Søren Kierkegaard on Danish Actresses.” In: *Kierkegaard and His Contemporaries, Culture of Golden Age Denmark*. Szerk. Jon Stewart, Berlin and New York: Walter De Gruyter, 2003, 334. „[Kierkegaard] szerzősége olyan, mint egy dráma”, mint Gene Fendt írta, in: „Dramatic Personae of Kierkegaard: The authorship.” In: *International Kierkegaard Commentary*. Szerk. Robert L. Perkins, Volume 6. Mercer: University Press, 1993, 177. George Pattison minderre úgy utal: „az egész életmű úgy tűnhet, mint a lelki élet valamiféle színháza.” Lásd: „The Magic of the Theater, Drama and Existence in Kierkegaard’s *Repetition* and in Hesse’s *Steppenwolf*.” In: *International Kierkegaard Commentary*, Volume 6, i. m., 371.

létrehozásával egyszersmind saját dilemmáit vitte színre, különféle identitásokat próbált magára, szerepeket játszott, és mindjárt ki is figurázta azokat. Mindezzel pedig olyan életművet teremtett, aminek lényege volt a dialogikusság, nem retorikus, hanem dramatikus szinten. Amennyire a filozófiában szokatlan volt mindez, a színházban annyira otthonos lehetett – vagy inkább: otthonossá lett, és ezzel jutottunk vissza kiindulópontunkhoz, hogy mindezek nyomán mit is jelent Kierkegaard számunkra, színpadon innen és túl.

A szöveg felől

A dráma évszázadokon keresztül az irodalmi univerzum meghatározó része volt, távol a színház érzéki és esendő világától. Kierkegaard annak a kornak volt a gyermeke, amelyben a drámáé volt az abszolút prioritás, legnagyobb betűkkel az író neve díszelgett a plakáton, amelyen a színészek és színésznők jelenhettek még meg, játékmesterről nemigen volt szó, rendezőről pedig egyáltalán nem. Kierkegaard elementáris vonzalma a drámákhoz könyvtárában pontosan szemlélhető,⁵ az antik klasszikusok mellől nem hiányoztak a kortársak, mind a korabeli nagyságok, mind a koppenhágai Királyi Színházban bemutatott divatos színművek, amelyek kitűnően megfértek például a harminc kötetnyi Shakespeare-rel. A „drámaköltészet” helye a kortárs esztétikai kánon szerint domináns, pontosabban szintetikus volt, így értelmezte Hegelt koppenhágai követője, a tanítvány, fordító, bölcselkedő és drámaíró, Johan Ludvig Heiberg, az aranykor központi alakja.⁶ Kierkegaard nemcsak átvette ezt az értékhierarchiát, a tisztelt, majd elutasított „Her Professor”-ral való minden polémiája ellenére, de többször épített is rá. És míg érdeklődése elsősorban a drámáknak mint irodalmi műveknek szólt, folytatója volt annak a hagyománynak, amely szerint az előadás előtt újraolvasta a darabot, hogy azután annak értelmezésére, színrevitelére figyelhessen.

A drámák ugyanis hivatkozási rendszert jelentettek számára, olykor legégetőbb dilemmái megformálásának alkalmi voltak, máskor a színművek konfliktusai, hősei, sorsuk úgy jelentek meg Kierkegaard gondolkodói horizontján, mint referencia-pontok – amelyekre egyébként olykor sűrűbben hivatkozott, mint filozófusokra vagy teológusokra. Számára pedig Antigoné nemcsak egy morális dilemma, de egy boldogtalan nő volt, Macbeth nemcsak történetfilozófiai gazember, de egy szerencsétlen skót. Az általuk megformált kérdések pedig az esztétikai hatáskeltés eszközeivé is váltak, s ezzel mindjárt nyilvánvalóvá vált absztrakciókon túli jelentőségük.

Kierkegaard értelmezése nyomán olyan rétegek is feltárultak a szövegekben, amelyek az egyszerű olvasó előtt zárva maradtak, s ilyenkor mintegy meghívta közönségét a továbbolvasásra és -gondolkodásra, hogy olyan titkos összefüggéseket rejtett el a szöveg utalásrendszerében, amelyek mintegy szellemi palackpostaként ringatóztak az életmű felszínén, mígnem egy-egy elemző kihalászva elolvasta és közreadta a „titkosírással” rögzített üzenetet.⁷ A drámaértelmezésnek ez a különös dinamikája és interaktivitása későbbi drámaszerzők és drámaelméleti gondolkodók számára is inspiráló volt, akik a drámák mélyszerkeze-

⁵ Kierkegaard halála után könyvtárát elérvezették, ennek listája fennmaradt: *Auktionsprotokol over Sören Kierkegaards Bogsamling*. Szerk.: H. P. Rohde, Copenhagen: The Royal Library, 1967. Az antik görög drámaírókon kívül Kleist, Calderón, Gozzi, Goethe, Schiller, Molière, Holberg és Lessing kötetei is megvoltak, az utóbbtól a rendkívül fontos szerepet játszó *Hamburgi dramaturgia* is.

⁶ Heiberg (1791–1860) szerepe és befolyása rendkívüli volt Kierkegaard-ra és a korszakra. (Lásd erről írásomat: „Vagy Hegel – vagy dialektika. A dán aranykor különös színházi embere, Johan Ludvig Heiberg.” *Holmi*, 2009/5.)

⁷ Ennek egyik legérdekesebb példája a *Félelem és reszketés* antik utalásrendszere. Shakespeare *Hamletjének* értelmezése (Frater Taciturnus álnéven) sokrétűségében ugyancsak megrendítő.

tének megmutatását vagy interpretációs esélyeinek kitágítását érzékelve formálták tovább az értelmezés sémáit, vagy éppenséggel gondolták és írták tovább magát a szöveget.⁸

Drámaelméleti tanulmányában Kierkegaard úgy utalt Arisztotelészre, mint aki számára a dráma hősei voltak a legmeghatározóbbak, hiszen ők hordozzák a cselekvés feltételeit. A görög bölcs szerint *telosuk* volt a legfőbb energiaforrás, amely azután a dráma folyamatában működésbe lépett és hatott.⁹ Ugyanakkor a cselekvés a görög drámákban csakis verbális lehetett, az eseményeket elmondhatták, de megmutatni tilos volt – a kommunikáció a tett helyére lépett. A dráma kialakulásának korában mindez a monológ és a kórus felelgetésében formálódott meg, ami nem lehetett valóságos dialógus, de annak esélyét már tartalmazta. A klasszikus triász¹⁰ működése – és színházi tapasztalatai – nyomán vált a párbeszéd mind fontosabbá, de magának a dialógus szerepének a felértékelődése sok százados folyamat eredménye volt, s történeti fejleményként, illetve bölcséleti feltételek alakulása nyomán lett a modern dráma alapjává – mint ez a *Vagy-vagyban* olvasható, és miként ezt később Szondi Péter tette meg drámaelmélete sarkpontjának.¹¹

Kierkegaard pontosan érzékelte, hogy a kommunikáció a drámában „per definitionem” indirekt, a szerző csakis a szereplőkön keresztül közölhet bármit, és magának a drámának a kibontakozása kizárólag verbálisan képzelhető el. A szemszögek és hangok komplexitása pedig éppen nem rendíti meg a narrátor pozícióját és autoritását, hanem alapvető feltétele a drámaszerző tudásának és technikai készségének, hogy mindezt a lehető legmaradéktalanabban hagyja érvényre jutni, sajátos – verbális és dinamikus – teljességet teremtve. A karakterek megformálása a szövegben csakis a beszédmódok sokféleségével hozható létre, és bármiféle konfliktus, fordulat vagy információ éppúgy a dialógusok révén mutatkozik meg, mint ahogy ezekből ered mindenféle cselekvés is – jószerivel a „dráma” etimológiai névjegye.¹² Maga a drámaíró tehát a megteremtett identitásokon keresztül szólal meg, ezek konzonanciája vagy disszonanciája lesz az ő tehetségének is a mértéke, és míg egyik szereplővel sem azonosulhat lírikus vagy akár epikus módjára, legteljesebben mégis a cselekmény egész folyamatában, a viszonyok komplexitásában mutatkozhat meg. Shakespeare nem Shylock és nem Hamlet, Csehov sem Mása vagy Ványa – és ennek analógiájára bocsáthatjuk előre, hogy Kierkegaard sem Climacus és nem is Anti-Climacus. Ugyanakkor – szemben például Shakespeare-rel – nem is „csak” Kierkegaard, vagyis messze nem pusztán a saját nevével jegyzett művek szerzője.¹³

Mindennek metaforikus és egyben teoretikus magyarázatára Kierkegaard maga ad kulcsot a kezünkbe, az árnyék jelentőségének érzékeltetésével. A fény szerepe színpadon amúgy is jelentős, mondhatni: döntő – és a korabeli vizuális világteremtés számára az árnyjáték, a sziluettekből megrajzolt arckép ugyanolyan fontos volt, mint a fények hatásával játszó *laterna magica*. Maga a *Vagy-vagy* szerzője is árnyképeket rajzol a mű egyik fejezetében,¹⁴ amikor is a férfi főhősből sugárzó fény sokszor elviselhetetlen ereje vagy tragikus

⁸ Ebben az összefüggésben George Steiner *Az örök Antigone* című művére éppúgy utalhatunk (George Steiner: *Antigones*. Yale: University Press, 1996.), mint Sartre *A legyek* című darabjára vagy Tom Stoppard Shakespeare-parafrázisára (*Rosencrantz és Guildenstern halott*).

⁹ Kierkegaard: „Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban.” In: *Vagy-vagy*, Budapest: Gondolat, 1978. Ford.: Danyi Tivadar, 177–212.

¹⁰ Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész (illetve Arisztophanész, akinek szerepe Kierkegaard számára különösen fontos volt).

¹¹ Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*, Budapest: Gondolat, 1979.

¹² A terminus eredeti (archaikus görög) jelentése a cselekvésre utalt.

¹³ Kierkegaard életművének jelentős része álnevek alatt került a nyilvánosság elé, ilyenkor saját neve kiadóként vagy szerkesztőként szerepelt.

¹⁴ Kierkegaard: „Árnyképek. Pszichológiai időtöltés.” In: *Vagy-vagy*, i. m., 213–276. Itt Marie Beaumarchais, Donna Elvira és Margaréta alakja villan fel (Clavigo, Don Giovanni és Faust elhagyott szerelmei).



áradása pecsételi meg az elhagyott szerelemes sorsát. Az *Isméltés*¹⁵ hőse is a fény hatására sokszorozódik meg vizuálisan és gondolatilag – míg az árnyék lélektani jelentőségénél talán csak filozófiai jelentése telítettebb. Maga Platón úgy utal a világról alkotott képze-tünkre, mint árnyékek befogadására, s az árnyék kultúrtörténete legalább olyan drámai, mint a fényé – a teológiától a technológiáig, és tovább.

Az árnyék színpadi sorsa a színháztörténet jelentős fejezetéhez tartozik, a *Szentivánéji álom* végén Puck búcsúszavai magának a színpadi létezésnek az episztemológiai sajátosságait érzékeltetik.¹⁶ Ez szinte csak inverze annak az idegenkedésnek, amivel a színházzal szemben szoktak viselkedni olykor igen jelentős gondolkodók is: a reflexió reflexiójának ugyan miféle ontológiai státusza lehetne?

Amikor Kierkegaard megírta ifjúkori „darabját”, az árnyakra fontos szerepet osztott. Paródiája, amely egyszerre volt Faust-parafrázis és jelentett lázadást iskolamestereivel szemben, az egész életmű számára meghatározó jelentőségű. Nemcsak a kulcsszerepet játszó tematika (a kétség metaforája, a tudomány sivárságának reprezentánsa, a szellemmel csábító férfi archetípusa lesz Faust számára a későbbiekben is), illetve a formálódó és különféle individualitásokban megrajzolt polemikus és parodikus szenvedély miatt – de maga a főszereplő Willibald egyszerre utal romantikus gyökereire és az árnyék nélküliség (Chamisso által leírt) végletes paradoxonjára.¹⁷ Elpanaszolja bár, hogy neki magának nincs árnyéka, de azért ő még viselkedhet árnyként, s ez is történik a későbbiekben – mintha valamiféle látványbeli visszhang, vagyis vizuális „Ekho” jönne létre a szemünk előtt. A megsokszorozódásoknak ebben a közegében olyan színpadon érezhetjük magunkat, amelyben átjárás van a különféle alakok és létformák között, egyszerre kauzális és akcidentális, és persze a végletekig játékos, egészen a groteszkig, a paródiáig.

Ide kívánczik az a – történetietlen, de kézenfekvő – összehasonlítás, ami Kierkegaard korai (életében nem publikált, feltehetően alig ismert, megőrzött, de senkivel meg nem osztott) drámatörzője és a világirodalom első abszurd drámája, Alfred Jarry *Übü királya* között lehetséges. A történeti, illetve filozófiai nonszensz realitása, a politikai, illetve szellemi hatalom groteszk autoritása éppoly fontos mindkettőben, mint a szakítás bármiféle színpadi mimézissel, úgynevezett „hasonlatossággal” – nem a valósággal kapcsolatos illúziókeltés játsza már a főszerepet, hanem a létező abszurditása mutatkozik meg valóságként. És míg Jarry egy (dráma)irodalmi irányzat forrásává vált, amelynek azután színháztörténeti szerep is jutott,¹⁸ addig maga az abszurd terminus minden bizonnyal kierkegaard-i eredetű. Míg a kifejezés az archaikus teológiai gondolkodásból származik,¹⁹ addig irodalmi alkalmazása – mint a tragédián túli terület leírására alkalmas fogalom – éppenséggel Johannes de silentio²⁰ felismerése volt. Miként az is, hogy ennek semmiféle kapcsolata nem lehet a hagyományos tragikummal, ahogy magának a később kialakuló irodalmi műfajnak sem lehetett. Iphigeneia

¹⁵ Kierkegaard: *Az isméltés*. Budapest: Ictus, 1993. Ford.: Gyenge Zoltán, 34.

¹⁶ „Ha mi árnyak nem tetszettünk, / Gondoljátok, s mentve tettünk: / Hogy az álom meglepett, S tükrözé e képeket.” V. felvonás, 1. jelenet, Arany János fordítása. („If we shadows have offended / Think but this and all is mended, / That you have but slumbered here / While these visions did appear.”)

¹⁷ A névadásban feltehetően Joseph Freiherr von Eichendorff műve, a *Viel Lärmen um Nichts* volt Kierkegaard forrása, lásd: R. Law, „The Literary Sources of Kierkegaard’s *The Battle Between the Old and New Soap-Cellars*.” In: *International Kierkegaard Commentary*. Szerk. Robert L. Perkins, Volume 6. Mercer: University Press, 1993., míg Adelbert von Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* című elbeszélése utalt az árnyéktalanságnak a korban rendre visszatérő témájára.

¹⁸ Antonine Artaud színházat alapított 1926-ban, amit Jarry-ról nevezett el.

¹⁹ Eredendően a 2. században élt gondolkodó, Tertullianus a forrás, aki *De Carne Christi* című művében írta: “prosus credibile est, quia ineptum est”, a későbbiekben ebből lett az „absurdum est.”

²⁰ A *Félelem és reszketés* álneves szerzője, aki – egyebek mellett – leírja Iphigeneia feláldozását Agamemnon által, és Izsákét Ábrahám által.



feláldozásának története ugyanis kauzális logikával – no meg az ennek megfelelő isteni beavatkozással – leírható, Izsáké azonban nem. És ugyanezzel a gesztussal, amellyel az abszurd megérkezett az irodalomba, került a tragikum a filozófiába, korábban eminensen esztétikai használatából. És ugyancsak Kierkegaard-nak köszönhetően.

Mindehhez pedig hozzá lehet tennünk, hogy az a drámaírói irányzat, amely abszurdként került be azután az irodalomtörténetbe, elsősorban egzisztencialista dilemmákat formált meg, nemcsak Sartre vagy Camus, de Beckett műveiben is, amelyek közvetetten vagy közvetlenül visszavezethetők Kierkegaard-ig.²¹ Martin Esslin pedig, aki első teoretikusa volt ennek az irányzatnak, a kommunikáció lehetetlenségét és a cselekvés értelmetlenségét emelte ki – ezek ugyancsak a dán bölcselőtől ismerős motívumok.²² Kierkegaard a maga drámaelméleti műveiben már pontosan leírta – „A” tollával a *Vagy-vagy* fontos fejezetében²³ –, hogy a görög drámákban a bánat mélyebb, de a fájdalom kisebb, míg a modern drámák emberi helyzetére már inkább a szorongás árnya vetül, ez pedig lényegében tér el a bánattól.²⁴ Itt már nincs semmiféle epikus előzmény vagy narratív emlékeztető, hiszen a kollektív mitológiák is elporladtak a társadalmi változásokkal és a történelem átalakulásával – így maradt egészen magára a drámahős. Ez az egyedüllet alapvetően más, mint az antik hős magánya, ahogy a modern reményvesztettség is kategorikusan különbözik az antiktól. Kierkegaard saját Antigoné-parafráziséban – sokban előlegezve mindazt, ami a görög heroina „örök”-ségéből azután a huszadik században aktuálissá vált – a szülők borzalmas titkát tartja döntőnek, s ebből eredő szorongása megakadályozza Antigonét, hogy továbbadja vére és neve révén ezt az örökséget.²⁵ Az ő áldozata Kierkegaard értelmezésében a biológiai és érzelmi törvényekkel való szembeszegülésből ered, hogy ne hagyjon maga után utódot, senkit, aki továbbvihetné az örökletes átkot. Ennek önéletrajzi mozzanatai éppolyan jelentősek, mint a klasszikus történet újraformálásának végletei és különös könnyedsége.²⁶ Amit egyébként ugyanazokkal a mozzanatokkal – a kommunikációképtelenséggel és a cselekvésre való alkalmatlansággal – emel a modernitásba Kierkegaard, amellyel az Oidipusz-történet újraelmondását is lehetségesnek látja. És éppen itt érzékeli a judaizmus és kereszténység hőseivel szemben az alapvető különbséget, hiszen sem Ábrahám, sem Jób nem lehet tragikus hős, ahogy Jézus sem. Az összehasonlító elemzés, illetve műfajelméleti fejtegetés ebből a szempontból éppolyan fontos, mint a világgép eltérése: Agamemnon még alkudozhatott, illetve – tragikus – üzletet köthetett Artemisszel, Ábrahámnak a „hit atyjaként” már némán kell haladnia az Istentől elrendelt áldozat felé.²⁷ A huszadik századtól kezdődően pedig már az üres ég alatt kell megküzdeni azokkal a dilemmákkal és konfliktusokkal, amelyek kimeneteléhez semmiféle fogódzót nem ad az átélhető vagy legalább remélhető transzcendencia.

Heiberg sajátos esztétikai hierarchiája szerint, amit Kierkegaard érvényesnek látott, a komédiákban tágasabb mozgástér jut a végtelenség számára, elsősorban a műfaj lezáratlansága és a reflektáltság hiánya miatt.²⁸ Ennek kifejtését éppúgy előlegezi a *Vagy-vagy*, mint illusztrálja is a mára már méltán feledésbe merült, akkoriban azonban átütő hatá-

²¹ A másféle drámafelfogást képviselő, de a történeti abszurdra ugyancsak fogékony Dürrenmatt Kierkegaard tragikum-felfogásából írta volna disszertációját a zürichi egyetemen.

²² Martin Esslin: *Az abszurd dráma elmélete*. Budapest: Színházstudományi Intézet, 1967.

²³ A terjedelmes könyv „A” és „B” papírjait tartalmazza, amelyeket Victor Eremita bocsát közre.

²⁴ Kierkegaard: *Vagy-vagy*, i. m., 184.

²⁵ Uo., 199.

²⁶ Kierkegaard meg volt győződve arról, hogy családjukat isteni büntetés sújtja, és ő maga sem éri meg 33. évét. Ennek eredete az az átok volt, amivel apja gyerekként Istent sújtotta, mert éhezett és fázott.

²⁷ A némaság – a három nap, amíg apa és fia szótlanul haladt Morijah hegye felé – része a kommunikáció új „formájának.” Az sem véletlen, hogy a szerző Johannes de *silentio*, később pedig Frater *Taciturnus* (a Hallgatag Barát) jut „szóhoz.”

²⁸ G. Pattison: *Kierkegaard, the Aesthetic and the Religious*, London: Macmillan, 1992, 106.

sú *Első szerelem* elemzésével. Eugène Scribe valaha rendkívül népszerű, tehát nagyhatású műve egyben alkalmat adott számára a humor és nevetés jelenségének körüljárására, amit majd az *Isméltés* fontos passzusaiban mélyít tovább Constantin Constantius²⁹ – bár ott egy farce-előadás lesz a bölcséleti fejtegetés kiindulópontja. Arisztophanész persze – mint az antik komédia atyja – mindezek mögött döntő jelentőségű, és talán az sem lényegtelen, hogy a komédiaíró a Kierkegaard számára oly fontos Szókratész nagyon is hatásos bírálója volt. Kierkegaard álneves szerzője mindezekon túl pontos leírását adja a humoros hatás-keltés mechanizmusának: a drámai helyzetek feje tetejére állításától az információ-források konfúzióján át egészen a váratlanul tréfás mozzanatokig, amelyek komponálásában éppoly fontos a különféle szünetek beiktatása, vagyis a feszültség szakaszos felfüggesztése, mint a komédiák sajátos és igencsak szigorú dramaturgiája.³⁰ Mindezek azonban szinte csak előtanulmányoknak tűnnek a későbbi fejtegetések számára, amikor a nevetés alakváltozatairól, annak különféle jellegéről, a nevetető és nevető dinamikus interakciójáról van szó – már Nestroy darabja kapcsán³¹ –, és ennek jelentősége is a huszadik században válik majd érzékelhetővé, amikor a komédia végtelensége a kétségbeesés határtalanságára vetül: az abszurd drámák gyakran nevetséges, groteszk, sírnivalóan komikus helyzeteiben.

A színpad felől

A színpadi otthonosság a dán bölcselő számára igencsak paradox előzményekre épült: egyebek mellett az ő alakjának „színrevitelére” egy hegeli terminusokban fogalmazó, nevetséges fodrász szerepében, a *Szabadtéri komédia* című sikerdarabban.³² A szerző H. C. Andersen, a híres meseíró és jelentős kortárs volt, aki ekként vett elégtételt Kierkegaard olyannyira várt, majd igen vitriolosra sikerült kritikája nyomán, aminek tárgya korai regénye, a *Csak egy hegedűs* volt. Kierkegaard ekkoriban egy másik színmű Søren névre hallgató teológusában is felbukkant,³³ akaratlanul is előkészítve kollektív nevetségessé tételének csaknem fatális epizódját, amikor a *Corsair* című satirikus lap céltáblájává vált.

A színpad kettőssége, az emelkedett és a vulgáris egyidejű jelenléte, a katartikus és a kínos szimultaneitása Kierkegaard visszatérő élménye volt, így az előadás is éppúgy lehetett szintiszta csoda, „hála a nagy Mozartnak”,³⁴ mint ahogy felemás időtöltés valahol egy állatkerti séta és egy bordély felkeresése között.³⁵ Ezt a kettősséget Kierkegaard nemegyszer azonos pillanatban is átélte, hiszen maga a színház is gyakorta élt effélével, egyebek mellett Shakespeare drámaiban.³⁶

A színpadon megmutatkozó idő és Kierkegaard „lélektani kísérlete”³⁷ ennek megragadására többször és jelentős szerepben tért vissza írásaiban. „Nézz Pfisterre” – írta egy alkalommal a nagy színészeiről, egyébként jó ismerőséről – „szinte fáj, ha az ember rápillant erre az arcára írt, végtelen ostobaságra. De ez mégsem valamiféle spontán ostobaság. Senki

²⁹ Az *Isméltés* álneves szerzője.

³⁰ Kierkegaard: „Az első szerelem. Scribe vígjátéka egy felvonásban.” In: *Vagy-vagy*, i. m., 295–358.

³¹ A *talizmán* című komédiáját nézi meg Constantius.

³² *En Comœdie I det Grønne* (1840), az előadás több mint negyven alkalommal került színre.

³³ Jens Christian Hostrup *Szenközti szomszéd (Gjenboerne)* című művében, mint Søren Torp.

³⁴ Kierkegaard: *Vagy-vagy*, i. m., 65.

³⁵ Az angol kiadás jegyzeteiben szerepel, lásd Kierkegaard, *Either / Or*. Ford. és szerk.: H. and E. Hong, Princeton: University Press, 1987. I. 287.

³⁶ A *Hamlet* sírásó-jelentében vagy a Dada nem kevésbé obszcén bosszantásában a *Rómeó és Júlia* kezdetén.

³⁷ Az *Isméltés* alcíme.

nem születik ilyesmivel, ennek története van.”³⁸ A múlt tehát mint – esetében – az ostobaság előzménye jelenik meg a komikus hatásban, és az előadás idejében válik aktuális hatóerővé. Hasonlóképpen érzékeli Kierkegaard a német színészszeni, Beckmann mozgásában ezt, aki „sétálva jön a színpadra”,³⁹ s ennek során mintegy járásának előtörténete tárul fel a Pfister által megformált stupiditáshoz hasonló „befejezetlen” múlt időben.

Mindennek feltétele – legyen szó komédiáról vagy tragédiáról – az a koherencia, esztétikai összhang vagy öntörvényű buffonéria, amely semmiféle következetlenséget nem enged meg, akár egyetlen elcsúszott hangsúly is alapjában rendítheti meg az egész előadást. Ennek felismerése ihlette „A” művét, az *Egy futólagos megfigyelés a Don Giovanni részletét illetően* című esszét, amelyben a már ismert szerző arról értekezett,⁴⁰ hogy a Zerlina által kimondott nem mikéntjén voltaképpen az egész opera sorsa múlik. A rövidke tagadószó a lány öntudatlan – igenlő – döntésének a formája, ami egyszerre „megmagyarázhatatlan... zavart és aggodalmas... ha bármiféle megfontolás villanna fel ebben a pillanatban, azonnal kudarca ítélné az operát.”⁴¹ Nem kevesebbet, mint Mozart remekművét, mert a döntő jelentőségű kommunikációs paradoxon a színpad sajátos törvényszerűségei között mutatkozik meg, amikor a „nem” éppen értelmének az ellenkezőjét tudja jelenteni.⁴² Zerlina ugyanis ismételt tagadásai nyomán és által adja oda magát Don Giovanninak, és az inverzről megformált vonzódás teszi olyan drámaivá a beteljesedő csábítás megragadhatatlan és ellenállhatatlan hatalmát.

Mint máskor a szerelemét. Amelynek egészen másféle szemszögből formálta meg később paradox varázsát „Inter et Inter”,⁴³ ismét csak a női odaadásról szólva, amelynek most egy színésznő játéka jelentette az alkalmát. A káprázatos elemzés magát a színésznőt – Johanne Luise Heiberget, a korszak legjelentősebb művészt – is elkápráztatta. A *Válság és válság egy színésznő életében* című írásában⁴⁴ az ismétlés jelenségét vizsgáló – magát az álnevét is ismétlő – Kierkegaard a számára oly fontos válság fogalmára kérdez⁴⁵ (amit már a címben megismétel), mégpedig egy színésznő életén belül. A zseniális asszony, egyébként Johan Ludvig Heiberg felesége, kétszer mutatkozott meg Shakespeare Júliájaként, így a konkrét műelemzés a két előadás összehasonlításából indul ki, hasonlóan Constantius berlini élményének megörökítéséhez. Ez a „cikkecske” azonban⁴⁶ másféle ismétlést örökít meg: a női főszereplő ugyanis a korszak bálványa volt, aki az első bemutatóval debütált a Királyi Színház színpadán 1828–30-ban, mindössze 15 évesen, ekkor Johanne Louise Pätges néven. Ezt az előadást az ifjú Kierkegaard aligha láthatta, idős és szigorú édesapja nem engedett a színház vonzásának, különösen akkor nem, amikor kamaszok érzékei lángolnak fel az amúgy is gyúlékony deszkákon. A színművet követező színrevitelét talán már ismerte Kierkegaard, 1845–46-ban Emma Meier játszotta Júliát, aki az ekkor már Fru

³⁸ Lásd az angol kiadásban: *Repetition*. Ford. és szerk.: H. and E. Hong, Princeton: University Press, 1983, 163.

³⁹ A magyar kiadás fordításában: „elmenve jön”, *Az ismétlés*, i. m., 44.

⁴⁰ *A Vagy-vagy* egyik „szerzője” fontos eszmefuttatását ekkor egy újságban publikálta, *Faederlandet*, 1845. május 19–20.

⁴¹ Kierkegaard: „A Cursory Observation Concerning a Detail in *Don Giovanni*.” In: *The Corsair Affair and Articles Related to the Writings*. Ford. és szerk.: H. and E. Hong, Princeton: University Press, 2009, 28–37.

⁴² Ennek a jelentéseméleti paradoxonnak Heiberg egy vaudeville-t szentelt, *No* címen, 1836-ban mutatták be.

⁴³ Kierkegaard újabb álneve.

⁴⁴ Kierkegaard: „The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress.” In: *Christian Discourses*. Ford. és szerk.: H. and E. Hong, Princeton: University Press, 1997, 412.

⁴⁵ Ennek jelentősége rendkívüli, lásd – egyebek mellett – a *Félelem és reszketés* kezdetét.

⁴⁶ Szerzője nem kevés lekicsinyléssel utalt rá, uo., 410.

Heiberg⁴⁷ néven ismert művésző tanítványaként ígéretesnek bizonyult, ezek az ígéretek azonban az előadás nézői szerint beváltak maradtak. A rá következő évben Johanne Luise visszavette a szerepet, s 19 évvel azután játszotta el a vibráló és szerelemittas tinédzsert, hogy ezt a szerepet először megformálta.⁴⁸ Kierkegaard nyilván ironikusan hangsúlyozta, hogy Júlia „rendkívüli módon felnőt”⁴⁹ a két előadás között eltelt csaknem két évtizedben, de egyben arra a dramaturgiai paradoxonra is utalt, hogy a felvonások között – tehát a darab néhány napjának szűkös idejében – milyen szédületes iramban érett meg a halhatatlan bakfis. Az első felvonás „gyermeké” ugyanis a negyedik felvonásra átváltozott egy „tökéletesen odaadó asszonnyá, erőteljessé és energikussá.”⁵⁰ És éppen itt érzékelhető az ismétlés révén vizsgált paradoxon, hogy míg a hormonok hurrikánját tökéletesen meg tudja formálni egy elkápráztatott tinédzser, addig a dráma további menete ennél jóval többet kíván, „egy szerelmes minden árnyalatát, a teljes skálát, az első és feltétlen behódolástól a démonikus szenvedély csúcspontjáiig.”⁵¹ Ez utóbbi pedig szükségképpen ismeretlen tizenöt évesen, az érett és határozott nőé, aki „megszerzi, amit akar.”⁵² Shakespeare zseniális dramaturgiájában ez egyébként pontosan érvényesül, hiszen a szenvedélyek földmozgása után a vágyott boldogság kiküzdésének lépéseit szinte kivétel nélkül a nagyon is pragmatikus Júlia teszi meg. Ő tervezi meg, gondolja át és dolgozza ki a megoldási lehetőségeket, ő lesz a reménytelen manipulációk mestere, míg Rómeó inkább az álmodozó, a szerelemittas, a kábult – végső soron a passzív szereplő.

A karzat persze „egy ördögien bájos és átkozottul hetyke teremést”⁵³ szeretne látni, ahhoz azonban, hogy valaki „Júliát alakítsa, ahhoz lényegében kell eltávolodnia Júlia életkorától.”⁵⁴ A nőiség kibontakozása „Júlia intenzív teljességével” lírai magasságokba emelkedik, ahol az ifjúság „időbeli minősége” már nem feltétele a szerepformálásnak. Az eltelt idő csak attól fosztja meg a lányt, ami fiatalságában „közvetlen, egyszerű, aktuális” – cserébe azonban, a színésző tapasztalataiból és élményeiből megformált játéka nyomán az érzelmek végtelen skálája és elementáris ereje „lényegesebben fejeződhet ki.” Ez pedig az értekező szerint nem más, mint a „nyugodt, tiszta és fiatalító emlékezés.”⁵⁵ „Inter et Inter” ezért látja szebbnek az érett Júliát a kamaszlánynál, mert igazibb fiatalság a felidőzés által megmutatkozó, mint a pusztán évek számában rejelő. A színpad igazsága – az időt tekintve – felülírja az életét.

Naplója tanúsága szerint a színikritikát az *Egy már halott ember írásaiból* című válogatásában adta volna közre Kierkegaard, mint ezt előbb a margóra biggyesztette, majd törölte. Ekként keretezte volna életművét, ami egykor az *Egy még élő ember írásaiból* című gyűjteménnyel vette kezdetét. Sokáig nem hitte, hogy túlélheti a krisztusi kort, s amikor ez mégis megtörtént, írásai másféle jelentéssel dústak, s azért adta közre „cikkecskéjét”, hogy nyilvánvalóvá tegye, még nem fordult teljességgel a vallás felé.⁵⁶ Hanem a színház,

⁴⁷ Dánul az asszonynév alakja, a színésző így volt ismert.

⁴⁸ Ennek paradoxitáját akkor érzékelhetjük, ha tisztában vagyunk vele, hogy a korban a felnövekvés sebessége nagyobb volt, mint ma, így ha Shakespeare története másféle fordulatot vett volna, s Júlia teherbe esik a nászéjszakán, majd felnövő lánya is követi anyja példáját – korát tekintve már nagymamaként ábrándozhatna szerelmeséről a színésző a holdsütötte erkélyen.

⁴⁹ Uo., 412.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo., 412.

⁵² Uo.

⁵³ Uo., 340.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Uo., 322.

⁵⁶ „[P]osthumous publication has a particular awesome weight”, írta Hugh S. Pyper. „The Stage and Stages in Christian Authorship”, in: *International Kierkegaard Commentary, Volume 17*. I. m., 311. Lásd még: Katalin Nun, *Women of the Danish Golden Age*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, Søren Kierkegaard Research Centre, University of Copenhagen, 2013, 72–73., 79.

vagyis a (művészet)filozófia felé fordult, mindazzal a tudással és élménnyel, amivel azóta gazdagodott, s ami természetesen teológiai gondolkodását éppúgy befolyásolta, mint a teológiai az esztétikait.

Kierkegaard különös színikritikája egyébként magát az elemzés „tárgyát” is elbűvölte, aki évtizedekkel később publikált emlékiratában idézte fel: „ami igazán elkápráztatott, hogy valaki nem színészként miként érezkelhette mindezt”,⁵⁷ s egy egész szakaszt idézett Kierkegaard-tól a színész és közönség közötti különös interakcióról. Az aranykor „médiastárja”, a szűz bálvány,⁵⁸ a Királyi Színház későbbi igazgatónöje és Ibsen híve különösen annak leírását látta döbbenetesen empatikusnak, ahogy „a rászegeződő tekintet hatalmas súlyként nehezedik a színre lépőre”, ugyanakkor a deszkákon „ez a súly és nehézség könnyedséggé változik”⁵⁹ váratlanul és feltétlenül. Illetve annyi előfeltétele mégis van, amennyi szorongás – Kierkegaard egyik könyvének címszereplője – hatalmában tartja a színészt mindaddig, de csakis addig a pillanatig, amíg ki nem lép a takarásból.

Kierkegaard szemlélete ebben is alapvetően tért el a kortárs színházi gondolkodástól, ahogy a színészi játékról szólva is. Amikor Heiberg⁶⁰ a színész művészetéről írt tanulmányt, kedvelt hegeli „triászaira” épített, amelynek mentén a színészetet a reprodukáló művészetek szférájába ualulta, ráadásul a kétdimenziós valóságábrázolás kategóriájába – mintegy a reliefekhez hasonlóan. A frontális megmutatkozás, a közönség pozíciója és a színpad jellege mind Heiberg klasszicista művészeteszményét szolgálta, s egy igen stilizált, előre megszabott módon alkalmazható gesztusrendszert tartott csakis művészeknek. A realiztikusabb és plasztikusabb színészi játék Európa számos színpadán ekkor már teret hódított, így Koppenhágában is,⁶¹ ezt azonban Heiberg elméletileg zárta ki a művészet rendszeréből, nem utolsósorban a korszak egyik legfőbb művészetfilozófiai tekintélyére – egyben színházigazgatójára – támaszkodva: Goethére, aki a maga gyakorlatában és fontos könyvében kanonizálta ezt a sematikus klasszicizáló felfogást.⁶² Szigorú szabályok írták le, miként lehet mozogni, nézni, megszólalni, hogy egyes gesztusok milyen jelentéstartalommal bírhatnak, hogy a „klasszikus fenségességet” méltóképpen szolgálja. Az egész művészeti ág esztétikai emancipálódásának korszaka volt ez, így rangjának, helyzetének, elfogadtatásának alapkérdése volt a fennkölttség, amely nemegyszer a mesterkélttség, az életidegenség, a modorosság alakjában mutatkozott meg – nehogy az egész művészeti ágat az egyébként ugyancsak jellemző vulgaritás, bohóckodás és frivol könnyedség jegyében ítéljék meg. Amit egyébként olyan szenvedélyes átélessel írt meg és élvezett Constantius Berlinben. Kierkegaard tehát korábbi remekművével egyfelől beemelte az esztétikum „alatti” rétegeket művészetfilozófiájába, másfelől – és ettől nem függetlenül – érzekelte és értelmezte a színjáték ekkoriban lezajló modernizációs folyamatának fontosságát. Amelynek egyik legfőbb képviselője az általa igen nagyra becsült, egyenesen „papnőnek” nevezett Anne Nielsen volt⁶³ – mert a színházművészet olykor önellentmondásokat is tartalma-

⁵⁷ Idézi Nun, i. m., 83. Az emlékiratok címe: *Emlékezve újraélt élet (Liv gjenoplivet Erindringen)*, 1891–92., amely kierkegaard-i ihletést is sejtethet.

⁵⁸ P. O. Enquist közlése szerint férj és feleség – az előbbi betegsége miatt – soha nem érintette egymást. Lásd a vele készített interjút 1993-ban, az OSZK Történeti Interjúk Tárában (Bang-Jensen felvételek, 19. lemez).

⁵⁹ Nun, i. m., 83.

⁶⁰ Heiberg kortársa, K. F. Wiborg esztétikai traktátusára felelt, lásd: Jon Stewart, *A History of Hegelianism in the Golden Age Denmark*, Tome II, Copenhagen: Søren Kierkegaard Research Centre, C. A. Reitzel, 2007, 264–266.

⁶¹ Például Frederick Høedt alakításában, lásd bővebben: Karin Sanders, „The Ethics of Performance in Johanne Luise Heiberg’s Autobiographical Reflections.” In: *The Heibergs and the Theater*, i. m., 247.

⁶² Goethe: *Regeln für Schauspieler*, 1803.

⁶³ Lásd Kierkegaard: *Stages of Life’s Way*, Ford. és szerk. H. and E. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1983, 131.

zó, paradoxonokon keresztül alakuló emancipációs folyamatában is érzekelte a szakralitás megjelenését.

A közönség felől

A Kierkegaard ház kötelező idegenkedését az életrajz tanúsága szerint⁶⁴ hamar felváltotta a fiatal „dandy” vonzalma a színház iránt, és ebben bizonyos szerepe volt Heibergéknek. A színház Koppenhága szellemi életében alapvető volt, lévén feltehetően a legfontosabb kulturális intézmény Dánia aranykorában. Nevelő és oktató szerepe nemegyszer szórakoztatással párosult, a nemzeti irodalom közvetítésének legfőbb fóruma lehetett, rendkívüli hatása volt az ekkor formálódó anyanyelvre, míg beszéd- és viselkedésmintákat közvetített a polgárosodó társadalom tagjainak. Mindezek mellett a „szalonélet” sajátos kereteit is kínálta, amelyhez hozzátartozott az öltözködés „divatbemutatója”, a találkahelyként is működő terek, no és különféle társadalmi rétegek ugyancsak itt csodálkozhattak egymásra. A Királyi Színház volt a legnagyobb befogadóképességű „laikus” találkozóhely, s a pluralitására mindig büszke Dániában „monote(atr)izmus” jött létre, sőt: a *Kongelige Teater* nemcsak Koppenhága, de egész Skandinávia legjelentősebb színházává vált.⁶⁵ Az abszolút monarchiát felváltó alkotmányos királyság a színház jogi státuszát is befolyásolta, de nem érintette magas művészi színvonalát, nyitottságát, és megőrizte anyagi lehetőségeit is. Növekvő befolyásával pedig része lehetett az ekkor érvényesülő modernizációs folyamatnak, befolyásolhatta a politikai változásokat – a színházat igazgató Heiberg egyenesen az ideális közjogi berendezkedés modelljét is látni vélte mindebben.⁶⁶ Itt ugyanis mindenki egyenlő volt, a hierarchia a működés érdekeit szolgálta, amelynek nyomán a színpadon megteremtett illúzióvilág tükrözte és formálta a valóságot. Itt lehetett szembenézni a legkülönbébb társadalmi, politikai kérdésekkel vagy akár divatjelenségekkel – a nőneveléstől a burzsoá képmutatáson át a viszolyogtató viselkedésmintákig –, míg hatásos lehetett nemzeti narkotikumként: a színpadon megidézett dicső múlt kollektív terápiajával zsbibaszhathatták el a közelmúlt traumatikus vereségeinek fájdalmait.⁶⁷

És bár Constantin Constantius viszolygott az „undort keltő női magamutogatástól”, a folyosókon és páholyokban közszemlére bocsátott és szorgalmasan távcsövezett testek, ruhák, hajviseletek kollektív bámulását illetően, ugyanakkor ebben az időben antropológiai jelentősége volt a nők színházi és színpadi megjelenésének. A színésznők lényükben és viselkedésük révén a modernitás előhírnökei, úttörői és nemegyszer mártírjai voltak, mentalitás-modelleket kínáltak és önállóságot, öntudatot sugároztak, nemritkán frontálisan ütközve az előítéletekkel. Társadalmi státuszuk gyors és nem kevésbé drámai változása erjesztője volt az ekkoriban meginduló emancipációs folyamatnak, s egyben kikaposták a nők útját a család keretein és az otthon zárt falain túlra.⁶⁸ A színház hatása azért is volt

⁶⁴ Lásd elsősorban Alastair Hannay: *Kierkegaard, a Biography*. Cambridge: University Press, 2001 című művét, továbbá Bruce H. Kirmmse: *Encounters with Kierkegaard, a Life as Seen by his Contemporaries*. Princeton: University Press, 1996, illetve Bruce H. Kirmmse: *Kierkegaard and Golden Age Denmark*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

⁶⁵ „To every civilized Dane the center of Copenhagen and of the world was the Royal Theater” – írja Henning Fenger, „Kierkegaard: A Literary Approach.” In: *Kierkegaard and his Contemporaries*, i. m., 304.

⁶⁶ Heiberg ezt 1842-es a *Nép és a közönség* című írásában fejtette ki, lásd erről: Klaus Müller-Wille: „Ghostly Monarchies – Paradoxical Constitutions of the Political in Johan Ludvig Heiberg’s Royal Dramas.” In: *The Heibergs and the Theater*, i. m., 93.

⁶⁷ Lásd: Lasse Horne Kjældgaard, „An Artist Among the Rebels? Johan Ludvig Heiberg and the Political Turn of the Public Sphere.” In: *The Heibergs and the Theater*, i. m., 52.

⁶⁸ A nők szerepe a modernizációs folyamatban, a tradicionális szerepek változása, illetve a magánélet és nyilvánosság tereinek egymásba nyílása a tárgya Ursula Geitner kutatásainak és írásainak,



rendkívüli, mert a korabeli tömegkommunikáció szerepét látta el: az eladott jegyek száma az előadások gyakoriságával besorozva páratlan nagyságrendet sejtet. Egyetlen este akár 1500 néző láthatott egy előadást, a színház hetente kétszer-háromszor játszott, ugyanakkor folyóiratok és könyvek – közöttük Kierkegaard művei – 250-300 példányban jelentek meg mindössze.⁶⁹ Scribe ezért kaphatott helyet a *Vagy-vagy* lapjain: a sikerszerző 101 darabját a Királyi Színházban 2676-szor játszották el 1823 és 1895 között.⁷⁰ Ezt lehet besorozni 1500-zal abban a városban, amelynek lakossága ekkor még nem érte el a százezret. A „vidék” pedig, ahonnan ugyancsak jöttek színházba a Koppenhágába látogatók, nemcsak Dánia távoli területeit jelentette, de például Norvégiát és Svédországot is, mint ezt Ibsen példája pontosan mutatja.

Kierkegaard szerepei között egyébként az egyik legfontosabb a „flâneur”-é volt, még „társasági térént” is használta a színházat, olykor csak azért tűnt fel az előcsarnokban vagy a sorok között, hogy megmutassa magát a kíváncsi közönség számára, élvezze az atmoszférát és eljátssza az esztétikai ínycenc szerepét, majd hazasiertett gazdag életének másik szerepkörébe: a remetéébe.⁷¹ Aki egyébként odúja magányában többet tudott a színházról, mint a páholyok lakói.

Életének ebben a korai szakaszában szerepe úgy is meghatározható, mint „a Heiberg-iskola színikritikusa”, George Pattison kutatásai szerint.⁷² Ekkor ugyanis abba a rendkívül lényeges interpretációs folyamatba kívánt bekapcsolódni, amely műalkotásokat értelmezett és közvetített a laikus, de érdeklődő és formálható nagyközönség számára. Előzetesen többnyire elolvasta a drámaszövegeket, mert számára az előadás a darab – mint hangsúlyozta –, ezzel nemcsak a „performance studies” később megszületendő diszciplináját előlegezte, de érzékeltte azt is, hogy a színpadi műalkotás létformája mégiscsak a szóbeliség. Az az imperatívusz pedig, ami a Királyi Színház színpada fölé metszett betűkből Kierkegaard emlékeibe is bevesődött, úgy szólt, hogy „Nem csak az élvezet számára” – dolga van tehát annak, aki ide jön. Ugyanakkor azt is pontosan tudta, hogy amint a gondolkodás kezdi játszani a főszerepet – márpedig a verbális kommunikáció mégiscsak ezt a szférát szelíti meg –, akkor az értelem súlya alatt a színház lényege porladhat szét.

Mindezekkel együtt Kierkegaard megmaradt a közönség „romlatlanul” naiv tagjának, annyi különbséggel persze, hogy reflektálatlansága nemegyszer vált reflexió alkalmává. Évtizedekkel azelőtt, hogy a befogadésemélet vagy a recepcióesztétika a színház területére tévedt volna, Constantius már pontosan tudta, hogy a közönség színpad felé fordulásának módja, kapcsolatteremtésének jellege alapvetően határozza meg az előadást. Mindezt a farce-ban érzékeltte legpontosabban, hiszen az elsősorban a társadalom alsóbb rétegeiben volt népszerű, ahol az iskolázottság alacsonyabb szintje révén a reflexió lehetősége is korlátozottabb. A karzatra szoruló hangos közönség ugyanis nem úgy tekint magára, mint valamiféle műélvező társaságra, hanem mint olyasféle csoportosulásra, amelyik az utcai

lásd ennek színházi értelmezését Joachim Schiedermaier: „Theater and Modernity: Thomasine Gyllembourg’s Novella: *Near and Far*.” In: *The Heibergs and the Theater*, i. m., 232. Ebből a szempontból is érdekes Erika Fischer-Lichte drámatörténete (amely éppen Rousseau ellenvetésével kezdődik, hogy Genfben a nők megóvása érdekében ne nyíljon színház).

⁶⁹ Olvasóinak száma ennek persze nyilván többszöröse volt.

⁷⁰ Lásd: Peter Vinten-Johansen: „Johan Ludvig Heiberg and his Audience in Nineteenth-Century Denmark.” In: *Kierkegaard and His Contemporaries*, i. m., 354. Továbbá: Henning Fenger, *The Heibergs*. Farmington Hills: Twayne, 1971, 105.

⁷¹ Lásd ennek leírását B. Kirmmse: *Encounters with Kierkegaard*, i. m., 13. A remete ekkori álneve: (Victor) Eremita, egyébként a *Vagy-vagy* közreadója.

⁷² G. Pattison: „Søren Kierkegaard A Theater Critique of the Heiberg School.” In: *Kierkegaard and His Contemporaries*, i. m., lásd még: Pattison: „»Play it Again.« Kierkegaard’s *Repetition* as Philosophy and Drama.” In: *Theatrical Theology, Explorations in Performing the Faith*. Szerk.: Wesley Vander Lugt és Trevor Hart, Eugene, Cascade Books, 2014, 113–125.



zűrzavar körül verődik össze, és mindenki oda akar tolni, ahol éppen az események zajlanak. A színházban azonban „erre a távolság miatt nincs lehetőség, ezért úgy viselkednek, mint a gyerekek, akik csak arra kaptak engedélyt, hogy az ablakból leskelődhessenek az utcai felfordulásra.”⁷³ A közönség érdekelhető „infantilizálása” ekként lesz feltétele a színházi hatásnak, s ezzel a néző vállalt passzivitása illuzórikus aktivitásba fordulhat át. Ha pedig farce-ról van szó, ennek nem a katarzis az eszköze, hanem a mámoros nevetés, így bocsátkozik Constantius „nevetéstudományi” fejtegetésekbe – ugyancsak évtizedekkel azelőtt, hogy Freud vagy Bergson egyáltalán elemzés tárgyává tette volna ezt a jelenséget. Constantius a közönség szociális és temperamentumbeli szintjéből indul ki, amit meghatároz az előadáshoz fűződő – nem esztétikai jellegű – viszony. Sőt: a nevetést „patologikusnak”⁷⁴ is nevezi a szerző, mint a józan ész kollektív és ideiglenes eltávozásának fontos tünetét, amellyel azonban létrejön az az egység, ami áthidal korokat, iskolázottságot, társadalmi státuszt. Ezzel persze eltűnik „a máskor olyannyira megbízható kölcsönös megbecsülés színpad és közönség között”⁷⁵ – de létrejön egy olyan új és merőben interaktív viszony, amely a színház szórakoztató funkciójaként döntő, előlegezve egyszersmind a huszadik század néhány nagy színpadi újítójának vízióját.

Az a nevetés, amit a Königsstädter Színházban hallott a szerző, mintegy „második zenekarként”⁷⁶ kísérte az előadást, s ezt vezényelték a nagyszerű komikusok, hatását akusztikusan és lélektanilag is belekomponálva az előadásba. Az az interakció, ami ekként színész és közönsége között létrejött, éppoly „mágikus”, mint maga a színház: hatalmában, teljességében, reflektálatlanságában – összességében jóval erősebb azoknál, akik egyenként részei. Ennek a különös kölcsönhatásnak a leírásához Constantius ótestamentumi metaforát használ: Beckmann úgy stimulálja a karzatot, illetve a karzat akként stimulálja Beckmann, mint ahogyan a cet gyomrában ülő Jónás próféta a halat, és a hal Jónást.⁷⁷ Egyszerre szinte biológiai feltétlenségű a leírt transzmisszió, ábrázolásához azonban Kierkegaard az engedetlen próféta alakját idézi meg.

A víz itt is „árad”, mint az elragadtatás kontrollálatlan kifejezésében, a komikus hatás fonák katarzisének metaforájában is: „fekszem a páholyomban” – írja a szerző –, „kiterítve, mint a fürdőző ruhája, elnyúlva a nevetés sodrán.”⁷⁸ Az előadás hatásával a nézőt egy hatalmasabb erő veszi birtokába, aminek átadja magát, és élvezti ezt az odaadást, kontrollálatlanságával együtt. Az extázis kiemeli helyéből, és másutt teszi le, mintha a folyó és a sodrás képét idézné meg ez is, az *Isméltés* kiinduló kérdésének metaforájával együtt, a mindig mozgásban levő időt sejtető, héraikleitoszi vízzel.

De mi történik akkor, ha Beckmann nem csal többé mosolyt a néző arcára? Kierkegaard pontosan érzekelte a színész rendkívül kényes helyzetét és a közönség szeszélyes tetszésének és hangulatának való ugyancsak mágikus kiszolgáltatottságát – nincs garancia a varázsrá. A túlzott várakozás akár végzetes is lehet, ha betöltetlenül marad, a komikus zsenitől ugyanis azonnali és elementáris hatást vár a közönség, szinte arrogánsan, miként Constantius csalódása is bizonyítja. Ha nincs hatás, semmi sincs, a konklúzió szinte metafizikai súlyú. És nincs ez nagyon másként az ünnepelt Fru Heiberg esetében sem, bár őt szinte „nemzeti kötelezettség” áhítatosan és feltétlenül imádni, ebbe azért belevegyül némi kíváncsiság: „meddig bírja még?”⁷⁹ Ez a fajta kajánság pedig, mint „Inter et Inter” pontosan érzekelte, végzetessé is válhat, ha az imádat helyét valamiféle letargia veszi át,

⁷³ Kierkegaard: *Isméltés*, i. m., 39. (fordítás a továbbiakban is módosítva)

⁷⁴ Uo., 40.

⁷⁵ Uo., 45.

⁷⁶ Uo., 47.

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ Uo., 48.

⁷⁹ Kierkegaard: „Crisis and crisis in the Life of an Actress.” I. m., 314.

közöny vagy annál is rosszabb. A szerző ezt a folyamatot az Istennel szembeni hálátlansághoz hasonlítja, ahhoz a lusta elégedettséghez, hogy Ő úgyis mindig velünk van.⁸⁰ És ezzel a transzcendencia is megjelenik a színen, a hozzá való viszony erős kontúrjaival együtt.

Végezetül

Míndez azonban már újabb fejtegetések tárgya lehet, amelyek további következtetésekhez vezethetnek. És talán maga a történet is itt kezdődik: Kierkegaard és a színház különös kalandja, hiszen a döbbenetes empátia és a drámairodalom vagy a színészi játék értelmezése és elemzése az ő voltaképpen kérdésfeltevéseit: a bölcséletit és a teológiaiit szolgálta elsősorban. Maga az *Isméltés* mégiscsak Hérakleitosz dilemmáját szemléli a színház állandóan változó és mégis minduntalan ismétlődő „folyamában”, s amikor végső keserűségében Kierkegaard majd szakít álneveivel, s utolsó szerepét tanulja – a mártírét –, azt már saját nevében játssza el. A színházat pedig azért állítja a templommal szembe, mert a deszkákon még lehet szó szakralitásról, míg a fizetett állami hivatalnokok által bitorolt egyházi épületekben már régen nincs.

Szerep és szöveg sajátos illeszkedése, illetve elválása egymástól Kierkegaard életében végül az egész életmű szempontjából is lényeges következtetésekhez vezet: a rengeteg polémia, a gyakorta egymással is élesen szembehelyezkedő álneves szerzők, együtt a művek kiváltotta – nemegyszer igencsak ellentmondásos – hatással, magát az egyedülállóan komponált életművet is új jelentéssel gazdagíthatják, olyasmivel, amit igazán a színház felől érthetünk meg. Karakterek, instrukciók, elvárt vagy éppen kiprovokált közönség-hatás, drámai krízisek és konfliktusok adhatnak eltérő, talán gazdagabb jelentést az életműnek, mint ami pusztán a művek sorozatából sejthető, s egy efféle olvasat nemcsak Kierkegaard megértéséhez vezethet közelebb, de világunkéhoz is. A színházon keresztül – ugyan hogyan is lehetne másként?

⁸⁰ Uo., 318.

BORBÉLY SZILÁRD EMBERI ÉS ÍRÓI SZENVEDÉSTÖRTÉNETE

Debrecen–Budapest–Pécs. Ebben a három városban különös erővel él az emlékezés Borbély Szilárdra. Vannak alkotók, akiket gyorsan felejt a kulturális közvélemény, de vannak, akiknek emléke és hiánya egyre csak nő a múlt időben. Írásainak drasztikus ereje, személyiségének kisugárzása, életének tragikus fordulatai és a rettenetes vég – utólagos többlettudásunkkal érzékelve – szinte előre be volt kódolva szövegeibe. A sors és az alkotások ilyen erejű összefonódása különleges erővel tudja felruházni az életművet.

A rettenetes trauma, amely 2000 karácsonyán érte a szülei ellen elkövetett rablógyilkossággal, életét, lelkiállapotát azonnal, életművét fokozatosan változtatta meg és mélyítette el. A személyes szenvedéstörténet stációit követhetjük nyomon nagy műveiben, de úgy és olyan különleges metamorfózissal, hogy miközben egyre bátrabban és nyíltan személyes lett, annál inkább egyetemessé, általános léttörténété tudta tágítani saját sorstragédiáját, ami *Az Olaszliszkaiban* és a *Nincstelének* című önéletrajzi ihletésű regényében már megrendítő országos látomássá tágul.

2000 karácsonyának első napján, amikor megtelefonálták neki a rettenetes hírt, akkor: „Megértette, de még nem élte át. Aztán befelé kezdett zuhanni, be a testbe. Érezte a tapintható sötétet, érezte a zuhanás gyorsuló tempóját. Ismeretlen mélység nyílt meg a talpa alatt, amely magával rántotta, valahová mélyre. Le a testbe.” (Egy bűntény mellékszálai, *Élet és Irodalom*, 2007 karácsonyi szám, kötetben: Egy gyilkosság mellékszálai, *Vigilia*, Budapest, 2008)

Három év telik el ebben a halálközeli bénultságban, mellékmunkák abszolválásával, majd 2003-ban jelenik meg verseskötete, a *Berlin-Hamlet*, amely paradox módon nyitánya lett az életmű új korszakának. A versek ugyan még a 2000-es tragédia előtt születtek, sőt a kötet már készen, kiadásra várt, de Borbély Szilárdnak három évbe telt, míg volt ereje kiadni kezéből a kötetet. A korábban, keletkezésük idején még elvont, általánosabb közérzetet, egyfajta költői Én-szerepet sugalló verssorok ólomsúlyúvá nehezedtek, mert a valóság ereje a mélybe húzta őket. „Amikor Berlinbe érkeztem, már nem akartam / élni. Miért nincs arra mód, gondoltam, hogy ha / valaki nem akar tovább élni, eltűnhessen. (...) Csak egyszerűen / a megszűnés. Vajon mennyire kellene ezt / akarni? ...” (*Hermann Strasse*) Ezt az ólomsúly nehezéket, a szövegekben történt minőségi változást akarta érzékeltetni a halott szüleinek szóló szemérmes ajánlás a könyv elején (Ilonának, Mihálynak). Ekkor még, 2003-ban, saját magát védve a nyilvánosság elől, személyes magánállapotáról mélyen hallgatva, csupán ezzel a titokzatosnak tűnő gesztussal akart jelzést küldeni a külvilágnak.

2004-ben, majd kibővítve 2006-ban adta ki szinte terápiás folyamatként a *Halotti pompát*, közben pedig 2005-ben a *Míg alszik szívünk Jézuskáját*. E két megrázó kötetben már fokozatos nyíltsággal tárja ország-világ elé költészeti pompában és bibliai köntösbe ágyazva saját tragikus létállapotát és szülei halálát. A nyíltabb írói hangot horrorisztikusan felerősíti, hogy a *Halotti pompa* húsvéti és haszid szekvenciái után a könyv jegyzetanyagában, a maga póré tárgyilagosságában közöl három újságcikket magáról a rablógyilkosságról, a tárgyalás megkezdéséről, végül a mellbevágó hírről, hogy bizonyítékok hiányában felmentették a gyanú-

Az írás a Debreceni DESZKA Kortárs Drámafesztiválon elhangzott előadás bővített változata. Az eredeti előadás néhány részlete megjelent a *Szenárium* 2015. április–májusi összevont számában.

sítottakat. Maguk a verssorok között is gyakran meghökkentő nyíltsággal szólnak meg a személyiségben zajló, pusztító folyamatok, „a szégyen díszletei” között: „Egyszer meghaltam már tehát, / s hogy túléljem halálom / magamra vettem azt, aki / hasonlít rám. A Másom / itt él velem azóta is.” (*Harmadik Könyv, Hászid-Szekvenciák, XXII.*)

Mindkét kötetben folytonosan összeszokráznak a végletek: születés és halál, fény és éjszaka, a biblikus betlehemes játék és a gyilkosság jelenkori brutalitása közötti ellentétek, s ezek már önmagukban színpad után kiáltottak. Nem véletlen, hogy Vidnyánszky Attila megérezte a költői anyagban ezt a sötéten látomásos lehetőséget, és emlékezetes előadást formált belőle a Debreceni Csokonai Színházban, 2009-ben.

2007-ben, az *Élet és Irodalom* karácsonyi számában jelent meg a terápiás kibeszélés, feltárulkozás szükségével az *Egy bűntény mellékszálai* című írás: „Elhatározta, nem ír, nem beszél. Úgy tesz majd, mintha meg sem történt volna. Aztán felborult a terve. A költőnek nincs magánélete. Az érzelmeket használja, amelyekkel, mint savakkal – testből jelentéseket old ki, kiszűri a szövegek alapanyagát, amelyből majd versek, illékony nem létező tárgyak jönnek létre...” A szöveg azonban nemcsak ennek az alkotói passiónak a feltárása, vállalása, hanem ugyanekkor rideg, szigorú, részletes tényleírása is az elképzelhetetlen eseményeknek, a hír tudomásulvételétől a bírósági tárgyalás befejezéséig. Ebben a szövegben már semmi rejtőzködés nincsen. Olyan végletekig kitárulkozó, hogy azt is leírja, miképpen csókolta meg halott anyja pergament szárazságú, a szörnyű, baltás bántalmazás, majd a boncolás után valamennyire rendbe hozott, összevarrt arcát.

Ez a súlyos, konfesszióknak beillő alkotás biztató változást jelzett, az élet- és az írásgörccs oldódását. Félő volt ugyanis, ha továbbra is ragaszkodott volna a hallgatás, a kozmikus szégyenérzet lélekölő parancsának, tragikus öngyilkossága talán jóval előbb bekövetkezik.

Az *Olaszliszkai* (2008) című sötét, oratórikus, dramatikus szövegében, amelyet éveken át írt, javított, tartogatott, valamelyest már háttérbe húzódott, mégis felismerhetően benne van a személyes kataklizma, de hangsúlyosan előtérbe kerül a mai magyar valóság egésze, a kilátástalanságba süllyedő ország riasztó rajza az elvadult tájakról, az ott élő emberek kulturális, mentális, morális állapotáról. A tanárlincselés és az ősi temetőt kereső, eltévedt Idegen riasztó és drámai jelenetei után a lincseléssel gyanúsított egyik vádlott tárgyalása zajlik valami különös bizonytalansággal a színen, mert nem lehet tudni, hogy valóban a mindent tagadó vádlott-e a főbűnös. Ez a rész szinte felidézti az író rémálmát szülei feltételezett gyilkosainak tárgyalásáról, amikor is az évekkel később megtartott számonkérésen végül is felmentették őket, mert nem voltak egyértelmű bizonyítékok. („Az elkövetés helyszínétől egyre messzebb vezető két hónapos kitérő hibás döntés eredménye volt. [...] Ez a lehetséges motivációk utáni kutatás előtt zárta el az utat.” *Egy bűntény mellékszálai*)

A drámai életmű további produktumaiban is sok helyen tetten érhető a tragédia utóhatása, természetesen bonyolultabban kódolható megjelenésekkel, rejtettebb jelzésekkel, hatásokkal, ahogy az *Az Olaszliszkai* esetében is felfedezhető. Az el nem múló lelki és alkotói öngyötrések az *Akár Akárki* moralitásjátékban is felfedezhetők. A színjáték egy kortárs „körmagyar”, amelynek nyolc példázatában ismét visszatér az öt súlyos árnyékként kísértő és kísértő trauma: a méltatlan és teljességgel véletlen halálokkal, közönyös, jéghideg, nyomasztó körzegen, valahol *A nagyvárosok sűrűjében* (ahogy egy korai Brecht darab címe sugallja), a sorstalanság rémületétől kísérve, ahogy ez a szüleiivel a valóságban is megtörtént. Ez a kísértetváros a mi Budapestünk, figurái az alvilág sűrűjéből felbukkanó halálosztók. Mindezen hatások még felerősítve, tényszerűen tárgyilagos, brechties songokkal, prólóggal, epilógussal, haláltánc dalokkal, mint a középkori moralitásokban. Történetek már tisztas kísérletek a mű színrevitelére, többek között Árkosi Árpád rendező szívós akarattal kétszer is megrendezte, egy elvontabb és egy realitás közelebb előadásban (ez utóbbinak szintén a Debreceni Csokonai Színház volt a színhelye, 2014-ben), de etalon értékű előadás még nem született a műből.



A *Szemünk előtt vonulnak el* című barokk, világszínházi tablónak még ilyen kurta színpadi sorsa sincs, csupán egy alternatív előadás készüléséről olvashattunk. Ez talán a legösszetettebb, legtitokzatosabb Borbély-színmű, irodalmárok sora boncolgatta, elemezte kultúrtörténeti, társadalomtörténeti, filozófiai, ideológiai és pszichológiai rétegeit. Nem mutatták még be a kakukkfiókának nevezhető, elragadóan napfényes, élet- és emberszerető, szinte „hrabali” humort idéző játékát, a *Szól a kakas márt* sem. Ez a derűs játék ötvözi a zsidó-keresztény kultúrkört, a földi meséket az égi legendákkal, a magyar népmesei motívumokat a haszid történetekkel. Remek klezmer zenével dúsítva, jókedvűen csibészes, könnyed, játékos stílusban komoly sikerre is számíthatna jól megkomponált előadási példány és jól eltalált hangvétel segítségével, de valamilyen furcsa, sötét árnyék kísérheti, mert egyetlen színházi ember se vállalta eddig, sőt talán maga az író sem, mert dráma- és színháztudományába nem válogatta be.

Színpadra írt drámáinak sors-története láthatóan elég rövid és elég szomorú, viszont a más műfajú szövegeiből létrehozott előadások mélyen megérintik, megrendítik az embereket. Ilyen volt a már említett, versekből összeállított, emlékezetes *Halotti pompa* előadás Debrecenben, és ilyen a kiemelkedő sikerrel, lassan egy éve bemutatott színművészeti vizsga, az önéletrajzi ihletű prózai remekműből, a *Nincstelenekből* készült erős hatású performance a Színművészeti Egyetem végzős színészeinek előadásában, mely beszédvizsgából igazi színpadi eseményé gazdagodott Máté Gábor rendezőtanár segítségével. A színpadi szöveg lazán és görcsösség nélkül lett összeválogatva a könyv szövegeiből, és érezhető, hogy a színi növendékek az erős, dramatikus, látványos epizódokat vagy az őket inspiráló élethelyzeteket válogatták ki, s frappáns fantáziával, hitelesen alakították át működő színpadi szituációkká a prózaszöveget. Egy sötét, mélyvilágban élő szatmári falu múlt századi, hatvanas-hetvenes évekből kőből álló krónikája ez, egy megnyomorított közösség, benne egy család mindennapjait felidéző jelenetsorok egymásutánjával. Furcsa, erős dinamikájú játék, amelyben a fiatalok nem féltek a groteszk, brutális, fekete humorú hatásoktól és helyzetektől sem. Előadásuk remekül felhasználja azt a színművészeti egyetemi vizsga-dramaturgiát, amely lehetővé teszi, sőt elvárja és megengedi, hogy mindenki minden szerepet játsszon, férfít és nőt, gyereket, öreget, élő és halottat. A szereplők hol megosztott mondatokkal szinte kórussá alakulnak, máskor megnyomorult cigány-zsidó hergelő gyerekbandává, hol öngyilkosságra készülő anyává, hol csirkekopasztó kis gyilkosok gyülekezetévé válnak. Narrálnak és reflektálnak kívülről, néha gunyorosan, néha tárgyilagosan, vagy ritkábban megrendülve nézik az eseményeket, majd a következő pillanatban belülről élnek és idézik fel a karaktereket és a szituációt. Ezzel ügyesen lehetővé teszik az éles szem-szögváltásokat, a beszédmódok újszerű dramatikuságát, merész változtatását és humorát.

A Borbély-drámák nehezen felfejthető, sűrű színpadi szövegek, olyanok, mint az általa sokat elemzett és csodált *Csongor és Tünde*. Elsőre nagyon nehezen adják meg magukat. Miután dramaturgiájuk, struktúrájuk, hangvételük nálunk kevés hagyománnyal rendelkezik, megszólalásuk pedig speciális beszédmódot igényel, sokféle próbálkozás, különféle megszólalások szükségeltetnek ahhoz, hogy ez a drámai oeuvre élő, szerves és természetes része legyen színházkultúránknak.

Borbély Szilárd nem volt gyakorlott színpadi szerző. Színpadra szánt műveit évekig tartogatta, éveken, sőt egy évtizeden át is dolgozott rajtuk, mert bizonytalan volt megítélésükben. Már nem helyrehozható adóssága mindnyájunknak, hogy életében nem adatott meg neki jelentős drámáinak színpadi megismerése, és az sem, hogy az előadási példányok elkészítésében, a próbafolyamatokban aktívan részt vehessen. Bár a Debreceni Csokonai Színházban többször otthonra talált, de a nagy művekkel való találkozás már nem történhetett meg, se ott, se másutt. Most már nélküle kell mindezt végrehajtani, mint ahogy ez oly sokszor megtörtént drámaíró nagyjaink életművével.



SZEMBENÉZNI A MAGYAR TÖRTÉNELEMMEL

Véri Dániel interjúja a Tiszaeszlár című drámáról és a hatvanas-hetvenes évekről

Sándor Iván: Pályám az ötvenes évek közepén indult néhány novellával, de valójában '61-gyel kezdődik, amikor az első kötetem – drámakötet volt – megjelent. Abban az évben volt egy színpadi bemutatóm is Pécsen. '57-ben kerültem a *Film–Színház–Muzsikához*, kezdődött a színikritikusi, filmkritikusi pályám. A hatvanas évek közepén túl vagyok két színpadi bemutatón. Van két visszautasított drámám. Pályakezdő munkák voltak, de elsősorban a tematikájuk miatt utasították vissza a színházak.

A hatvanas évek közepétől a szellemi életben, mindenekelőtt a filmművészetben, a képzőművészetben változások történtek. A történettudomány kezdett nemcsak a két világháború közötti szemlélettől, de a dogmatikus marxista szemlélettől is elszakadni. Rám legerősebben a filmművészet hatvanas évek közepi fordulata hatott. Főképpen a Jancsó-filmek, amelyek először számoltak le a romantikus szemlélettel, és kezdeményezték a történelmi szembenézést. Amikor Jancsó Miklós *Szegénylegények*jéről írtam, még küzdelmes volt ennek a szemléletnek az elemzését megjelentetni. (Arra most nem térek ki, milyen átmeneti és szerencsés helyzetben volt a *Film–Színház–Muzsika*, ahol dolgoztam.) Azt írtam, akár egy romantikus, kardpengét villogtató, zászlót lobogtató, huszármentes Jókai-film is kezdődhetne így, de Jancsó szembenéz a magyar történelem romantikus értelmezésével.

A *Szegénylegények* arról szól, hogy a fikcionált Rózsa Sándort és betyárjait a császári katonák beterelik egy sándba, elfogják őket. Szinte légervízió a tumultus. A rabokat egyenként szólítják. Elkülönítve zárják be őket, mindenkit külön faggatnak: vagy rávallasz arra, akire rá kell vallanod, vagy véged. Sorban vallanak egymásra, feltáru az utolsó ellenállás a 19. század hatvanas éveiben a nyomozó hatóságok előtt. A film végén megjelenik egy császári tiszt, magához rendel két betyárt, azt mondja nekik: mutassátok be, amit Rózsa Sándortól tanultatok, milyen lovon egy igazi betyárküzdelem. Gyönyörű, ostorpattogtató küzdelem kezdődik. Jancsó vezette be a hosszú snitteket, amelyeket aztán Antonioni is alkalmazott: öt-tíz perc, és a kamera nem áll meg. Odalép végül a két betyárhoz a tiszt:

A beszélgetésre 2011. szeptember 13-án került sor Budapesten. A tisztaeszlári vérvád kultúrtörténetét kutatva találtam néhány szórványos említést arról, hogy *A vizsgálat iratai* című esszékötete mellett Sándor Ivánnak az ügyről volt egy korábbi műve is, az 1967-ben bemutatott dráma. A beszélgetést szerkesztett formában, rövidítve adjuk közre. A dráma idén jelenik meg első ízben, a L'Harmattan kiadónál.

Az interjú készítőjének korábbi, a tisztaeszlári vérvád kultúrtörténetét tárgyaló írásai: *A Sakter polkától az Egészséges Fejbőrig. A tisztaeszlári vérvád zenei szubkultúrái* (előkészületben); „A tisztaeszlári vérvád zenei feldolgozásai: hagyományok, interpretációk, narratívák. (Németh Hajnal: Hamis vallomás; Fischer Iván: A Vörös Tehén)”, *Múlt és Jövő* 2 (2014), 23–36; „A halottak élén” – Major János világa | “Leading the Dead” – *The World of János Major*, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013, 14–29; „Tiszaeszlár: The Site of an Alleged Ritual Murder”, in: *The Challenge of the Object. 33rd Congress of the CIHA: Post Graduate Program*, Nürnberg, 2012, 150–151; „Több szólamban – Verzió egy koncepció perre” (Németh Hajnal: Hamis vallomás), *Balkon* 6 (2012), 22–23. – V. D.

hát ez gyönyörű volt, mondja. Felsorakoztatja a többieket, felolvassa a császár parancsát: Sándor szabad, a többiek nyerjék el a végső ítéletet. Kámzsát húznak a fejükre, viszi őket a kivégzőosztag.

Ez annak a mentalitásnak a romantikamentes ábrázolása volt, hogyan árulja el a másikat mindenki, ha kelepécebe kerül és menteni akarja a bőrét. '67-ben megjelent a forgatókönyv a kritikákkal, az enyém is benne volt, a külföldiek is. Az európai filmgyártás csúcsán volt a film. Hatalmas hatású munka volt a tekintetben, hogyan kell szembenézni a magyar történelemmel. '66 januárjában mutatták be, '65-ben már kész volt, vacillált a hatalom, hogy be lehet-e mutatni.

Engem foglalkoztatott a sztálini korszak, a koncepciós per technika, nem csak azért, mert engem is letartóztattak '52-ben. Én hajdan, fiatalon egy ideig ifjúkommunista voltam – 16 éves koromtól 19 éves koromig, 1949-ig –, tehát az én letartóztatásom része volt a kommunista párt önfelzámoló technikájának. '52-ben viszonylag elviselhető körülmények között vészelttem át azt az egy-másfél évet. Voltak tehát személyes tapasztalataim, ezt aztán több munkámban sikerült feldolgoznom. A Rajk-per, a koncepciós perek még a hatvanas években is tabutémák voltak. Az, hogy Rajk mi minden szörnyűségben vett részt a letartóztatása előtt, még alig volt ismert. A Rajk név akkoriban egyértelműen mártírfogalom volt. Trockijról sem az volt ismert, hogy Sztálin munkatársa volt, hanem az, hogy Sztálin tetette el később láb alól. Rákosiék nem néztek szembe saját gyilkos bűneikkel, Kádár is hallgatott '57 után a Rajk-történetről, arról is, hogy ő maga is a részese volt Rajk letartóztatásának.

'65-ben egy véletlen következtében eljutottam Párizsba. A túrt és a tiltott határán mozgott az Egyetemi Színház, az Universitas Együttes. Dobai Vilmos rendező indította, aztán Ruszt József vette át, remek színházat csinált: Bálint András, Jordán Tamás, sokan onnan indultak. Dobai Vilmos ugyanekkor a pécsi színházban is rendező volt, ő rendezte az első bemutatómat '61-ben, egy lágerdráma volt. Az Universitas Együttest meghívták Nancyba, az egyetemi színházak világfesztiváljára. Kivételes dolog volt, hogy kiengedték őket. Az *Özvegy Karnyóné és a két szeleburdiakat* adták elő, Jordán Tamással, Sólyom Katival. Dobaival jóban voltunk, azt mondta: ki tudunk vinni a társulattal mint színikritikust, de akkor tudósíts rólkunk a *Film-Színház-Muzsikának*. Mondtam: ez a legtermészetesebb, ha nem vagyok kint, akkor is kérem volna, hogy küldjete valakivel tudósítást. Így jutottam el Nancyba, ahol az Universitas Együttes harmadik lett. Az első háromnak az volt a jutalma, hogy felvitték őket Párizsba, előadást tarthattak ott is. Így jutottam el velük Párizsba.

A (párizsi) Márton Laci, aki '56-ban ment ki, akkor az egyik szerkesztője volt a *Magyar Műhelynek*, '53 óta barátságban voltunk. Az egyik beszélgetésünk során odakint azt mondta: ha a Rajk-perről akarsz írni, arról biztosan nem lehet, de írd drámát a tiszzaeszlári perről, abban is van koncepció! Akkoriban szinte semmit nem tudtam a tiszzaeszlári perről. De Laci ezt olyan nyomatékkal mondta, hogy az életutam, közéleti problémalátásom, történelmi tapasztalatom alapján mély nyomokat hagyott bennem, hogy a tiszzaeszlári per lehetőség a koncepciós perekkel való foglalkozásra. Hozzátette: ha Nagy Imréről akarnál drámát írni, akkor írd Bajcsy-Zsilinszky Endréről, mert – és ezt már ma teszem hozzá – a 20. századi magyar történelemnek mindössze két alakja van, akik a halál árnyékában is vállalták önmagukat: Nagy Imre és Bajcsy-Zsilinszky. Ez még a szabadságharcban kivégzettekéről, Damjanichékről sem mondható el, mert nekik nem kínálták föl az életet. Batthyányról sem mondható el, tehát ilyen értelemben történelmileg Nagy Imre és Bajcsy-Zsilinszky két kivételes ember, abban is azok, hogy mind a kettő a túloldaltól indul el: Nagy Imre Moszkvából, kommunistaként, míg Bajcsy-Zsilinszky a fajvédő, 20. század eleji mozgalmaktól.

Itthon felkutattam az Eötvös Károly-könyvet: az első kiadást megtaláltam könyvtárban, csak később jelent meg a Szépirodalmi Kiadónál *A nagy per*. Erős kutatómunka volt. A

Szabó Ervin Könyvtárban nagyon gazdag anyagot találtam, vagy száz cédulám lett. A hajdani *Nyíregyházi Napló*ban közölték a per teljes jegyzőkönyvét. Az első pillanattól a koncepciósról akartam írni, a műsorfüzetben feltüntettem az Eötvös-könyvnek azt a felejtetetlen, ma is aktuális gondolatát, miszerint „különös dolog az emberi agy, ráhatással, fenyegetéssel el lehet érni, hogy az ember a legnagyobb meggyőződéssel tegye azt, ami a legnagyobb meggyőződése ellen való.” Ez erős gondolat a hamis tudat kényszer általi kialakulásának a technikájáról, amikor a hamis tudat már nem is hamis, hanem vállalt tudat.

A dráma alapja az Eötvös-könyv volt. Dramaturgi segítséget kaptam, Gyárfás Miklóstól. Több mint húsz éve halt meg, 1915-ben született. Könnyed vígjátékokat írt, de molière-i fanyarsággal. A Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakát vezette '56-ig. Akkor volt néhány cikke, ami miatt '57 után kidobták. Jó barátságban voltunk. Nagyon értett a színházhoz, sok tanácsot adott.

Kérésemre összehoztak Rajk Júliával, Rajk László feleségével. Júliát, miután nem volt hajlandó a férjére vallani, letartóztatták, évekig börtönben volt. A férje halála után – '49-ben végezték ki Rajk Lászlót – valamikor '53-ban szabadult. Később őt is Snagovba deportálták Nagy Imréékkel és a kislíával, Lászlóval, aki '49-ben született, amikor az apja már börtönben volt. '66-ban találkoztam Rajk Júliával. 1949-ben végigéltem a pert is, a sajtóját is. Nem mondhatom, hogy már az első pillanatban tisztán láttam kölyökként, de egyetlen alávaló lépésre sem kényszerültem. Júliával a Vígszínházzal szemközti Berlin-presszóban találkoztunk. Sok mindent elmondott. A legfontosabb a következő volt: szembesítették Rajkkal, hogy valljon rá. Felolvasták a férjének a vallomását, amelyben elismeri a vádat. Az első mondat hamis születési dátummal kezdődött. Júlia ezt így mondta el: „Iván, én abban a pillanatban tudtam, hogy semmi sem igaz, ami utána következik, nem volt kétségem, hogy ez egy elvállalt vallomás. László vagy hitt benne, vagy naiv volt, vagy rávéttek kényszerrel, de tudtam, hogy nem igaz az egész.” Döntő pillanata ez a koncepciósról a technikának.

1966-ban a Művelődési Minisztérium kiírt egy drámapályázatot. Beadtam az elkészült drámámat, ugyanakkor adta be Sipos András a maga darabját a peréről.

Véri Dániel: Az már akkor elkészült?

S. I.: Elkészült. András azóta is foglalkozik ezzel a témával, az utóbbi húsz évben csak nekem már három újabb változatot mutatott. Három-négy évvel később tudtam meg, hogy ő is beadta a maga darabját a pályázatra. Utólag tudtam meg, azt hitték, hogy mind a két Tiszaeszlár-darabot – jelíges volt – én írtam. Azt mondták – ezt is utólag tudtam meg –, Sándor Iván írt két változatot, a dokumentum-dramát tegyük félre, a másik változat jobb. András darabját félretették, én megnyertem a pályázatot.

Lendvay Ferenc az 1950-es évektől különböző vidéki színházak rendezője és főrendezője volt. A magyar vidéki színházi életnek már harmincöt évesen nagy öregje. Nagyon tapasztalt társulatszervező. A pécsi színház főrendezője volt, mikor az első darabomat Pécsen bemutatták. Összebarátkozunk. Utána a veszprémi színházba került. Kijelentette, hogy olyan színházat csinált, először Magyarországon, ahol csak magyar darabokat játszanak. Ilyen nem létezett azóta sem. Németh Lászlót, Gyárfás Miklóst, Illyés Gyulát tűzte műsorra.

Azt mondta nekem '66 nyarán: gyere le a Fészek Klubba, beszéljünk, szeretném bemutatni a darabodat. Melyiket? A *Tiszaeszlárt*. (Akkor még nem *Tiszaeszlár* volt a címe, hanem *Egy múlt századi per nyomában*.) Feri, ne hülyéskedj, mondtam, honnan tudsz erről a darabról? Meg fogod nyerni a pályázatot, súgta. Voltak a zsűriben kapcsolatai. A döntés után Miskolcon műsorra tűzte a darabot. Kiadta rendezni a korszak egyik – így mondták – káderosztályt végzett fiatal rendezőjének, aki már az első próbán leállította a darabot. Két helyről is szóltak. Az egyik a megyei pártbizottság volt, a másik a miskolci hitközség. Telefont kaptam a fiatal káderrendezőtől: elkezdték a próbát, de az első jelenetben szeret-

ném, hogy... Hohó! – mondtam. Ne szeress semmit, nem nyúlok a szöveghez. Szóltam Lendvaynak: Feri, mi az isten van itt? Azt mondta, várj egy napot. Másnap felhívott telefonon: kidobtam a fiút, átvettem a rendezést, dolgozunk tovább. Lendvay végigtaktikázta a munkát. Ez így ment. Nagyon nehéz volt kiosztani a szerepeket, főleg olyan színészt találni, aki a tizennégy éves színészt, Sarf Móricot hitelesen el tudja játszani. Talált egy huszonnégy-huszonöt éves színészt: rövidnadrág, maszkírozás, nem is volt rossz. Eötvös Károly szerepét a korszak egyik legjobb vidéki színésze osztotta. Némethy Ferenc olyan jó színész volt, olyan jó Eötvös Károly, hogy egy fél évre rá fölhozták a Madách Színházba, amely Ádám Ottó igazgatása alatt Gábor Miklóssal akkor a legjobb korszakában volt. A női főszerepet, Sarfnét Margitai Ágira osztották. Nagy színésznő volt. Az előadás Lendvay legjobb rendezése lett, osztatlan siker volt.

V. D.: Hogyan sikerült végül részben a hitközség, részben a megye ellenvetéseit kezelni?

S. I.: Lendvay kikérte magának, hogy beleszóljanak. A minisztériumban szerzett szövetségeseket. Ha a minisztérium első díjat adott a darabnak, mondta, hogy meri akárki azt mondani, hogy nem játszható. Lavíroznia kellett.

V. D.: Nem volt a téma és az áthallások miatt meglepő, hogy díjazzanak egy ilyen darabot?

S. I.: Nagyon meglepő volt. Annyira, hogy országos figyelmet kapott. A *Népszabadságtól* Molnár Gál Péter is lement, akivel különben rossz viszonyban voltam, nem azért, mert akkoriban már jelentett, mert erről akkor nem lehetett tudni. Sok vitánk volt. Ő a *Népszabadság* színikritikusa volt, én a *Film-Színház-Muzsikáé*. Én egy kicsit irigyeltem őt, mert politikailag védett státuszából mindenkiről ítéltetett, ő egy kicsit irigyelt engem, mert íróvá is lettem. De lejött a bemutatóra, és dicsérő kritikát írt. Szóval közfigyelmet keltett a darab, az összes országos lapban, a megyei lapban is jelent meg elismerő kritika.

Sándor Pál, akkor fiatal filmrendező mondta el később, hogy jeles értelmiségiek, színészek zarándokoltak Miskolcra. Lendvay adta a *Tiszaeszlár* címet, mert az eredetét túl hosszúnak tartotta. Tiszaeszlár itt van harminc kilométerre, mondta. Autóbuszsal mentek a faluból az előadásra, vagy negyvenen. Tetszett nekik a darab. Hogy ez mit jelentett a lelkekben, azt ma már nem lehet megtudni, de amikor '73-ban lementem Tiszaeszlárra, az akkori, nagyon derék tanácsitkár azt mondta, beszélgettünk arról, hogy a darab hitelesen fejezte ki azt a szörnnyű légkört, ami körülvehette a pert a 19. században.

V. D.: Hány előadást ért meg a darab?

S. I.: Közel negyven előadást. Vidéki viszonylatban, de még pestiben is jelentős szám. Közös volt a miskolci és az egri színház, Lendvay átvitte Egerbe az utolsó három előadást. Telt házzal ment. Az utolsó előadást „temetésnek” hívják. Ilyenkor a színészek megtréfálják egymást. Lementem az utolsó előadásra Egerbe, nem tudták a színészek, hogy ott vagyok. Leültem a nézőtérre. A közönség számára láthatatlan helyről olyanokat súgnak ilyenkor a kollégáknak, hogy ne állja meg röhögés nélkül, és csak nézik, hogy kínlódik. Az is megtörténik, hogy a sűgőt ráveszik, hogy a másik szerepét sűgja. Hátramentem a szünetben a színészekhez. Hallom, hogy „gyerekek, te jó isten, itt van a szerző, vigyázzatok!” A második részben már nem volt ugratás.

V. D.: Feltűnt, hogy a darabban a szereplőnevek legtöbbje kissé meg van változtatva.

S. I.: Igen. Sarfból Lászlót csináltam, Rajk László miatt, sokan meg is értették. Baryt Bérynek neveztem át, mert az általam értelmezett vizsgálóbíró figurát motiváltam egy kicsit. Azt hiszem, azért hűség, mert Bary könyvét is elolvastam. Nagyon tanulságos. Látszólag objektív, de a szavai mögött ott a prekonceptió, az első pillanatban tudta, milyen ítéletet akar hozatni. A külföldi lapokat a Bary-könyv segítségével találtam meg és idéztem. Utánanéztam Sarf Móric sorsának is Hollandiában. Komlós Aladár, egykori gimnáziumi magyartanárom hívta fel a figyelmemet arra, hogy mi jelent meg Sarf Móric hollandiai gyémántművészéről. Valamikor, a húszas évek végén Szabolcsi, az akkori zsidó lap, az *Egyenlőség* szerkesztője készített Sarf Móriccal interjút.

V. D.: Szabolcsi Lajos.

S. I.: Szabolcsi Lajos, igen, Miklósnak, másik hajdani magyartanáromnak az édesapja. Meg is jegyzem a könyvemben azt, hogy kinyomozhatatlan, abból az interjúból mi a releváns, és mit tett hozzá Szabolcsi Lajos.

V. D.: Már beszéltünk arról, hogy részben a gyorsírással lejegyzett peranyagból származnak a dráma dialógusai.

S. I.: A *Nyíregyházi Napló*ban megjelent gyorsírással jegyzőkönyv sokat segített. A feladat az volt, hogy a korabeli nyelvet hogyan lehet drámai nyelvvé formálni. Egy jegyzőkönyvnek drámai szöveggé alakítása a színpadi érzeken múlik. A darabnak több olyan jelenete van, ami nem jelent meg a perben. Eötvös is leírja például, hogy Sarf József hogyan szaggatja meg gallérját – ez ősi zsidó szokás –, amikor a fia ellene vall. Nem tudtam volna Eötvös nélkül kitalálni, hogy legyen dramaturgiailag fontos ponton ilyen akció a színpadon, ami rendkívül láttató, beszédes és hatásos. Nagyon szépen játszották el.

V. D.: *Olyan apró, finom változtatások, amelyek feltűntek: Schwarcz Salamon helyett Sarf László az, aki kvázi magára vállalja, hogy gyilkolt.*

S. I.: Több figura volt a valóságban. Karakterizálnom kellett a szereplőket, hogy színpadi életük legyen. Többek szövegét összevontam. Fontos volt például, hogy az egyik figura, amikor az ügyész perdöntő kérdésére: „de hát magának a szekérről látni kellett, hogy bal oldalt sodorja a holttestet a víz”, úgy teszi *ad acta* az egész tárgyalást, hogy azt mondja, igen ám, csakhogy én balkézre vagyok kocsis, ami azt jelenti, hogy máshol ült, onnan nem láthatott semmit. Ha nem ült azon az oldalon, akkor nem lehet tovább kérdezni, nem lehet semmit bizonyítani.

Arra is törekedtem, hogy „bűnbe ejtsem” a közönséget. Egy bizonyos típusú drámának a dramaturgiai technikája, hogy odacsatlakoztatja a közönséget a rossz ügy mellé. Így jöhet végül létre katarzis. Ilyen technikákon is múltott, hogy átrendeztem a szereplőket. Az volt a célom, hogy úgy nézzen ki, most éppen Béry van felül és nem Eötvös Károly, a vég-tárgyaláson is voltak ilyen pillanatok, csak Eötvös zsenije mindig időben kerekedett felül. Névváltoztatás és a figuraváltoztatás: itt már a dráma törvényei szerint működött.

V. D.: *Azt olvastam egy interjúban, hogy a hetvenes évek elején eredetileg egy Eötvös Károlyról szóló könyv megírására kérték fel.*

S. I.: Igen. Az akkori Móra Kiadótól volt egy sorozat nagy magyar férfiúkról. Felkérést kaptam, hogy írjam meg Eötvös Károlyt. Már ekkor is ígézetben tartott, azóta is ígézetben tart a feltáratlan múlt, a múlt lesöprése, a múlt elhazudása, mindaz, ami ma is körülvesz bennünket. A hetvenes évek elején kezdtem megismerni Bibó István munkáit. Zárolt anyag volt a Széchényi Könyvtárban. Az Írószövetségtől kellett egy papír, hogy dolgozom, kiadható. Elolvastam a zsidókérdésről, a zsákutcas magyar történelemről szóló írásait. Nagy hatással volt rám. Érdekel az is, ismerik-e az Eötvös-regényt Tiszaeszláron. Egyáltalán: mi a véleményük a vérvádperről. Kértem a rádiótól egy magnetofont, és elindultam. Hova menjen ismeretlen helyen az ember? A művelődési házba. Fiatal ember volt a vezető, meg volt lepve. Tiszaeszlár olyan kis község, ha valaki Budapestről megjelenik, egy rádiós magnóval, ráadásul író, az különleges esemény. A *Film–Színház–Muzsikát* még Tiszaeszláron is olvasták. Szívesen segít, menjünk el először a tanítóhoz, Oláh Gyulához, mondta. Elindult a munka. Végigjártam magnóval a falut. A *vizsgálat iratait* '73–74-ben írtam meg, '76-ban jelent meg. Nehéz téma volt, aggodalommal fogadták. Sok helyen lektoráltatták, az egyik lektoromnak hasznos tanácsai is voltak, melyeket felhasználtam a zsidó múltrol, zsidó történelemről szóló fejezetben. A könyv figyelemre méltó kritikákat kapott. Visszamentem Eszlárra, könyvbemutatóra. A megyei könyvtár honoráriumot adott, abból vásároltam húsz példányt, kiadtam a legjobb tanulóknak. Visszamentem '79-ben, akkor is jól fogadták. De azok ma már nem élnek, akik hajlandók voltak legalább gondolkozni az eseten. Azóta már előbb a MIÉP-esek, most a jobbkiosok befolyásolják a közvéleményt.

V. D.: *Nem tudom, látta-e Erdély Miklós Verzió című filmjét...*

S. I.: Sokat hallottam róla, de nem láttam.

V. D.: *Említette korábban a megye mellett a hitközség tiltakozását is: annak idején az Erdély-filmet azért sem mutatták be, mert a hitközség is tiltakozott ellene. Bár nyilvánvalóan az is szerepet játszott benne, hogy a csendbiztos szerepét Erdély az ifjú Rajkkal játszatta el.*

S. I.: Talán egyszer még kíváncsi leszek rá, ha lesz rá életidőm, de sok mindennel foglalkoztam ilyen mélységben, mint a tiszaezlári ügygel. Negyvennyolccal, ötvenhatal, most egy első világháborús regényt fejeztem be.

Öröm Bartha László díszletterveit. Bartha posztimpresszionista festő volt, sokkal jelentősebb, mint amennyire az utóéletében őt ma elismerik. A balatoni képei szerintem az Egry-képek mellett a magyar festészet legjobbjai, gyökeresen mások, mint Egry Balatonja: kemény, jégzajlás-képek. A hatvanas évek színpadi díszleteit a konzervatív stílus uralta, ritkaság volt a nem realista díszlet. Bartha László megértette a darab világát. Egyetlen motívumot talált ki, egy feketében úszó felhőt, amit a sötét körfüggöny elé eresztett le. Az előadás úgy indult, hogy pergett a kisbíró dobja: közhírré tétetik, hogy ezek és ezek megjelenni tartoznak Béry József vizsgálóbíró előtt. Csak fejfényt kapott hátul, a függöny előtt a kisbíró. Lassan világosodott a színpad, ereszkedni kezdett a díszletelem, sejtelmes világitásban, megadva az alaphangulatot. Három parasztbútor volt csak a színpadon, végig különböző állásokban, még a bírósági tárgyalásnál a bírói pulpitus is abból készült.

V. D.: *Sose gondolt arra, vagy nem volt rá lehetőség, hogy kiadják a drámát?*

S. I.: Gondoltam rá, de nem volt rá lehetőség. Időközben eltávolodtam a drámaírástól. Még volt két bemutatóm. Az egyiknek nem volt túl jó emléke, '69-ben: küzdelmes volt a próbafolyamat, gyenge a szereposztás. Pedig nagyon jó helyen volt, a hajdani Thália Stúdióban, ott mutatták be itthon először Beckett *Godot*-ját. Magyar darabokat is játszottak, Csurka *Bálmányját*, kiváló darab volt, Eörsi Istvántól a *Sírkő és kakaót*, ott mutatták be az én *Kvartett* című darabomat is. '73-ban volt az utolsó bemutatóm, Pécsen. Nem hagyott rossz emlékeket bennem, de elegendő volt a küzdelemből, ami akkoriban a színre kerüléssel járt. Regényben és esszéírásban találtam meg magamat. Az 1976-ban megjelent *A futár* című regényemmel bontakozott ki a regényírásom, abban az évben együtt jelent meg a könyvhéten a Tiszaezlár-kötettel, ami az esszéíró sorozatom indulása volt.

(2011–2015)

CIGÁNYOK ÉS ZSIDÓK A MOHÁCSI TESTVÉREK SZÍNHÁZÁBAN

A nevetésről

Kolompár Károly: Jó, hogy jössz Uram! Fölmerült a kérdés, miért versz Te bennünket, cigányokat. Uram, te megittad a kávémat is! Hát korrekt ez így? Uram!

Az Úr: Mi a baj, Károly?

Kolompár Károly: Uram, korrekt ez így?

Az Úr: Károly, a történelem az élet tanítómestere.

Csak egy szög, 2008

Mohácsiék Hochhuth-előadásában (*A helytartó*, 2009) egy Mengelére emlékeztető doktor a negyvenes évek elején a következő viccet engedi meg magának Istennel és közvetve a gázkamrákkal kapcsolatban: „Isten? Isten a többiről is tud, atya. És szemmel láthatólag nem nagyon érdekli. Lehet, hogy horgászik.” Ez a megjegyzés *A helytartó*-átiratban nem egyszerűen szellemes istenkáromlás. Annál zavarba ejtőbb, hiszen az auschwitzi gépezet ikonikusan ördögi orvosa mondja, de a mondottakkal még sincs okunk vitatkozni: egyet-értünk Mengelével. És ha nevetünk a viccén, akkor részben azonosulunk is vele. Hálás szerep a szellemes, éles eszű náci gyilkosé; szereptípussá is vált; Mohácsiék színházában is sokszor fogunk még vele találkozni. És ez a szerepkör rokonítja a két hasonlóra írt karaktert: Nagy Viktor Mengeléjét *A helytartó*-ból és mondjuk Christoph Waltz Jew-hunter náciját a Tarantino-filmben (*Becstelen brigantyk*, 2009). A zavar, amit érzünk, abból adódik, hogy ez a szerepkör az intrikusok családjába tartozik, velük pedig mindig könnyebb azonosulni, mint a jófiúkkal: pláne, ha még humoruk is van. De Mohácsi azt szokta mondani: „a válasz előtt mindig tegyük fel a kérdést!” Miért és min nevetünk Mohácsi színházában akkor, amikor cigányok és zsidók elgázosítását nézzük? Nyilván nem a héjukra csupaszított embereken. De mégis mit jelent a sírásójelenet morbid hangvételében ábrázolni a holokausztot? Mit keres Yorick Auschwitzban? (Shakespeare a tragikumot a komikummal keverő, szinte abszurd és modern hangvételű humorkezelése, különösen a *Hamleté*, nem áll távol Mohácsiék világától.) Az előbbi kérdések azonban attól zavarba ejtőek, hogy talán nincs még egy népirtás, amelynek ábrázolásához, a róla való beszédmóddhoz ennyi – például pedagógiai – elvárás és a téma filozófiájából adódó kötöttség kapcsolódna, mint Auschwitzhoz, amihez a műveknek sokáig kötelező volt komor, akár egyenesen szent eseményként közelíteni.¹ Csakhogy mondható-e, hogy amivel nem szabad viccelni, arról hallgatni kell: mit tudunk kezdeni azzal a műfajjal, hogy holokauszt-komédia; értelmezhető-e ezen a műfajon keresztül Mohácsiék színházának gázkamra-univerzuma, és min röhög a közönség – min röhögünk – a *kamenyec-podolszkiji tömegsír* szélén?

Az ELTE „Bevéssett nevek” című konferenciáján (2014. november 12–13.) elhangzott előadás szerkesztett változata.

¹ Ernst van Alphen: Szerepjátékok és játékszerek, *Enigma*, 37–38. 46.

Papa: Őljenek meg engem előbb! Nem bírom végignézni a halálukat.
Ménrót: Jogos.
Csaba: Pillanat! De akkor ők fogják végignézni magát.
Papa: Igaz.
Anya: Én szeretnék előbb meghalni.
Papa: Nem.
Anya: De. (*Nem. De. Nemdenem!*)
Ménrót: Lassan döntsük már el...

A holokauszt ábrázolásával kapcsolatos számos tabu közé tartozik az inadekvát műfaj kérdése, ezt játszották ki a játék-Holokauszt művek, például Art Spiegelman *Maus*-képregénye, az ismert LEGO-haláltábor vagy a holland Hotel Modern színházi társulat báb-koncentrációs tábora, és ilyen kitüntetett tabu a holokauszton való nevetés is. Nemcsak morális okokból, de talán azért is, mert úgy érezzük, az ilyen komikus mű túlzottan óvni akar minket, elviselhetővé próbálva tenni az elviselhetetlent. De attól még nem volna egyedi Mohácsi színháza, legfeljebb ritka, hogy Chaplin után ismét mer humor vinni Hitler gépezetének ábrázolásába. Slavoj Žižek 1999-ben írt tanulmányt *A holokauszt-komédiák újhulláma*² címmel, amelyben filmek kapcsán beszél arról, miért jelenik meg ez az istenkísértéssel határos műfaj a holokauszt-tragédiák nyilvánvaló kudarcára adott válaszként. Példaként említi Benigni *Az élet szépét* (1997), a *Hazudós Jakabot* (1999) Robin Williamsszel és a román származású, francia rendező, Radu Mihăileanu filmjét, az *Életvonatot* (1998). Ezekben a filmekben közös, hogy humoruk respektálja az etikai határokat, egyikük sem száz százaléig komédia; egy ponton mindig félbeszakad a szatíra, ekkor következik a „komoly” lecke, a patetikus üzenet, ahol többé nincs helye nevetésnek. Érezzük azonban, hogy éppen ez a tragikus elem az a mozzanat, amelynek pátosza végül magát a tragédiát megakadályozza.

A már említett tabukat figyelmen kívül hagyó előadások a holokauszt-komédiához hasonlóan éppen ennek a pátosznak az elkerülésére kínáltak egyfajta, az egyszerűség kedvéért, mondjuk így, brechtianus megoldást. A komikus – ezáltal a tragédiáról látszólag önként lemondó –, illetve a szenttelen, „brechtianus” hang a táborokról szólva egyaránt formai eszköz, és a holokauszt-tragédiák igyekezetével szemben annak nyílt tudomásulvételét is jelzi, hogy a gázkamrákat ábrázolni eleve reménytelen. Mivel nem lehet megmagyarázni, ábrázolni, közölni; maga a fekete lyuk. Ugyanebből a felfogásból következik Mohácsi *Dohány utcai seriffjének* (2012) meghatározó döntése, hogy teljes sötétségben játszódik. Ez az ettől a színháztól idegen, kvázi neoavantgárd gesztus egyedi az életműben, noha több másik előadásukban is szerepel a sötétségre mint a gyerekkori büntetések sötét fákamrájára való utalás. Máshol a sötét a bekepált villany helyetti homályos gyertyafény és a felvilágosodás kritikájaként is értendő, és mindez *A Dohány utcai...* sötétjébe meredve is felrémlik bennünk.

A holokauszt-komédia nem különbözik a „brechtianus” ábrázolási tradíciótól abból a szempontból, hogy mindkét hangvétel attól „jogos”, hogy érezzük: a holokauszt-tragédia kudarcot vallott. Esszéjében Žižek – talán nem mentesen némi sznobériától – az Oscar-díjas Spielberg-film (*Schindler listája*, 1993) Ralph Fiennes-jelenetén keresztül mutatja meg, mit ért ez alatt a hamis hang alatt. A híres szkeccsben a tábor parancsnoka dilemmázik egy gyönyörű zsidó fogoly fölött, hogy szexuális vágyának engedjen, vagy annak a meggyőződésének, ami miatt ezt a nőt nem tekinti embernek. Žižek úgy véli, hogy ez a hatásosnak szánt jelenet pszichológiailag ebben a formában hiteltelen, nem lehetséges: mert a

² Slavoj Žižek: *Laugh yourself to Death – The New Weave of Holocaust Comedies!*, The European Graduate School, 1999: <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/laugh-yourself-to-death-the-new-wave-of-holocaust-comedies/>



parancsnok kettős érzelmeit Spielberg úgy mutatja be, mintha a dilemma a parancsnok direkt, reflektált és nyíltan kimondható tapasztalata volna saját magáról abban a pillanatban, amikor beszél. Majd Žižek ír egy lehetőséget, hogyan lehetne szerinte igazolni, ami itt hamis. A parancsnok brechtianusan kifordul a nézők felé, és megszólítja a közönséget: „Én, a koncentrációs tábor parancsnoka, ezt a nőt szexuálisan izgatónak találok. Foglyaimmel azt tehetek, amit csak akarok, úgyhogy gond nélkül megerőszakolhatom. Azonban a rasszista ideológia is hatással volt rám, amely szerint a zsidók koszosak és nem méltóak a figyelmemre. Úgyhogy nem tudom, hogyan döntsek...” A *Schindler listájá-*nak ezzel a jelenetével és a tragikus hangvétellel tehát áttételesen az Žižek baja, hogy a hiteltelen ábrázolás a holokausztot kivonja a pszichológia által leírható emberi reakciók csoportjából, és a tettest diabolikus gonosznak tekinti, aki saját magát reflektáltan gonosznak tartja. A náciizmus persze joggal a modern kori gonoszság legszélesebb körben elfogadott szimbóluma, ugyanakkor, bár morálisan vonakodunk beismerni, a kegyetlen tettek elkövetői általában nem tartják kegyetlennek magukat.³ Ha képesek volnánk pszichológiai magyarázatot adni a tömegmészárlásra, azzal igazolást nyerne Hannah Arendt meggyőző elmélete a gonosz banalitásáról, és talán úgy érezzük, ez majdhogynem egyet jelentene a tettesek felmentésével. A gonosszal szembenézve nem banalitást, nem az emberit, hanem valami diabolikus szeretnénk látni, aminek ábrázolása azonban problematikus. A holokauszt-tragédia elsősorban mindig morálisan igyekszik igazolni magát (tegyük hozzá, érthető okokból), azonban az esztétikai-pszichológiai igazság síkján elbukik. Az történik ugyanis, hogy a tragikus ábrázolást komikusnak fogjuk érzékelni, a tragikus pátosz paródiájaként, és éppen a komikus ábrázolásból születhet meg a tragédia.

A *Számodra hely* című *kamenyec-podolszkiji „idegenrendészeti eljárást” színre vivő* Mohácsi-előadás Horthy-jelenetében a kormányzót bizonyos szempontból hasonló dilemma közepén találjuk, mint előbb Spielberg filmjében a parancsnokot:

Horthy: Egész életemben antiszemita voltam, nagyúr! Tűrhetetlenek tartom, hogy Magyarországon minden-minden gyár, bank, vagyon, üzlet, színház (...), újság, kereskedelem, satöbbi zsidó kezekben legyen, és hogy a magyar tükörképe a zsidó, azonban nem nézhetek nyugodtan embertelenségeket, szadista, oktalan megaláztatásokat, mikor még szükség van rájuk.

Itt Horthy dilemmája természetesen nem lélektanilag realizisztikus monológként hangzik el, éppen mert teljes mértékben felfedi érzéseit: és éppen természetellenessége miatt szellemes a kormányzó őszintesége. A jelenet a teljes hiteltelenség arcátlan felvállalása miatt nyeresz esztétikai igazolást.

Áldozatok és tettesek dichotómiája helyett Mohácsiék cigány- és zsidóábrázolásaiban is nagyon hasonló funkciót kap a humor. A sztereotípiákon való túllépés helyett a humor segítségével azok fokozását, és ezen keresztül, tudatosítását választják, leszámolva a politikai korrektséggel: a *Csak egy szög* (2008) Kolompár Károlyának neve és az a tulajdonsága, hogy utál nyakat mosni, egyaránt sztereotíp, mégis a néző Kolompárral való azonosulását segíti. Sok a zsidó- és cigányábrázolás közti hasonlóság is; a két népcsoport (a *Csak egy szög*ben, 2008 és *A velencei kalmár*ban, 2013) egyaránt Tevjehez, a tejesemberhez hasonlóan társalog Istennel (aki Mohácsiéknál erős kávé, éppúgy, mint a másik természetfölötti látogató, a Halál).

Sztereotípia és zsidózás szempontjából kiemelkedik a huszonegyedik századra éppen zsidó-kérdésileg problematikussá vált *A velencei kalmár* átíratának monumentális zsidó-

³ Roy F. Baumeister: A holokauszt és a gonoszság négy gyökere, In: *Holokauszt – történelem és emlékezet*, szerkesztette: Kovács Mónika, Jaffa, Budapest, 2005. 219.





zás-nyitánya. A „miért lógatod az orrod” udvariasság „orr-ra fogalmazott” nyitókérdése fokozódik perceken át, kitartóan virtuóz módon. Az orra tett megjegyzések nincsenek távol a *Brian élete* hegyibeszéd-jelenetétől sem („fogd be a szád, nagyorrú!”). Ugyanebben a darabban indul el a következő, előadásokon átívelő, sztereotípián alapuló zsidó vicc: „– Miért felelnék a zsidók kérdésre kérdéssel? / – Miért baj kérdéssel felelni?”

A zsidó viccek *A Dohány utcai seriffben* kapnak leginkább központi szerepet, később a zs-betűs szó folytonos helyettesítése a *Számodra helybe* is beépül, és az egész életmű világlátásában fontos szerepet kap a zsidózó, cigányozó emberiség és a nevetséges, kedves antiszemizmusok – (Tomba Andrea kifejezése). Például: „Isten előtt mindenki egyenlő. A cigányok is egyenlőek, és az emberek is egyenlőek.” (*Csak egy szög*) Vagy, „Jóemberek! Bocsnat: zsidók.” (*Számodra hely*) De a tudat alól kibugyanó, freudi, elszólós zsidózás a legtökéletesebben talán *A velencei kalmár* szerkezetében találja meg a helyét. Mohácsiék a politikai inkorrekttség mitológiává fokozásával helyettesítik a köznapi beszédet és a realista ábrázolást.

A mitologikussá fokozott sztereotípiákról érdemes külön beszélni a kínzások, elsőként a zsidók szenvedései kapcsán. Mohácsiék zsidó univerzumában a nagy hajban van a zsidó nő sámsoni ereje. És ezért éri utol majdnem mindet ezekben az előadásokban a hajvágás tragikus végzete, ami feltehetőleg a vallásos, házasulandó zsidó nők sorsszerű gyászja. *A velencei kalmár* parókás fiatal nőjének látványa és lelepleződése akkor is taszító volna a lány nem zsidó szerelme számára, ha egyben nem jelentené azt, hogy már korábban férjnél volt. A lehulló hatalmas, borzas paróka alól kibukkanó színésznő, Bánfalvi Eszter kopasz feje egyszerre nevetséges és megrázó. Shylock lánya egyszerre megalázott nő és egy idegen, ismeretlen és értelmetlennek tűnő tradíció tagadhatatlan képviselője. Később a *Számodra helyben* egy újabb kopasz női kép: Varga Lili alakítja az egyébként ott nem zsidó lányt; az ő hajának levágása szigorú retorzió; a hajvágás itt mint büntetés jelenik meg. A zsidó nő kopasz fejének látványa egyben előrevetíti a gázkamrák előtti hajvágást is. Ugyanígy erősen és szándékosan sztereotip a cigányok ábrázolása: kedvesen inkorrekt (Kolompár Károly utál nyakat mosni) és mesebeli (a cigányok a zenét is lopták). Ugyanakkor a helyzetek, amelyekbe Mohácsiék helyezik a cigányokat, kegyetlenül valóság-alapúak. A „mocskosnak” csúfolt cigányok a *Csak egy szögben* tényleg nem mosnak nyakat, utálnak fürdeni, mint a gyerekek, és ahogy telik-múlik az idő, egyszerre ez különös értelmet nyer a gázkamrák fürdőjének relációjában.

Ezen a ponton mindenképp ki kell térnünk zsidók és cigányok kínzásának konkrét megjelenítésére, és itt különösen élessé válik a kérdés: min nevetünk? Mert Mohácsiéknál – szemben mondjuk *Az élet széppel* – éles helyzetben sem fordul komolyra minden. Legutóbbi előadásukban a *Schindler listájának* egy epizódjára rímel a fegyveres burleszk-jelenet, amelyben a tisztek nem tudják elsűtni fegyverüket, abszurd mértékben kínosan hosszan tartva halálfélelemben áldozatukat, majd a puska végül Mohácsiéknál váratlanul és véletlenül sül el. A fegyveres burleszk melletti másik kínzásábrázolás egyaránt a *Csak egy szögben* (2008), *A helytartóban* (2009) és az elsősorban a Gulágot, de közvetve Auschwitzot is ábrázoló *Egyszer élünkben* (2011) vagy a *Számodra helyben* (2014) mind-mind előforduló vizsga-szituációra épül. Ilyenkor egy élet-halál helyzet mulatságosan szorongató iskolai feleltetéssé válik, olyasféléképpen, mint amikor a már említett Briannek kellett gerillaakciója miatt egy római légiós előtt vizsgáznia latin igeragozásból. Vagy, ahogy a *Becstelen brigantyk* Jew-hunter főnácija felelteti olasz kiejtésből a magukat olasznak kiadott, de erősen akcentusos náci-ölő, amerikai brigantikát. A banalitásánál fogva szellemes nyelvtanár-párhuzam erejét a helyzettel alkotott kontraszt mellett a feleltetéstől való indokolatlan mértékű, közös félelmünk sosem halványuló emléke is indokolja. Ugyanígy süvölt a tanáros parancs Mohácsiék Hochhuth-átdolgozásában: „Hozza ide a katolikus zsidókat, mielőtt kicsengetnek, ellenőrzőjét ideteszi. Meg fogom húzni, zsidó.”



Ki viccel ilyenkor? Innen, ettől a szereptípustól és az általa képviselt humortól indítottunk: ez Mengele minőségi humora, és ebből a szempontból a már említett *Becstelen brigantyk* azért sem túl távoli példa, mert a démonian okos és kegyetlen tettes ironikus bemutatásán keresztül Mohácsiék színháza valamiféleképpen a holokauszt démoni és nem emberi felfogását is problematizálja.

Szintén visszatérő, szellemesen megszépített kínzási formák a cigány, zsidó és egyéb áldozataikat puha párnákkal vagy Schönberg, később Puccini zenéjével gyöttrő inkvizítorok és a kamenyec-podolszkiji kivégzőosztag, akik kényszeresen fotózzák az általuk okozott halált, úgy mondják, „csináljunk before/after-fotókat”. A *Csak egy szög*, az egyik legtekéletesebben megoldott Mohácsi-előadás tisztában is van a szépítő ábrázolás veszélyeivel, ezért végül elbizonytalanít minket, hogy talán mindez mégsem így történt. A kínzás eufemizálása persze Mohácsiék újromantikus, a szépségben fogant színházi nyelvéből következik, amely a kínzást sosem naturálisan, mindig stilizálva mutatja meg, és ami ezt a látszólagos szépelgést igazolni tudja, az legnagyobbbrészt épp a humor.

A tettesekkel való azonosulás, a nevetésen és a műveken keresztül a bennünk élő náci-ra való rámutatás mellett Mohácsiék színházában a humor még egy kiemelt funkciót tölt be: nem annyira magukon a tragikus eseményeken nevetünk, hanem azon, ahogyan ma, jól-rosszul, ezekhez az eseményekhez közösségileg viszonyulunk. Nem a tömegsíron nevetünk tehát, hanem azon az idegenvezetőn, aki a *Számodra helyben* ezt mondja a turistáknak: „Íme a sír. Ne feszengjünk, mint törpe a piszoár előtt.” Az idegenvezető neveltségessé tételéhez Mohácsiék roncsolt nyelve annál is alkalmasabb, hogy előadásaikban mindig előszeretettel parodizálják a formális, szónoki szituációkat, ahol a beszédnek hiba nélkül kellene gördülnie, és ahol erre mégis a legkevesebb az esély: mint például egy holokauszt-megemlékezésen a tömegsír mellett. Az ünnepségen, ahol nagy nyilvánosság előtt kell megszólalni, nehéz árnyaltan fogalmazni, sokszor nem fér bele az őszinteség, az emlékezés szükségszerűen esetlen, szavakat keresgélő tétovasága. Ezért humorforrásnak különösen adódik bármilyen hiba, egy freudi elszólás, ahogyan az egyik fontos szerzői Mohácsi-előadás, az *56/06...* (2006) minisztere mondja: „Úgyis mint a szólásszabadság híve vagyok jelen, véleményem szerint hallgattassék el a másik fél is.” Vagy a gyakran (*Csillagos ég*; 2013 – *Egyszer élünk*; 2011) felbukkanó szavalásokba, ezerszer hallott, általános iskolában megtanult versekbe csúszo szarvashibák: a szavalás mintha Mohácsiék színpadán eleve reménytelenül patetikus alaphelyzet volna. Minden hivatalos, formális keret, az ünnepély, a hibátlanság mint elvárás éppen a tökéletlenség nagyfokú veszélyét hordozza. A pátosz mindenkori neveltségessége miatt az ilyen megemlékezés eleve kudarcra van ítélve. Mohácsiék ezt a kudarcra ítélt helyzetet veszik tudomásul nevetve, amikor mégis megpróbálnak emlékezni. Hogy miért szatirikusan? Miért baj, hogy szatirikusan?

AZ „AFRIKAI ROSCIUS” PESTEN – IRA ALDRIDGE 1853-AS VENDÉGJÁTÉKA

Most már nemcsak a gondolat repül villámszárnyakon, hanem az ember is. A szintoly sebes, mint könnyű és olcsó közlekedés, az emberiséget mintegy mobilizálván: egyetemes és folytonos népvándorlást idéz elő. Többé helyünkben sem kell kimozdulnunk a végett, hogy színről színre láthassuk ama messze világrészekben lakó népeket, kikről eddig csupán a dajkamesék és krónikák után voltak némi homályos sejtelmünk: hanem e népek maguk keresnek föl bennünket saját fészkünkben. Csodálatos tarka csoportok vonulnak el koronként szemeink előtt, minden részéből a világnak. Mi a föld kerekességén jó, nagy és szép: mindaz becsületének ismeri meglátogatni e hazát. Csapatostul jön az olasz, franczia, néger és angol, és asztalunkra tárja hona földének isteni terményeit

(Egressy 1853 [1867], 153–154).

A Nemzeti Színház színész-rendezője, Egressy Gábor valószínűleg nem a történeti migrációra utalt, hanem arra a folyamatra, miszerint akkoriban különböző nemzetiségek képviselői egyre növekvő számban jelentek meg Kelet-Európa színházi és nem színházi színpadain. Mindezek kifejtésére pedig a fekete amerikai–brit színész, Ira Aldridge 1853-as pesti vendégszereplése adott alkalmat, amikor Othellót, illetve Mungót, *A lakat* (*The Padlock*) című Isaac Bickerstaff-darab főszerepét játszotta.¹ A magyar közönség és a vezető értelmiségiek örömmel fogadták. Ezzel egy időben ugyanakkor az osztrák titkosrendőrség is figyeltette, majd udvariasan felszólította, hogy talán mégis jobb lenne, ha elhagyná a várost. Tanulmányomban Aldridge pesti látogatását a helyettesítés (Joseph Roach) és a mediaticizáció (Christopher Balme) fogalmain keresztül vizsgálom, s arra vagyok kíváncsi, hogy mit jelenthetett a kortársak számára Aldridge látogatása.

Aldridge 1853-as pesti látogatása – helyettesítés

Aldridge pesti látogatása kétségtelenül komplex politikai, ideológiai, történeti és kulturális kontextusban valósult meg. Mint ismeretes, 1849-ben Magyarország alulmaradt a Habsburg Monarchiával szemben vívott szabadságharcban, s időszakunkban Ferenc József abszolutisztikus rendszerének kiépítése zajlott. Magyarország a Habsburg Monarchia szerves részévé vált, területét katonai régiókra osztották, s 1852-ben a közigazgatás hivatalos nyelvét a németet tették. A fő politikai irányvonalat a Monarchia bécsi cent-

Elhangzott Pécsen a Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában című színháztudományi konferencián 2015. április 17-én.

¹ Az eredetileg két estére szóló meghívást a nagy sikerre való tekintettel a Nemzeti Színház vezetése meghosszabbította, így Aldridge három másik Shakespeare-tragédiát is eljátszott: *A velencei kalmárt*, a *Machbethet* és a *III. Richárdot*. S ugyanezekkel az előadásokkal 1853 őszén és 1858-ban is vendégszerepelt Pesten.

ralizációja adta, s a hivatalos propaganda az egyesített Habsburg állam mítoszát hirdette. Ennek ellenére a Monarchia mindvégig megmaradt „soknemzetiségű és sokfélekezetű országnak” (Deák 2009, 23). A polgári reformok (a törvény előtti egyenlőség, a jobbágyi függéstől való mentesség, polgári- és büntetőtörvénykönyv bevezetése stb.) ellenére „szigorúan felülről vezérelt, tekintélyuralmi igazgatás volt ez. [...] Az »idegen« intézmények testesítették meg [...] az ország erőszakos meghódításának elővédjeit a magyar lakosság szemében” (Deák 2009, 45).

Ebben a történeti, politikai és ideológiai szituációban a hatalommal nem rokonszenvezők véleményük burkolt formában történő kifejezésére úgynevezett helyettesítő médiumokat kerestek. Ez a taktika részét képezi annak a szélesebb spektrumot átfogó stratégiának, amelyről az amerikai kultúrtörténész, Joseph Roach az emlékezet, a kulturális performanszok és a helyettesítés (surrogation) közötti kapcsolatot vizsgálva a *Cities of the Dead* című könyvében azt állította, hogy

a közösség életében a helyettesítés (surrogation) folyamata sohasem kezdődik el vagy ér véget. Éppen ellenkezőleg, mindig folyamatban van, amikor a társadalom szövetét alkotó viszonyhálózatokban tényleges vagy akként észlelt üresedések (vacancies) keletkeznek. A halál vagy más típusú távozás (departure) vesztesége által létrejött űrt (cavity), [...] a túlélők megfelelő helyettesítőkkal (alternates) igyekeznek kitölteni (Roach 1996, 3).

A közösség tagjainak tehát elő kell állítaniuk, meg kell cselekedniük, létre kell hozniuk a helyettesítő médiumokat azokból az elemekből, amelyek az adott történeti szituációban a rendelkezésükre állnak. A helyettesítés tehát performatív aktus, hiszen az adott kulturális elemmel interakcióba lépő kulturális performansznak ki kell töltenie a veszteség által okozott űrt. Egyúttal „olyan csalóka entitás helyére lép, amely nem ő, hanem valami más, de amellyel kapcsolatban hiábavalóan arra kell törekednie, hogy egyszerre megtestesítse és helyettesítse azt” (Roach 1996, 3).²

Tanulmányomban arra szeretnék röviden rámutatni, ahogy Aldridge pesti előadásainak fogadtatásán és a látogatását övező tevékenységeken keresztül működésbe lépett a helyettesítés (surrogation) folyamata.

Aldridge mint mediatizált tapasztalat

Aldridge nem a semmiből teremtett hirtelen a Nemzeti Színház színpadán: valós jelenlétét jóval megelőzte mediatizált jelenléte. Ha igaz az, hogy „a kultúrát alapvetően meghatározza az adott korszakra jellemző média” (Dessewffy 2004, 76), akkor a 19. századi színháznézők horizontját is meghatározta a számukra elérhető média. A korszak lehetséges médiumaiból álló, heterogén médiatáj formálta tehát a színház nézőinek értelmezői stratégiáit, s e médiatájban megjelent képek nem maradtak a színház falain kívül, hiszen a közösség magával vitte őket a színházba.

Ebből a szempontból igaznak tűnik Christopher Balme azon állítása, miszerint „jóval az úgynevezett újmédia feltalálása előtt a színház technológiai médiumként működött, párbeszédben más médiumokkal” (Balme 2004, 17). Balme kijelentése egyaránt vonatkozhat a technológiai médiumokra (forgószínpad, elektronikus világítás stb.), azaz az adott korszak technikai invencióira, valamint arra a médiára (újság, televízió, rádió stb.), amely az adott korszakban a színházzal párhuzamosan létezik. S mindkettő – technológiai mé-

² A szakirodalomban az üres helyek terminológia nem ismeretlen, lásd Iser 1996 és Ubersfeld 1977.

diumok és a média – kiterjeszti befolyását arra, hogy a színházba eljutó néző hogyan tapasztalja meg környezetét. Aldridge nem a színpadra állításában megjelenített technikai inventárról lett híres, mint például a későbbiekben többször is Budapestre látogató meiningeni udvari színház. Ellenben turnézó színészként szinte rá volt kényszerítve arra a taktikára, hogy a korszak elérhető médiájával, azaz más médiumokkal párbeszédben és más médiumok felhasználásán keresztül működjön.

A közönség tapasztalatának medialisálásához Aldridge számos médiumot alkalmazott, így állítva – színházon belül és kívül – színpadra önmagát. Az 1850-es évek médiumai, szemben a maiakkal, azonban még nem voltak az egész világra kiterjedőek és anonimálisak. Így Aldridge megjelenítéseit sem lehetett ellenőrizni. Ennek következtében Aldridge tulajdonképpen úgy alakíthatta önreprezentációját, ahogyan neki tetszett. Aldridge reprezentációja tehát – Baudrillard kifejezésével élve – egyfajta szimulákrumként jelent meg a médiumok színpadán és a médiafogyasztók képzeletében. Az Aldridge-szimulákrum pedig valódi jelenlétét szimulálta jóval azelőtt, hogy ténylegesen megjelent volna a maga valóságában a színpadon, illetve a színpadon kívül. Pontosabban olyan űrt szimulált, amelyet ki kellett majd tölteni.

A korszak politikai és kulturális környezetében Aldridge-ot pesti megjelenésekor nyilvánvalóan egy távoli és egzotikus földrészről érkezett idegenként szemlélték. Valós jelenlétét, Aldridge tevékenységén kívül, már előre színpadra állította egy másik médium: Harriet Beecher Stowe híres regénye, a *Tamás bátya kunyhója*. Bár a regény 1852-ben jelent meg angolul, magyar fordítása már a következő évben elérhetővé vált, s olyan nagy volt iránta az érdeklődés, hogy a *Pesti Napló* folytatásban közölte a regény kivonatát. A könyv-átváltatás kiadása előtt pedig a napilapokban különböző cikkek jelentek meg, amelyek részletesen beszámoltak az amerikai rabszolga-felszabadítási (abolicionista) mozgalomról.

A könyv helyettesítő médiumként való olvasását, s politikai áthallásait felerősítette, a fordítón, Irinyi Józsefen kívül, hogy utalásokat tartalmazott az elvesztett szabadságharcra vonatkozóan.³ Így a regény a magyarok szabadságharcát az abolicionista mozgalom számára követendő példaként jelenítette meg. Bár a cenzúra utasítására ki kellett hagyni ezeket az utalásokat, az olvasók a szóbeszéd alapján pontosan értesültek az üres helyekről (cavities), amiket aztán képzeletben ki kellett tölteniük. Ennek következtében, amikor Aldridge Pestre érkezett, a regény már előkészítette a szabadság képviselőjeként és az elnyomással szemben állóként való értelmezhetőségét, amit természetesen a néző vitt magával a színházba. Erre utalt Egressy, aki a tanulmány elején idézett írásában „sötét fajának fényes szellemű prófétájának” (Egressy 1853 [1861, 169]) nevezte Aldridge-ot, a szabad afrikai tökéletes reprezentációjaként láttatta, aki, mint írta, „mintha Tamás bátyát épen előfutárul küldötte volna hozzánk, hogy ez az ő számára helyet készítsen szíveinkben” (Egressy 1853 [1861, 156] – kiemelés IZ). Íme, megint egy kitöltésre váró üres hely (cavity).

A *Tamás bátya* mellett az Aldridge-szimulákrum létrehozásához a másik fontos médium Aldridge önéletrajza volt. Bár angolul íródott, német fordítása, a *Leben und Künstler Laufbahn des Negers Ira Aldridge* már 1853-ban, jóval Aldridge érkezése előtt megjelent, s az újsághirdetések tanúsága szerint Pesten is kapható volt. Az önéletírások és a színháztörténet közti kapcsolatot elemezve jegyezte meg az amerikai színháztörténész, Thomas Postlewait, hogy a színészek önéletrajza, „mint minden előadás (performance), a felismerésért, az elismerésért és a szeretetért való folyamodás” (Postlewait 1989, 259). Ennek eredményeképpen az életrajzok nyilvános színpadra állításnak tekinthetők: az én nyilvános színpadra állításai mások, azaz a lehetséges közönség számára.

Aldridge szokatlan módját választotta a színpadra állításnak. Önéletrajzában az elbe-

³ Irinyi egyike volt az 1848. évi 12 pont összeállítóinak, majd a szabadságharcban is tevékenyen részt vett.

szélő nem ő maga, aki egyes szám első személyben mondaná el élettörténetét, hanem egy fehér (embert képviselő) hang, aki Aldridge-ról egyes szám harmadik személyben beszél, „afrikai Rosciusnak” nevezve őt (*Leben* 1853, 11), és meglehetősen regényes élettörténetet mutat be Aldridge afrikai őseitől kezdve egészen az 1850-es évekig.⁴ Eszerint Aldridge Afrikában született, a Fulah törzs vezetőjének fiaként, azaz Ira királyfiként. Apja azonban a polgárháború következtében elvesztette hatalmát, s a család egy keresztény misszionárius segítségével az Egyesült Államokba menekült. Bár Amerikában Aldridge szabad emberként élt, mivel a színészi pálya a feketék előtt ekkor még el volt zárva, „az afrikai Roscius Angliába ment” (*Leben* 1853, 16), ahol a Glasgow-i Egyetemen teológiát tanult. Később már színészként mutatkozott be, nagy sikerrel, 1833-ban pedig „négy estén keresztül játszott a londoni Covent Garden Theatre-ben” (*Leben* 1853, 21). Majd végigtornézte Nagy-Britanniát, ahol még nagyobb elismerést aratott. Végül pedig a *Leben* elbeszélője arról számolt be, hogy Aldridge 1852-ben kezdte meg első kontinentális turnéját, amelynek során sikert sikerre halmozott, s a nagyszerű kritikák mellett különböző európai uralkodók látták el magas rangú kitüntetésekkel.

Bár a közelmúltbeli kutatások már rámutattak Aldridge életrajzának fabrikált részleteire (lásd Lindfors 2013), a kortárs európai közönség számára az „afrikai Roscius” élettörténete a nemes származású, elűzött, lealacsonyított, de tehetséges és jó képességű „self-made-man” narratívájaként képződött meg, aki keresztény nevelésben, felsőfokú oktatásban részesült, maximális mértékben beilleszkedve az európai kultúrába. Ennek következtében „kitalált családtörténete és magánélete elősegítette felfelé tartó társadalmi mobilitását; a legnagyobb presztízsű kontinentális színházakba hívták játszani, amelyek üdvözölték látogatásait, és nem pusztán a közemberek részesítették csodálatukban, hanem a társadalmi és kulturális elit is” (Kujawińska Courtney 2009, 25).

Életrajza mellett Aldridge tőkét kovácsolt a vizuális információk erejéből is. Ezek az ábrázolásokon, csakúgy, mint a színpadon, gyakran jelent meg egyik kedvenc szerepében, Othellóként. Portréja fekete férfiként, valamint professzionális színészként és művészként jelenítette meg őt, egy jól ismert Shakespeare-szerepben. Azáltal, hogy Othellóként ábrázolta magát, s mindehhez hozzátéve afrikai eredetéről fabrikált információkat, Aldridge tudatosan játszott a fekete afrikai európai sztereotípiájával. „Azáltal, hogy afrikainak tette magát, még több nézőfigyelmét irányíthatta előadásaira, majd meglephette őket intelligenciájával, kifinomult ízlésével és különleges képességeivel, így bizonyítva, hogy a feketék nem alárendeltek a fehérekkel szemben” (Lindfors 2013, 89). Aldridge szerepet játszott azáltal, hogy szerepet játszott, bőrszínét, etnikumát egzotikus utalásokkal látva el. A kontinentális Európa nézőközönsége szemében így az eszményi idegenként, a tökéletes(en európaizálódott) vademberként jelent meg, Shakespeare *Othelló*jában pedig minden idők leghitelesebb, legigazibb címszereplőjeként, valódi afrikai bennszülöttként. Fekete férfiként és állítólagos őshonos afrikaiaként egzotikumnak tekintették, akit ebben a korszakban még valóban ritkán, vagy egyáltalán nem lehetett látni Kelet-Európa színházaiban.

⁴ A névválasztás egyszerre idézte fel Afrikát, az Afrikából Amerikába hurcolt rabszolgák millióinak sorsát, valamint Quintus Roscius Gallust, a nagy római színészt, aki rabszolgából színészi sikerei, összeköttetései és az így szerzett vagyona révén megválthatta szabadságát. A névválasztás tehát egyszerre volt helykijelölési stratégia s a társadalmi mobilitás, valamint a szabadság iránti program is.

Aldridge mint közszereplő

Színházi sikerei mellett Aldridge férfiként⁵ és közszereplőként is népszerű volt Pesten. Hírességként tekintettek rá, tetteiről pedig újságok és magazinok tudósítottak.⁶ Már első előadása után, hatalmas bankettet adtak számára az akkori Pest egyik legdivatosabb szalodájában, a Hotel Európában, több mint ötven meghívott vendéggel, köztük a magyar arisztokrácia és az értelmiség vezető alakjainak tagjaival. A banketten Aldridge-ot megajándékozták egy albummal, melybe rövid, magyar és angol nyelvű versek kerültek, amelyek Aldridge kiemelkedő képességeit hangsúlyozták, és tele voltak a helyettesítés játékból fakadó áthallásokkal.

Szilágyi Virgil újságíró és ügyvéd például megjegyezte, hogy „idegenként jöttél, mint polgártárs távozol tőlünk” (Szilágyi 1853, 267). Vas Gereben, az 1850-es évek egyik legnépszerűbb novellaírója azt emelte ki, hogy „sírunk mi már régen Mungo! És mikor megnevettedél, örömről ugyan, de csak mégis – sírunk!” (Vas 1853, 267). Fánccsy Lajos, a Nemzeti Színház tagja rámutatott: „Eljöttél, lángkeble Te alázott fajodnak, hogy hirdesd: miszerint a szellem mindig szabad marad” (Fánccsy 1853, 267). Balázs pedig már azt írta, hogy „azon fajnak vagy gyermeke, mellytől olly soká megtagadák az emberséget, s utra keltél megismertetni a világgal a szív, a lélek legrejtettebb mozzanatait. Születtedél volna korábban, szegény népedre hamarabb ütött volna a megváltás órája” (Balázs 1853, 267).

A sorok írói Aldridge-ra tehát egyrészt hősként tekintettek, másrészt szakrális szereppel ruházták fel, népének megváltójaként látva őt, harmadrészt pedig olyan helyettesítésként, amelyen keresztül saját sanyarú helyzetükről, kívánságaikról és ideáljairól beszélhettek. Mindenesetre Vas megnyilvánulása azt is érzékeltette, hogy a kortársak tudták: Aldridge bármilyen jó helyettesítő, mégiscsak helyettesítő, s nem töltheti ki teljes mértékben az úrt. A pesti médiájában tehát Aldridge afrikai, egzotikus, fekete hercegként állítódott színpadra, az abolicionista mozgalomhoz kötődő lehetséges kapcsolatokkal. A tudósítások és kritikák pedig Aldridge-ot az elnyomottakért és kizsároltakért küzdő szabadságharcosként láttatták, aminek következtében, színházon belül és kívül, a magyar közönség számára saját szabadságuk és függetlenségük helyettesítőjeként jelenhetett meg. Az idegen hatalom elnyomó intézkedései és a szabadságharc veszteségeinek súlya alatt élők tehát Aldridge megtestesülésein keresztül hozták létre, állították színpadra vágyaikat, lehetőségeiket, s problémáikat, azaz önmagukat. Ehhez pedig, úgy tűnik, tökéletesnek mutatkozott a másságot, az idegenséget minden szempontból felmutató, fekete afro-amerikai színész vendégjátéka is a nemzet színpadán.

Következtetések

Aldridge színházi és színházon kívüli sikerét nemcsak nálunk, hanem Európa-szerte ünnepték. Bár igaz, hogy „csupán afrikaiként is a figyelem középpontjába került volna” (Kicsindi 2006, 222), s az is igaz, hogy „a Beecher-Stowe regény és a hozzánk eljutott amerikai hírek az abolicionista mozgalomról árnyalták megítélését” (Kicsindi 2006, 222), a helyzet ennél jóval összetettebbnek mutatkozott. Aldridge valós megjelenése nem törölte el az

⁵ Az OSZK Kézirattárában őrzött levelek tanúsága szerint számos pesti hölgy szívét érintette meg Aldridge látogatása, annak ellenére, hogy Aldridge a feleségével és a kisfiával érkezett. Volt köztük olyan is, aki csak Aldridge miatt kezdett angolul tanulni, s volt, aki még az Angliába költözést is vállalta volna, hogy láthassa a szeretett férfit.

⁶ Ekkor készíttette el Barabás Miklóssal azt a képet, amely már nem afrikai őslakosként, hanem divatos, európai ruhában ábrázolja Aldridge-ot, könyvvél a kezében, mint kifinomult, művelt úriembert.

Aldridge-szimulákrumot. Éppen ellenkezőleg, összeolvadt vele, kitöltve saját helyét, viszont teret kínálva újabb helyettesítéseknek: így nemzetközi hírességként, kiváló színészként, elsőrangú férfiként, a self-made-man prototípusaként, egy másik faj képviselőjeként, szabadságharcosként, sikeres színházi és shakespeare-i jelenségként testesülhetett meg.

A pesti közönség pedig „saját emlékezetének gondnokaként” (Roach 1996, 77) láthatta Aldridge-ot. Sikere Magyarországon és Kelet-Európa más részein ahhoz a jelenséghez kapcsolódott, amelyet Homi K. Bhabha koloniális mimikrinek nevezett, s úgy határozott meg, hogy „majdnem ugyanaz, de nem teljesen” (Bhabha 1984 [2004], 128). Aldridge meghívásával a pesti Nemzeti Színház a német színházak évtizedes gyakorlatát követte, amelyek elsősorban német nyelvű színészeket és társulatokat invitáltak saját színpadjaikra. Ennek eredményeképpen a Nemzeti Színház a kolonizáló hatalom egyik népszerű eszközt használta arra, hogy gondolatokat, kétségeket és lehetőségeket vessen fel saját nemzetéről a saját nemzete számára – majdnem ugyanazon a módon, de különböző hangsúlyokkal és eredményekkel.

Ezzel párhuzamosan és ennek eredményeképpen alakult ki Aldridge azon megítélése, miszerint „bár nyíltan sohasem vett részt politikai aktivitásban [...], Aldridge-ot mégis egyre inkább úgy látták a kontinentális Európában, mint a rabszolgaság és a faji előítélet elleni szimbólumot” (Kujavińska Courtney 2009, 32). S nem úgy tekintettek rá, mint akit csak afro-amerikaiak követhetnek, hanem mint akit azok a (főleg kelet-európai) nemzetek is, akik szintén idegen elnyomás alatt éltek. Ez volt az oka annak, hogy az osztrák és később az orosz hatóságok kémkedés gyanújával illették Aldridge-ot. Pontosan a politikai szempontok alapján történő, áthallásos helyettesítés különböztette meg Aldridge vendégszereplését a többi, ez idő tájt Európában utazgató színházi sztár vendégjátékától.

Az utazó társulatok jelenléte általános szokásként élt Európa-szerte már a 16. századtól, hiszen az európai színház története már ekkortól „az angol, [...] az olasz és német utazó társulatok vendégszerepléseiről nevezetes” (Kujavińska Courtney 2003, 118). A 19. század második felében ez a folyamat csak fokozódott, szinte „népvándorlást” (Egressy) idézve elő, s Aldridge olyan kortárs európai (vagy inkább nemzetközi) turnézó sztárok sorába illeszthető, mint Rachel, Ristori, később pedig Salvini, Rossi, Sarah Bernhardt és sokan mások. Fennmaradt levelei bizonyítják, hogy Aldridge is ki akart lépni az európai határok közül, s valószínűleg folytatta volna turnéit a világszínház színpadain, ha 1867-ben váratlanul nem veszti életét Lódzban.

S visszatérve a tanulmány elején idézett Egressyhez: Aldridge, Ristori, Rachel, Rossi, Salvini vagy éppen a mára elfeledett német vendégszínészek és társulatok arra hívják fel a figyelmet, hogy az európai színházi életet a 19. században is, de szinte az ókori görögségtől kezdve, behálózták az egymással kapcsolatba lépő (színházi) kultúrák. Bár a színház lokális jelenség, hiszen adott térben és időben bontakozik ki, mindig is különböző kultúrák, világ- és értékszemléletek találkozásának a színtere volt, ma is az és (remélem) lesz is. Mindez pedig azt jelenti, hogy a nemzeti paradigmában gondolkodó színháztörténet-írás alapvetéseit, azaz a nyelvi és/vagy területi szempontból kizáró elveken működő színháztörténet-írást újra kell gondolnunk az interkulturalitás alapvetései alapján.

Hivatkozások

BALÁZS 1853 – BALÁZS, c. n., *Hölgyfutár*, 1853. április 9., 267.

BALME 2004 – Christopher BALME, *Intermediality – Rethinking the Relationship between Theatre and Media*. – Letöltés: 2013. 10. 01. http://www.theaterwissenschaft.unimuenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme_publ1/balme_publ1_aufsaetze/intermediality.pdf

- BHABHA 1984 [2004] – Homi K. BHABHA, *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse*, in UŐ, *The Location of Culture*, Routledge, London–New York, 2004, 94–120.
- DEÁK 2009 – DEÁK Ágnes, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus 1849–1867*, Budapest, Kossuth, 2009.
- DESSEWFFY 2004 – DESSEWFFY Tibor, *Bevezetés a jelenbe*, Budapest, Tankönyvkiadó, 2004.
- EGRESSY 1853 [1867] – EGRESSY Gábor, Néger színész. Othello, in *Egressy Galambos Gábor emléke*, Pest, Emich Gusztáv, 1867.
- FÁNCSY 1853 – FÁNCSY Lajos, c. n., *Hölgyfutár*, 1853. április 9., 267.
- ISER 1996 – Wolfgang ISER, *Az olvasás aktusa – Az esztétikai hatás elmélete*, in *Testes Könyv*, szerk., Pete Klára et al. Szeged, deKon Könyvek. 241–264.
- KICSINDI 2006 – KICSINDI Edina, *Esettanulmány 1853-ból: Beecher-Stowe, Ira Aldridge és a „magyar média”*, in *Harambee: Tanulmányok Füssi Nagy Géza 60. születésnapjára*, szerk. Sebestyén Éva, Szombathy Zoltán, Tarrósy István, Pécs, Publikon Kv., [Budapest], ELTE BTK Afrikanisztikai Oktatási Program, 2006, 220–229.
- KUJAVIŃSKA COURTNEY 2003 – Krystyna KUJAVIŃSKA COURTNEY, Ira Aldridge: European Shakespeare Tragedian, in *The Globalization of Shakespeare in the 19th Century*, szerk. KKC és John M. Messer, The Edwin Mellen Press, Lewinston-Queenston-Lampeter, 2003, 117–138.
- KUJAVIŃSKA COURTNEY 2009 – Krystyna KUJAVIŃSKA COURTNEY, Ira Aldridge (1807–1867): From „Playing the African Prince” to Becoming „The Great Interpreters of the Ever-Living Shakespeare” in *Ira Aldridge (1807–1867), The Greatest Shakespeare Tragedian on the Bicentennial Anniversary of his Birth*, szerk. Krystyna KUJAVIŃSKA COURTNEY és Maria ŁUKOWSKA, Peter Lang, 2009, 21–32.
- LEBEN 1853 – *Leben und Künstler Laufbahn des Negers Ira Aldridge*, Berlin, Allgemeine Deutsche Verlag, 1853.
- LINDFORS 2013 – Bernth LINDFORS, *Ira Aldridge – Performing Shakespeare in Europe, 1852–1855*, Rochester, University of Rochester Press, 2013.
- POSTLEWAIT 1989 – Thomas POSTLEWAIT, *Autobiography and Theatre History*, In *Interpreting the Theatrical Past*, Thomas Postlewait és Bruce A. McConachie (szerk.) Iowa City, UIP, 1989, 248–272.
- ROACH 1996 – Joseph ROACH, *Cities of the Dead – Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996.
- SZILÁGYI 1853 – SZILÁGYI Virgil, c. n., *Hölgyfutár*, 1853. április 9., 267.
- UBERSFELD 1977 – Anne UBERSFELD, *Lire le theatre*, Paris, Editions Sociales, 1977.
- VAS 1853 – VAS Gereben, c. n., *Hölgyfutár*, 1853. április 9., 267.

„HOGY NE LEGYEK KEGYETLEN ÁRVA”

*Pécsi Harmadik Színház: Martin McDonagh: Pizskavas (Leenane szépe) –
Pécsi Harmadik Színház*

Martin McDonagh Pécs „házi szerzőjévé” vált pár hónap alatt, hiszen 2014 decemberében mutatták be *A kriplít* a Pécsi Nemzeti Színházban, 2015 áprilisában pedig a *Pizskavas* premierjére került sor a Pécsi Harmadik Színházban. A két előadást a szerzőn kívül összekötő Füsti Molnár Éva személye is, aki előbbiben Kate-et, utóbbiban pedig Maget alakítja. A Pécsi Harmadik Színház utóbbi időben bemutatott darabjainak sorába szervesen illeszkedik a Magyarországon leggyakrabban játszott, immár közel negyven magyar nyelvű bemutatónál tartó kortárs angol–ír dráma- és forgatókönyvíró, filmrendező legelső drámája, a *Pizskavas (Leenane szépe)*. A színház repertoárjában – a szintén ír – Marie Jones drámájához (*Kövek a zsebben*) elsősorban a felvetődő identitás-kérdések, a fekete humor és a tragikum patikamérlegen adagolt aránya kötik. McDonagh-ot a magyar szaksajtó gyakran hasonlítja a szerzőként több művel is a Harmadik Színház repertoárján lévő Spiró Györgyhöz (*Prah, Príma környék*) az erőszak és brutalitás színpadi megjelenítése miatt. Székely Csaba *Bányavidék*-trilógiájában (a Harmadik Színház tavaly mutatta be a *Bányavirágot*) pedig több szöveghely is utal Írországra és McDonagh-ra mint előképre, interjúiban gyakran hivatkozik a szerzőre példaképként, drámáik pedig sok szinten – többek között témáikban, a dramaturgiai felépítésben és a rontott nyelvben – mutatnak hasonlóságot, melyeket Görcsi Péter egy elemzésében¹ inkább azonosságoknak, a *Bányavidék*-trilógiát pedig a *Leenane*-trilógia adaptációjának/átiratának tartja. Ezt a mintát tovább erősíti a vendégprodukcióként tavasszal bemutatott Pintér Béla és Társulata ikonikus *Parasztooperája*, mely humorában és a görög drámákat idéző, sorsszerű, brutális tragikumában szintén nem áll messze McDonagh műveitől. A Harmadik Színháznál tehát egy olyan egységes koncepció figyelhető meg, melyben egymáshoz közel álló, a kortárs magyar és külföldi szerzők drámavilágait kapcsolják össze bemutatott előadásaikkal. A közös tematika a kiszolgáltatottság, reményvesztés és erőszak hármasa.

McDonagh mint az „új brutalitás”, a „bele-a-pofádba” („in-yer-face”) színház képviselője tűnt fel Magyarországon, darabjait pedig Közép-Európában leggyakrabban a kortárs ír valóság reprezentációinak tekintik. A reprezentációs megközelítésmódtól eddig nagyon kevés magyar nyelvű McDonagh-rendezés tért el, és stilizálta, vagy emelte a szürreális és a groteszk síkjára a darabokat, az előadások jelentős hányada sokkal inkább felerősíti a realiztikus megközelítést az ír és a magyar valóság között vont párhuzamokkal. Szverle Ilona tanulmányában szintén részben ebben látja a szerző magyarországi népszerűségének okát: „a magyar nézők számára ezeknek a daraboknak a világa nem képvisel valami teljesen új, sokkoló mikrokozmoszt, ugyanis léteznek magyar előképei is – igaz, finomabb verziókban – ezeknek a színházi erőszak-túráknak: (Örkény: *Tóték*, Spiró: *Csirkefej*, Egressy: *Portugál*)”.² A McDonagh-darabokhoz már többször nyúló (2001, Radnóti Színház: *A kriplí*; 2004, Pesti Színház: *Vaknyugat*; 2012, Átrium Film-Színház: *Vaknyugat*)

¹ Görcsi Péter: Hogyan lett Leenane-ből *Bányavidék?*, *Jelenkor*, 2014. június, 699–706.

² Szverle Ilona: Erőszak a színpadon In: *RODOSZ Konferencia 2009*. Szerk. Székely Tünde – Székely Ibolya. RODOSZ kiadása, Kolozsvár, 2009, 202–212, 210.



Gothár Péter pedig így nyilatkozik a drámaíróról: „Meggyőződésem, hogy a szerző egy tehetséges nyírségi fiatalember, aki a magyar sík problémáiról »ír«.³”

A *Leenane szépe*t 1997. október 16-án mutatták be Budapesten, a Vígszínházban, Simon Balázs rendezésében, ez volt az első magyarországi McDonagh-premier. A fordító az az Upor László, aki Magyarországon az elsők között volt, akik felfedezték McDonagh-ot, és felhívták a figyelmet a hirtelen hírnevet szerző fiatal drámaíróra. A referenciális-reprezentatív nézőpontot egyébként Upor is elutasítja: „Egyébként rajtuk [McDonagh-on és Martina Carron] a »hiteles« országképet számon kérni eleve hiba is volna. Ezekből a drámákból az ír valóságra következtetni ugyanolyan tévedés volna, mint ha valaki a Tóték-at megnézvén arra jutna, hogy a mátrai falvakban napi gyakorlat örült őrnagyok feldarabolása [...]”.⁴ Ahogy arra P. Müller Péter⁵ is felhívja a figyelmet, az egyik alapvető ok, amely ezt az értelmezést megkérdőjelezi, az a kegyetlenségnek mint állandó motívumnak a mértéke és egyetemessége. Az „új brutalitás” színházában a beszűkült tudatú, általában lokálisan és érzelmi-
leg is elszigetelt szereplők szinte kizárólagos eszköze az erőszak, a másik teste és lelke feletti uralomátvitel és a másik (általában családtag) kiszolgáltatott helyzetbe kényszerítése, akár verbális, akár fizikai módszerekkel. Szinte az összes magyar előadás közös jellemzője ugyanakkor a drámákban szereplő, nyílt színen bemutatott fizikai brutalitás (gyilkosság, kínzás, öngyilkosság) tompítása vagy elkenődése, elviselhető mértékűvé redukálása.

Ugyanebbe a realizitikus ábrázolásmódú, a brutalitást domesztikáló, a magyar társadalomra vonatkozó referencialitásokat felerősítő sorba illeszkedik Vincze János pécsi rendezése is. A Harmadik Színház előadása A *Leenane szépe* harmadik magyar bemutatójára írt új, Parti Nagy Lajos által jegyzett fordítás alapján készült, az eredetitől eltérő címmel (*Piszkaovas*). Már a díszlet is ismerős: a téglafal alkalmazásával ifj. Vata Emil megidézi a korábbi *Leenane szépe*-előadások belső terét (1998, Kaposvár; 2004, Örkény Színház), a szobaszínházban a tér pedig szűk, fullasztó, leképezve a szereplők szinte nem létező mozgásterét az életükben. A falon hímzett falvédő, mely a mennyel, a pokollal és a halállal viccelődő feliratával erősíti a darab tragikomikus jellegét, valamint az ír mellé beemeli a magyar falusi miliőt mint referenciapontot. A helyiség ablaktalan, az egyetlen üvegfelület egy tükör, amely szintén növeli a bezártságélményt, hiszen kifelé nem, csak befelé lehet rajta tekinteni. A korábbi előadások díszlet-megvalósításaihoz képest itt nem vezet lépcső sehová, nincs galéria, csak a két nő takarásban lévő szobája. A díszletben központi szerepet kap az emelvényen, az égő kályha mellett található hintaszék, amely Mag, a hetvenéves anyja (Füsti Molnár Éva) trónjaként funkcionál. A kis teret az emelvény ügyesen két részre osztja, amely a két nő, anya és lánya territóriumát, felségterületét is kijelöli: Mag szinte csak az étkezés során hagyja el hintaszékét, Maureen (Bacsó Tünde) rutinszerű, ismétlődő cselekvései pedig a konyhára és a konyhaasztal köré korlátozódnak. A határátlépés, az erőteljes transzgresszió viszont szinte állati: a húgyúti fertőzését érdemként hangsúlyozó Mag a lánya bosszantására mindennap a konyhai mosogatóba önti bilijéből a vizeletét, ezzel tulajdonképpen „felüljelöli” Maureen területét. A negyvenéves lány pedig csak akkor lép az emelvényre, mikor anyja bántalmazására kerül sor. A két főszereplő a színpadon lévő szinte minden egyes tárgyat felhasznál a kettejük között zajló dominanciaharcban, az étel csomóssága, a vásárolt keksz mind-mind eszközök a másik feletti hatalom megszerzésére vagy élete további nyomorítására.

A dráma teréhez illően a jelmezek is egyszerűek: Mag kendős, hagyományos, paraszti ruházatú öregasszonyként jelenik meg, Maurent pedig a kezdőjelenetben kinyúlt, fakó-

³ Leér a hajó alja, Kővári Orsolya beszélgetése Gothár Péterrel. http://www.kritikaonline.hu/kritika_09majus_kovari.html (letöltés: 2015. május 10.)

⁴ *Pogánytánc. Mai ír drámák*. Szerk. Upor László. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2003, 575–576.

⁵ P. Müller Péter: Egy kegyetlen színház domesztikálása. In: *A perifériáról a centrum*. Szerk. V. Gilbert Edit. Pro Pannonia Kiadó, Pécs, 2006, 156–165.



zöld, Ireland feliratú, térképes pólóban látjuk, amely egyszerre utal az ír identitásra és annak paródiájára, mely szerint a nemzeti büszkeség kifejeződése lehet egy second hand póló. Az ő esetében a ruházat különleges jelentőséget kap, hiszen a negyvenéves szűz a dráma egy pontján „Leenane szépévé” változik egy kis fekete ruha segítségével, és mint Hamupipóke, az új ruhájában hódítja meg a jenki bulin az Angliából hazatérő ír vendégmunkást, Patót (László Csaba). A „kis fekete” hatalmas, vörös virággal négyszer kerül elő, először a csábítása során, majd mikor Mag a felmosóvödörbe dobja, ezután Maureen az utolsó, reményvesztett menekülésekor is ezt húzza föl az állomásra, végül pedig az anya temetésén is ezt viseli. A vörös virág ekkor sem kerül le a ruháról.

A családon belüli erőszak képe már az első jelenetben kibontakozik a két, reménytelenségében kegyetlenné vált, az örökkévalóságig összezárt és összekötött nő között. Bacskó Tünde Maureenje fojtott indulatból építkezik, mintha minden mondatával 40 év gyötrelmét és kielégítetlenségét akarná megtorolni anyján, miközben „gyermekként tartott” állapotban szolgálja ki cselédként Maget, és viseli el a folyamatos megaláztatást és csicskáztatást. A felnőtt-gyermek viszonyrendszer állandó mozgásban van, hiszen Mag is kiszolgáltatott Maureennek, aki „gyermeki ételeket”, kását és ételporból készített úgynevezett „komplánt” főz anyjának rutinszerűen, ismétlődően. Már a darab elején megjelenik a verbális erőszak legsúlyosabb formája, a halállal fenyegetés, mikor egy dublini öregasszony gyilkosáról beszélget a két nő. Maureen a későbbiekben többször is elképzelel anyja halálát, amely megváltásként jelenik meg szemei előtt. A két főszereplő közül a pécsi előadásban Maureen alakját ábrázolják tragikusabbnak, az örület szélén táncoló, feszültségét dühkitörésekben és agresszióban levezető, megkeseredett, magányos trampli kínál több azonosulási lehetőséget. A magát szenilisnek tettető, kiszolgáltatott Mag aljas tettei leginkább elhallgatások, melyek szintén a felnőtt-gyermek alá-fölérendeltségi viszonyból erednek: Mag megszerzi és birtokolja az információkat, dönt a közös sorsukról a lánya helyett, legyen szó egy meghívásról vagy egy át nem adott, elégetett levélről, amely sorsfordító lenne Maureen életében, így viszont Mag sorsát dönti el véglegesen. Mag figurája emellett a komikum erőteljes forrása, úgy viselkedik, mint egy rosszindulatú kisgyerek, aki újabb és újabb csínytevéseken törli a fejét. Nála az infantilizmus és az önsajnálát váltakozik, jelenléte sokszor fordul át groteszkbe, ami jót tesz az előadásnak.

Az infantilizmus és az önsajnálát ugyanannyira jellemzi Maurent is, akinek minden napjait szintén az aljas kis bosszúk irányítják. A gyermekként kezelt és folyamatosan számon kért Maureen a felnőtt élethelyzettel nem tud mit kezdeni, Pato jelenlétében is kényszeres tevékenységei egyikéhez, a teafőzéshez menekül. Tapasztalata híján romantikus képzelgéseit próbálja megvalósítani, az együtt töltött éjszaka után pedig szintén neveltségessé válik kihívó viselkedésével, mellyel szintén elsősorban anyjának, és csak másodsorban a férfinak akar üzenni. Bár szüzességét nem veszíti el, egy férfival töltött éjszakát is anyja fölötti győzelemként ünnepel. A figurát viszont egyszer sem ábrázolják gonosznak, motivációs rendszeréből az irigységet (férjzett testvérei iránt), a szeretetét és a függetlenedési vágyat emeli ki az előadás.

Mag sem velejéig romlott, viszont a végtelen túlélési ösztön hajtja, hiszen ha Maureen megtalálja boldogságát, és kilép a kettejük között lévő kölcsönös kiszolgáltatottságból, ő biztosan halálra van ítélve. Az üzenetek, levelek megsemmisítése gesztusának erejét tovább növeli a nyílt színen való elégetés, a szobaszínházban így minden néző érzi az utána maradó, fullasztó füstöt. A darab egyik kulcsjelenetében viszont Mag megfordítja az eddigi, elhallgatáson alapuló gyakorlatot, és mikor Maureen a legszebbnek szeretne látszani az elcsábított Pato előtt, előhossa lánya elmeagyógyintézeti kezelését. Az információk birtoklásával és kezelésével ismét az anya kerekedik felül, egyúttal relativizálva mindent, amit a néző a darab ezen pontjáig hallott és elhitt Maureennek. Itt tehát végleg szétválik a két nő által képviselt valóságprezentáció, McDonagh művének dramaturgiája és szem-



lélete alapján oly mértékben bizonytalanná válik a darab valósága, hogy a néző inntől sem a szenilis, hazug anyának, sem az örült lányának nem hihet, nem tudja, mi igaz, és mi az, ami csak a szereplők képzeletében történt meg.

A darabban Pato képviseli a normalitást, aki az előző éjszaka túlromantizált és egyben parodisztikus jelenete után belecsóppen a két nő között folyó szinte mitikus játszmába, és a kettős megfelelési kényszer, illetve az elbizonytalanított valóság miatt összezavarva menekül ki a helyzetből. Pato az előadásban ugyanolyan egyszerű figura – kisebbségi komplexusokkal, infantilizmussal és ambivalens viszonyal ír identitásához, valamint Leenanehez –, mint a darab többi szereplője, ő viszont képes volt függetlenedni valamennyire szülőhelyétől, kilépni ebből az izolált, belső (farkas)törvényei alapján működő közösségből, így kívülről látja a feltáruló családi drámát. A rövid közös jelenet alapján kiderül számára, hogy a Mag és Maureen közötti erőterben még egy ember nem fér el, valakinek ki kell lépnie a rendszerből ahhoz, hogy az működőképes legyen.

A Mag és Maureen közti erőteljes összetartozást és szoros közösséget a Parti Nagy által újratereztett, destabilizálódott, „romlott” nyelv is jelzi, elszigetelődöttségükben közös, furcsa szintaxisú nyelvet használnak, mely egyszerre szól az ír identitásról (az angol ellenében), és egyszerre az ő – Isten háta mögötti – Leenane-en belül is izolált helyzetükről. A nyelvi játékoság, humor mellett a jól adagolt jellem- és helyzetkomikum lazítja a két nő közötti, szinte elviselhetetlen mértékű feszültséget, a jeleneteket elválasztó, kissé otromba és a szűk térhez szabottan túl hangos és hangsúlyos, sötétben megszólaló gitárjáték viszont feleslegesen erősíti a darab melodramatikus jellegét. A zene egyébként fontos szerepet kap az előadásban: a rádióból szóló, Michael Flatley-t idéző ír műzene figurazza ki azt, hogy egy átlag magyarnak mi jut eszébe az ír kultúráról, a zene felhangosítása és lehalkítása pedig szintén a hatalmi játszmák egyik eszköze Mag és Maureen között. A rádió jelenti az öregasszony egyetlen kapcsolódási pontját két rég férjhez ment lányával, akik a „Szívküldi” műsorban számot küldtek anyjuknak, aki nap mint nap várja, hogy elhangozzon a dal. Az eredeti darabban szereplő közös szappanopera-nézés a pécsi előadásból kimarad, Maureen tevékenysége és hatásköre a már szinte kényszeres tea- és kásafőzésre koncentrálódik.

A két nő közötti verbális erőszakból kinövő, fokozatosan erősödő mértékű fizikai erőszak a darab dramaturgiáját követve nagyon szépen felépítve, ám a legelső bűnt, elhallgatást követő bűnhődés – a csomós „komplán” megítatása az öregasszonnyal – sikerült a legerősebb, legbrutálisabb jelenetnek. Ennek egyik oka az lehet, hogy McDonagh nagy kihívás elé állítja a nyílt színen megjelenő naturális kegyetlenkedések, kínzások színrevitelével a rendezőket és színészeket, melyre a magyar színházi gyakorlat a legtöbbször puhítással, domesztikálással vagy eltakarással felel. Míg az ételport nyelző, fuldokló Füstli Molnár Éva szenvedése hiteles, a forró kályhánál lánya által szándékosan megégetett keze miatt valló anyáé már kevésbé, és már itt is megfigyelhető a szelídítés-puhítás, hiszen az eredeti drámában Maureen forró olajat önt anyja kezére és ölébe. A gyilkosság jelenetét pedig nem finomítja, hanem egyszerűen kihagyja Vincze János.

Az előadás kulcsjelenetében újra előkerül a darabbeli valóság bizonytalansága, a lánynak az örület határmezsgyéjén átlépő, megkérdőjelezhető hitelességű elbeszéléséből halljuk a Patótól való búcsúzás történetét, melyben Maureen megígéri szerelmének, hogy kérésére „megoldja” anyja ügyét, és utána utazik Bostonba. A fények ezután kiszámíthatóan a piszkavassal megölt anyára világítanak, de az addig a színen megjelenő fizikai agresszió után nem történik meg a végső fokozás: a gyilkosság aktusát kihagyva a halott test önmagában már nem vált ki akkora hatást.

Az előadás vége jobban sikerült, a darab során végig használt eszköztárhoz itt is szisztematikusan nyúl a rendező: míg eddig Mag égette el a Maureen számára fontos üzeneteket a kályhában, most Maureen tüzeli el anyja örökségét, az utána megmaradt ételporokat, fizikailag és szimbolikusan is eltüntetve Mag utolsó nyomát is életéből. Bár a Pato

testvérét alakító Tatai Gergő sem színészi eszköztárában, sem a feszültség megteremtésének képességében nem tud csatlakozni a többi színész által megteremtett erős atmoszférához, az általa megformált Raynek fontos szerepe van: ő fedi fel az anyja temetése után csomagoló, Bostonba készülő Maureen számára a valóság és képzelete közötti szakadékot. A nő hiába úszta meg a rendőrségi nyomozást, a bűnhődése nem marad el, hiszen Pato közben eljegyzett egy másik nőt, nem várja senki Amerikában, anyja halála után sincs kiút a nyomorúságból, minden remény elveszett, ráadásul gyilkos tette is értelmét veszítette. „Leenane szépe” ekkor búcsúzik, végleg bezárkózik örök magányába, és a zárójelenetben szavakban, gesztusokban is átveszi halott anyja helyét és szerepét, beülve Mag hintaszékébe. A rádióban megszólal halott anyja kedvenc száma, melyet lányai küldtek neki hosszú életet kívánva, Mag pedig ezzel a gesztussal válik halhatatlanná, kísértő szelleme sosem hagyja már el gyilkos lányát.

Martin McDonagh: Pizskavas (Leenane szépe). Rendezte: Vincze János. Szereplők: Bacskó Tünde (Maureen Folan), Füsti Molnár Éva (Mag Folan), László Csaba (Pato Dooley), Tatai Gergő (Ray Dooley). Játéktér: Vincze János és Vata Emil. Technikai munkatársak: Adonics Attila, Hegedűs Róbert, Kolonics Gábor, Lipcsei Vanda, Ludvig Gábor, Sári Szilveszter, Szabó Gyula, Tóth Géza. A rendező munkatársa: Tatai Gergő. Bemutató: 2015. április 13.



GÖRCSI PÉTER

KORTÁRS ÉS KLASSZIKUS SZERELEM

*Patrick Marber: Közelebb!; William Shakespeare: Szentivánéji álom –
Pécsi Nemzeti Színház*

Patrick Marber *Closer (Közelebb!)* című darabja 1997-ben jelent meg, és néhány év alatt nagy népszerűsége tett szert Angliában és az Egyesült Államokban. A darabból 2004-ben az a Mike Nichols rendezett filmet, aki 1966-ban Edward Albee nagy sikerű drámáját, a *Nem félünk a farkastól* is a vászonra adaptálta Richard Burtonnal és Elizabeth Taylorral a főszerepben. A *Closer* forgatókönyvét maga Marber írta, és – az Albee-dráma adaptációjához hasonlóan – ez esetben is hollywoodi sztárok tűnnek fel a főszerepekben: Julia Roberts, Jude Law, Natalie Portman és Clive Owen. A film BAFTA és Golden Globe díjakat nyert, valamint két Oscar-jelölést is kapott 2005-ben, így a Pécsi Nemzeti Színház színpadán igazán sikeres darab kap helyet, amely az előadás előtt meglehetősen magas elvárásokat kelt.

Az angol drámaíró darabja ősidők óta népszerű témát választ tárgyául: a szerelmet. Talán még „a két férfi-két nő” felállás is számos előfeltevést beindít, Marber drámája azonban egészen eredeti nézőpontból mutatja be ezt a jól ismert, elcsépeltnek hitt témát. A színlap szerint „ezúttal nincs kertelés, csak egy szerelmi négyyszög nyers ábrázolása”. A darabnak azonban épp a „kertelés”, vagy ha úgy tetszik, a körítés a veleje, az, hogy a jól ismert érzések és szenvedélyek milyen új konnotációkat tartalmaznak a huszonegyedik század elején, amikor a házasság intézményének már nincs (olyan) megbecsülése, mint korábban, ahol a megcsalás és válás része a mindennapjainknak, a siker- és pénzorientáltság pedig rányomja a bélyegét a magánéletre, és ezzel együtt befolyásolja ösztöneinket és vágyainkat.

A Kamaraszínházban a nézőket lépcsőzetesen elrendezett, tágas tér fogadja, ahol a tárgyak aránytalanul távol vannak egymástól. A legalsó szinten, a színpad két szélén két sötét színű kanapé, a középső szinten, a színpad közepén asztal és két szék, a felső szinten pedig egy állólámpa és még egy sötét kanapé. Mindössze ennyi a díszlet, amelyet kilenc monitor egészít ki, rendszertelenül elhelyezve a plafonon, a nézőtér felé fordítva. A képernyők fontos részei a díszletnek: mindegyik ugyanazt a teret mutatja más-más perspektívából, így a befogadó az általuk mutatott képek alapján tudja beazonosítani, hogy az aktuális jelenet éppen hol játszódik. Ez a frappáns megoldás lendületessé teszi a jelenetek közötti váltásokat, amelyek egyébként is próbára teszik a befogadói figyelmet, a darab szövevényes időkezelése miatt ugyanis gyakran kell összpontosítani arra, hogy – az előző jelenethez képest – mikor és hol játszódik a cselekmény. A jelenetek közötti átmenetek egy másik érdekessége a váltás szerkezete, amelyet az előadás minden alkalommal ugyanúgy prezentál: elsőként a (még) sötétben megszólaló hangeffekt (a mentőautó szirénája, az akvárium moraja, vagy különböző nyelveken beszélő emberek zaja), aztán a hangokhoz tartozó képek különböző perspektívái a képernyőkön (egy kórházi folyosó fényképei, halak a vízben, néhány műtárgy, talán a British Museumban), végül a színpadi megvilágítás, ahol kezdetét veszi a játék. E szerkezet koncepciója, hogy a hanghatás elindít egy asszociációt, majd a képernyő ennek valamelyest irányt ad, végül az ezeket keretbe foglaló színpadkép határozza meg a konkrét szituációt. Ez a színpadkép pedig minden alkalommal az üresség, a távolság érzetét kelti, amely szinte kiált azért, hogy tartalommal töltsék meg, a színészek pedig – a közönség örömeire – elvégzik ezt a feladatot.







A dráma kezdetben Dan és Alice, valamint Larry és Anna kapcsolatát mutatja be. A szerelmi négyeszőg a párcserét követően alakul ki, amikor Dan Annához, Larry pedig Alice-hez kezd közeledni. Marber alakjai elsősre egymástól jól elkülöníthető karaktereknek tűnnek. Az előadás első felvonása a darabban (is) érzékelhető ellenpontozások bemutatására helyezi a hangsúlyt. Dan (Nagy Ervin) újságíró, aki regényírással szeretne magának hírnevet szerezni. Önző, csapongó vágyait folyton előtérbe helyező szereplő, aki – mint az a mű végén kiderül – lelkiismeretfurdalás nélkül képes felpofozni egy nőt. A hozzá hasonló, művészi beállítottságú Anna (Darabont Mikold) visszafogott stílusú, ugyanakkor elegánsan vonzó megjelenésű fotós, aki a szerelem beteljesülésének érdekében még arra is képes, hogy utoljára lefeküdjön volt férjével, csak hogy a férfi hagyja békén őt és jelenlegi szerelmét. Alice (Györfi Anna) rózsaszín kabátkában, hátitáskával vagy mackóval, zöld tornacipőben jelenik meg az előadás jeleneteiben, kislányos karakterének mégis van egy merészebb, perverzebb oldala, hiszen Dan megismerése előtt és a vele való szakítás után is sztriptíztáncosként dolgozik. A perverzióra hajlamos Larry (Rázga Miklós) bőrgyógyász, ennek megfelelően igyekszik a társadalom által elvárt, mindig kifinomult, mértéktartó modort és stílust prezentálni, miközben legszívesebben naphosszat csak káromkodna, inna és sztriptízbárokba járna, eleget téve így annak az ösztönös vágyának, amely legalább annyira része az ő karakterének is, mint Alice-énak. E rövid összefoglalókból talán kitűnik, hogy a szereplők tulajdonságai több síkon mozognak, és nem különíthetők el egymástól élesen: mind a négy karakterben van valami, ami vonzó az ellentétes nem egyik képviselője számára. Ennek következménye, hogy a darabban a férfiak és a nők között a lelki és testi kapcsolatok különböző minőségű és mértékű megvalósulását láthatjuk, az azonos nemű szereplők között pedig a rivalizálás különböző formáit és módszereit figyelhetjük meg. Marber darabja csaknem teljes egészében kimeríti ezt a két témát, hiszen a darabban a négy szereplő saját, személyes történeteinek részletes megismerésén keresztül jutunk el a romantikus randevűktől és az ezekre való emlékezősektől kezdve a hazugságokon, titkos megcsalásokon és abszurd áldozathozatalokon át a zsarolásokig, verbális megalázásokig, a pszichikai és fizikai erőszakig.

Darabont Mikold finoman erotikus mozdulatai, tekintete és hanghordozása hitelesen ábrázolja azt az érzéki nőiességet, amely Anna karakterét jellemzi. Györfi Anna Alice kislányos bája mellett a Dannel való szakítás históriája után meggyőzően alakítja a hideg, érzéketlen sztriptíztáncost a második felvonás első jelenetében. Nagy Ervin Danje a hősszerelmes, vágyainak és művészetének élő ember képét erősíti bennünk. A színész játéka e téren nem kifogásolható, azonban az előadás zárójelenetében, amikor Dan mindvégig rejtett, erőszakos énje felszínre kerül, és megüti Alice-t, nagyobb átélést, kifejezőbb és érelyesebb gesztikulációt várnánk, hiszen ebben a jelenetben néhány percre Larryvé kellene változnia, visszaadni azt a vadságot és erőszakosságot, amely sokkal inkább tartozik az orvos karakteréhez, mint Danéhez. A Rázga Miklós által alakított Larry magabiztos, humoros, ugyanakkor kegyetlen, visszataszító és ironikus karakter. Talán a legellentmondásosabb a darabban. Az Annával való szakítás során Larry is szinte histórikusan viselkedik, amit Rázga Miklós hanghordozása, gesztusai és a káromkodások szavainak mássalhangzóira fektetett hangsúlyai remekül adnak vissza. Azokban a jelenetekben viszont, amelyekben Larry ittas és saját szavaival élve „előtör belőle az állat”, a színészi alakítás szélsőségesebb eszközökhöz is folyamodhatna, lehetne nyomatékosabb és provokatívabb. Mindent összevetve a színészi játék jól érzékelteti a karakterek kapcsán a felszínes viselkedés nyilvánosságának szóló sablonjai és a tettegességekben megnyilvánuló mély érzelmek közötti feszültséget.

A már említett üres tér az első felvonásban tehát az ellentmondásos tulajdonságokat és a szereplők egymástól való különbözőségét hivatott hangsúlyozni, míg a második játék-részben a szereplők közös tulajdonságai közé ékelődik, s így egyfajta akadályként válik





szinte tapinthatóvá. A színészek több jelenetben is a színpad két szélén játszanak, ami decentralizálja a befogadói fókuszot, másrészt lendületet és teret ad a karakterek párbeszédeinek. A dialógusokat a Marbert fordító Upor László gyorsan váltakozó, rövid mondatai és gondos összegyűjtött, választékos trágárságai színesítik. Az ezekben megnyilvánuló indulat és konfliktus mintha teniszmérkőzéssé változtatná a játékot, ahol a néző ide-oda kapkodja a tekintetét a gyors (szó)fordulatokat követve. A karakterek a közös tulajdonságok megtalálása ellenére sem képesek egymáshoz közelebb kerülni, távol maradnak egymástól, mint a színen a tárgyak: a sötét, magányos kanapék. A rendezés precizitását és átgondoltságát mutatják a már említett jelenetváltásokon és a díszlettel kapcsolatos szimbolikán kívül azok a jelenetek, amelyekben egyszerű tárgyak (mint a cigaretta vagy a fényképezőgép) válnak szexuális tartalmakat kifejező eszközökké, fallikus szimbólumokká. Ugyancsak a rendezői koncepciót dicséri a színészi játékkal kapcsolatos térspecifitás: az első felvonás első jelenete Dan és Alice találkozásával kezdődik, a színpad két szélén, amikor még ismeretlenek egymás számára. A felvonás záró képében pedig – ennek ellenpontozásaként – Larry és Anna, akik ekkor már házastársak, a színpad közepén állnak egymással szemben, amikor Larry testközlemből üvölti Anna arcába: „most pedig tűnj innen, te redves kurva”. A Pécsi Nemzeti Színház előadása helyenként ugyan kissé vontatott, mégis méltó adaptációja Marber darabjának, Dömötör Tamás rendezése pedig egyszerű, nyers, kifejező és letisztult, mint maga a dráma.

A *Közelebb!* és a *Szentivánéji álmom* közös pontja – és talán egyetlen fő témája – a szerelem, illetve a szerelem beteljesedésének és/vagy kurdarcainak mikéntje. Marber és Shakespeare darabja is négy (központi) szereplőre épít, ahol a férfiak minden lehetséges felállásban beleszeretnek a nőkbe. Larry, Alice, Anna és Dan szerelmi négyszöge Demetriushoz, Helénához, Lysanderhez és Hermiához hasonlóan párcserékkel végbevitt kaotikus szituációt hoz létre. A káosz pedig mindkét szerző darabjában alapvető dramaturgiai háttérrel, amelyet a szerelmi szálak szövevényessége tesz nehezen átláthatóvá. A különbség, hogy míg Marbernél a szexuális vonzalom téveszti meg a szereplők érzelmeit, addig Shakespeare-nél tündérek hóbortja befolyásolja a szereplők egymáshoz való vonzódását.

A *Szentivánéji álmom* előadásán a nagyszínpad összehúzott függönye várja a nézőket. A fény fokozatos elhalványulása után hatalmas vásznat látunk, amelyre az előadás során (számítógépes) animációkat vetítenek. Palotát, a kézművesek házában belső, fából készült falait, varázslatos hatást keltő, olykor kék, olykor pedig zöld színben játszó erdőt, amely nem evilági táj benyomását kelti. A vásznon felépülni látszik a deszkaelemekből álló kézműves ház belső struktúrája, vagy enyhe szél fújja a nyíló virágokat az erdőben, miközben körülöttük szentjánosbogarak kergetőznek, vagy mozgásba lendülnek a tündérek varázslatai által létrehozott szikrák és lángok. Néhány jelenetváltás után derül ki, hogy a vászon forgószínpadon áll, amely mellett két oldalról, a színpad mélyébe nyúlóan két másik, ugyanakkora méretű vászon helyezkedik el, az előbbivel az élénél érintkezve, s így a három vászon jókora teret ölel körül a színpad előtere mögött. A vásznak által közrefogott térben kap helyet az a díszlet, amely – a rájuk vetített képtől függően – Oberon és Titánia tündérországát vagy Théséus palotakertjét hivatott ábrázolni. A forgószínpad és a vászakra vetített animációk dinamikus együttműködése így könnyeddé és gördülékennyé teszi a darab jelenetek közötti váltásait. A térkonceptió kivételes, látványos és monumentális hatása az előadás egyik erénye, amely Horgas Ádám rendezői és Horgas Péter díszlettervezői munkájának érdeme. A koreográfia (szintén Horgas Ádám munkája) a díszletben rejlő mozgáslehetőségeket maximálisan kihasználja. Különböző műfajhoz tartozó táncmozdulatok egymáshoz szinkronizált harmóniája követi egymást, a táncosok egymással és a megjelölt háttérrel is összhangban vannak. A Pécsi Művészeti Gimnázium és



Szakközépiskola tanulói és a Pécsi Balett tagjai precízen hajtják végre a rájuk szabott feladatot: a tündér-táncosok akrobatikus elemekben bővelkedő mozdulatsorai hol váratlanul, hol észrevétlenül, de mindig a megfelelő pillanatban bukkannak fel a díszlet előtt, mögött vagy annak mélyéből. A rendező-koreográfus kreativitásának egyik jó példája az a jelenet, amely Zuboly (Köles Ferenc) és Titánia (Darabont Mikold) stilizált közösülését mutatja be. Titánia a három vászon által körülzárt térben, a színpad közepén, a nézőkkel szemben, a díszlet tetején áll, a tündérek pedig a karjukon hason fekvő, arccal Titánia felé néző Zubolyt többször a tündérkirálynő felé lendítik, ez utóbbi pedig minden lendítés alkalmával eufórikusan felkiált, miközben feje fölött a hátsó vászonra tűzijáték-szerű animációt vetítenek.

A látvány részét képezik még Szűcs Edit jelmezei. Shakespeare szövege szerint a darab Athénban játszódik, ennek ellenére Demetrius (Széll Horváth Lajos), Lysander (Wunderlich József) és Egéus (Németh János) tizenkilencedik századi angol uraknak öltözve jelennek meg a színen. Előbbi kettő kényelmes, szélesen gombolt fehér kabátot, utóbbi ehhez illő keménykalapot is visel. Ezt ellenpontozza a tündér-táncosok fehér színű futurisztikus öltözéke, amelynek a testre feszülő ruhán túl a legfontosabb kiegészítője egy hernyóra emlékeztető fejdísz, amelyben a színpadi alakok földönkívülinek festenek, és amely egyrészt nehezíti, másrészt még látványosabbá teszi a táncjeleneteket. Míg a *Közelebb!* című előadás egy napjainkban történő, ám korántsem hétköznapi szerelmi négyes történetét mondja el, addig a *Szentivánéji álom* utazás az ókor, a tizenkilencedik század és egy meghatározhatatlan, nem evilági helyszín között, amelyben a szerelmi szálakat – és velük együtt a halandók életét – tündérek irányítják saját szórakoztatásukra. A díszlet és a koreográfia így tehát állandóan mozgásban lévő, egyik térből a másikba átsikló, (át)változó képek elegyének vagy együttélésének benyomását kelti, a jelmez pedig a különböző idősíkok, illetve az álom és a valóság közötti átjárást teszi lehetővé. A látszólag különböző idejű helyszíneken kívül fiktív világok között is utazunk, hiszen a görög mitológiától és Ovidius Pyramus és Thisbe-történetétől kezdve Shakespeare drámáján át napjaink képregényhőseinek megidézéséig jutunk: Oberon (Józsa Richárd) fehér mellvértje és palástja, valamint szárnysegédje, Puck (Mikola Gergő) robotra emlékeztető jelmeze Batmanre és Robinra enged asszociálni. (A *Szentivánéji álom* szövege Puckot helyenként Robinként említi.) Az előadást a színek erőteljes kontrasztja jellemzi és a zene hatja át. Minden szereplő fehérben játszik a háttér színekavalkádjá előtt vagy mögött (ez utóbbi esetben a vásznat hátulról kap fényt), a mozgás pedig mindvégig látványos és dinamikus. Oberon és Titánia minden cselekedetét a vetített animáció és a lámpák villódzó színei követik, ami a szituációnak megfelelően sejtelmes, máskor pedig baljós vagy harsány zenei aláfestést kap.

A díszlet, a rendezés és a koreográfia megfontolt és a végletekig kidolgozott elképzeléséhez képest a színészi játék színvonala alacsonyabb, s ez alól csak Köles Ferenc Zuboly-/Pyramus-alakítása és Mikola Gergő Puckja jelent kivételt. Az előbb említett színész játékán alázatosság és jókedv érzékelhető, amely a nézőtérben is visszhangra talál. A darab utolsó előtti jelenetében például Pyramus halálát olyannyira „túljátssza”, hogy az agónia két-három perces önálló bohózatává válik: Köles először a földön kúszva-mászva, hörögve és kiabálva szorongatja hóna alatt a tört, majd a színpadról az első sor nézőinek lábai elé esik, innen tovább tántorog, és a színpad melletti páholy falának szalad, végül visszatalál arra helyre, ahol „leszúrta” magát, hogy ott aztán hirtelen elcsendesedjen. Mikola Gergő robotszerű mozgása valahol a gépies és az emberi határán helyezhető el. Lopakodó, settenkedő mozdulatai erősen stilizáltak, ugyanakkor ez a stilizáltság az általa alakított Puck jellemének alapvető részét képezi. Az Oberontól kapott küldetések kudarcának kifejező erejű eszköze Mikola arcjátéka – amely olykor egy rajzfilmfiguráéra emlékeztet, és –, amelyről tisztán leolvashatók az elkövetett hibák fokozatai, amely hibák –



vígjáték lévén – a darab előrehaladtával egyre súlyosabbak. A rendezés pozitív megítélését némileg visszavetik azok a dalbetétes jelenetek, amelyek a színész énektudására alapoznak. Mikola tehetsége e téren ugyan megkérdőjelezhetetlen, de ezek a jelenetek indokolatlanok és önkényesek a darabban, formai szempontból pedig önismétlők, sablonosak.

A Pécsi Nemzeti Színház *Szentivánéji álma* a szó szoros értelmében látványszínház, amely a színpadtechnika adottságait teljes mértékben kihasználva állítja színre a darabot. Meglehet, a masinéria és a különböző hang- és fényeffektek túlzó használata olykor a kelleténél nagyobb mértékben szorítja háttérbe a Shakespeare-drámát, amelyhez a produkció több alkalommal is csak nehezen talál vissza. A színészi játék minőségbeli hiánya végig érezhető az előadás során, ennek tudható be, hogy a darab egyes kulcsmozzanatai kevésbé hangsúlyosak. A történelmi korok stílusbeli keveredése és az ezzel együtt megjelenő rímes beszéd meglehetősen eklektikus hangulatot kölcsönöz az előadásnak, azonban a jelenetek között remekül kidolgozott átmenetek ezt kompenzálják. Az említett kisebb rendezői túlkapaszkodtól és a színészi játék hiányosságaitól eltekintve a *Szentivánéji álom* jól szervezett kollektív munka eredménye, amely valóban álomszerű világba repíti nézőjét, és amelynek sikerül érvényre juttatni a darab és a rendezői koncepció üzenetét, ezért végredményben kellemes színházi élményt jelent.

Patrick Marber: Közelebb. Fordította: Upor László. Rendező: Dömötör Tamás. Szereplők: Györfi Anna (Alice), Nagy Ervin (Dan), Darabont Mikold (Anna), Rázga Miklós (Larry). Díszlet- és jelmeztervező: Torbán Eszter Tünde. Rendezőasszisztens. Ügyelő: Markó Rita. Sűgő: Tulik Tímea. Bemutató: 2014. december 13.

William Shakespeare: Szentivánéji álom. Fordította: Arany János. Rendező: Horgas Ádám. Zeneszerző: Horgas Ádám. Koreográfus: Horgas Ádám. Szereplők: Józsa Richárd (Theseus), Darabont Mikold (Hippolyta), Wunderlich József (Lysander), Széll Horváth Lajos (Demetrius), Györfi Anna (Hermia), Kulcsár Viktória (Heléna), Németh János (Egés), Mikola Gergő (Philostrat), Józsa Richárd (Oberon), Darabont Mikold (Titánia), Uhrík Dóra (Tündér), Mikola Gergő (Puck), Urbán Tibor (Vackor), Köles Ferenc (Zuboly), Józsa Richárd (Dudás), Széll Horváth Lajos (Orrondi), Wunderlich József (Gyalu), Németh János (Ösztövé), Lovas Pál, Györfi Anna és Kulcsár Viktória (Tündér királya és királynéja kíséretében). Díszlettervező: Horgas Péter. Jelmeztervező: Sziűcs Edit. A koreográfus asszisztense: Gyulai Júlia. Rendezőasszisztens: Kiss Hédi. Sűgő: Juhász Piroska. Ügyelő: Háber László. Bemutató: 2014. október 10.



HADD HALLJÁK MEG MINDENÜTT

Keresztesi József: Szerelmem, Majomúr avagy nagy esők Londonban, Afrikában; Benkó Bence, Fábíán Péter: Elszakadóban. Tudósítás egy Mozgó Világról – Janus Egyetemi Színház

A Janus Egyetemi Színház az utóbbi évek legjobb évadát zárja idén. Keresztesi József darabjának ősbemutatója a bravúros drámaszöveg mellett mind színpadtér, mind zene, mind színészi játék tekintetében sziporkázó előadás. Az *Elszakadóban* pedig olyan emlékezetes, hűsbavágó, generációs és politikai problémákat nyíltan, mégis reflektáltan tárgyaló színházi esemény, amely (újra) megteremti Pécssett az egyetemi színházi színt.

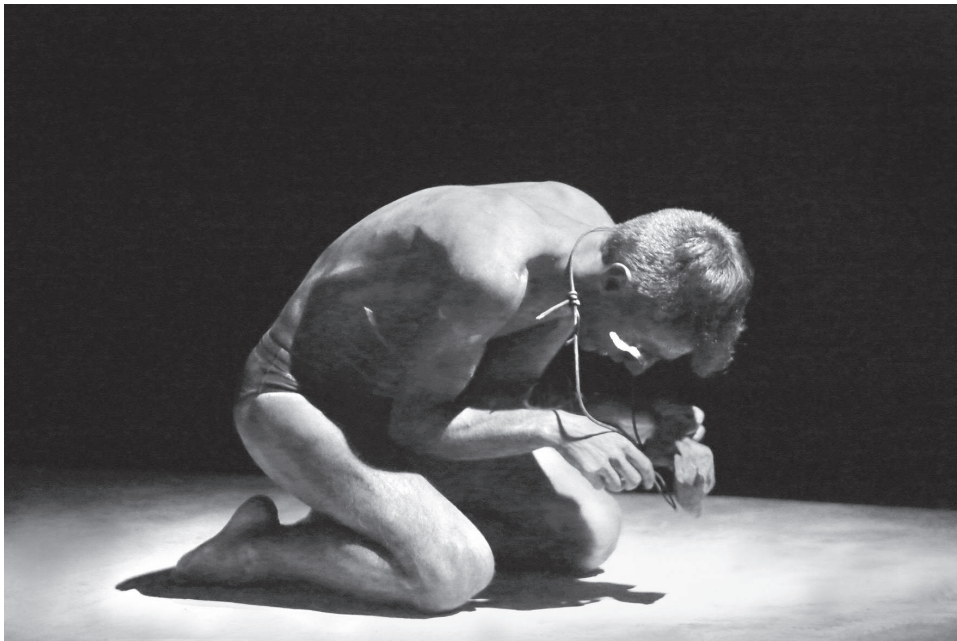
Alternatív színházként a JESz-nek kétségkívül a kísérletezés áll a legjobban. A fiatalos lendület, amely a főként egyetemistákból álló, időről időre pályakezdő rendezőknek is lehetőségét biztosító amatőr társulat első számú erénye és mozgatórugója, még ha egy időre megkopni is látszott, újra érezhető. Néhány nosztalgizáló évad után, melyekben a színház jobbára klasszikus szerzők (Vörösmarty, Móricz, Petőfi) műveit (vagy olyan, klasszikusnak nem nevezhetőket, mint Csoóri Sándor) dolgozta fel a társulat alapítóinak és gyakorlott, jól bevált tagjainak szerepeltetésével, most inkább kortárs szerzők, egyetemista (éveikben járó) színészek és szubverzív előadások töltik be a Zsolnay negyedbeli stúdiót.

A *Szerelmem, Majomúr...* a drámaíróként még kevésbé ismert Keresztesi József darabja, JESz-es ősbemutatója pedig Köles Ferenc első rendezése. A „hat kép”-re osztott, „szellemjárás”-ként aposztrofált dráma szüzséjének alapja – noha ez csak a darab közepén derül ki – egy fiktív társadalmi jelenség, mely szerint angol nemesi családok vadon élő állatokra bízzák gyermekeiket, hogy azok felneveljék őket. A kékvérű szülők divatos gyereknevelési hóbortjának célja, hogy csemetéikből a civilizált és az őserdei állati világban egyaránt otthonosan mozgó „vadlordok” váljanak. Közéjük tartozik a címszereplő Majomúr is, akinek élettörténete keretezi a darabot, amit felesége, Óladysége elbeszéléséből és egy készülő mozifilmből ismerhetünk meg.

A történetet folyamatos idő- és térbeli ugrások, az állati, az emberi és a szellemvilág közti átjárások, intermediális beékelések (werkfilm, talkshow, dokumentumfilm), előre- és visszautalások, valamint ironikus, musicalszerű dalbetétek gazdagítják. Amekkora élvezetet okoznak ezek a humoros, látványos elemek a befogadónak, vélhetően akkora fejlődést okozhattak a darab színpadra állítóinak. Fenyő Péter többemeletes, az afrikai vadont, a londoni teaszalont és a tévéstúdiót egyaránt érzékletesen megjelenítő díszlete, mely olykor vetítésekkel és a végén a nézőteret a színpadtól elválasztó sávban mesterséges esővel egészül ki, teljes mértékben alkalmas terepnek bizonyult a gyors jelenet- és kontinensváltásokhoz, valamint a párhuzamosan futó, egymásra szórakoztatóan reflektáló cselekményszálakhoz.

Ebben a játszótér szerű, indákkal és hintával ellátott térben hajtanak végre a színészek nyaktörő mutatványokat: a nyitójelenetben a fiatal Majomurat játszó színészt alakító Kecskés Alexis Tarzanként lendül át a színpadtéren, a fiatal Óladységét megformáló szí-

¹ Az évadnak szintén fontos eredménye a Nádasy-újrafordítással dolgozó, stilizált *Hamlet* Tóth András Ernő rendezésében, amely igazán emberközeli, hozzáférhető Shakespeare-értelmezést nyújt. A darabról Pandur Petra kritikája olvasható a Jelenkor Online-on: <http://www.jelenkor.net/visszhang/428/koszonettel-fortinbras> [utolsó letöltés: 2015. 05. 15.]



nésznő, László Virág zuhan egy magasított díszletelemről a földre, egy másik jelenetben pedig a Kapitány (Zakariás Máté) csúszik le kötélén a plafont súroló ülőhelyéről a színpadra. A színészek Köles Ferenc rendezésében feszes ritmusú, a darab mozgalmasságát hitelesen érzékeltető játékkal csinálnak látványos és élvezetes előadást. Az olykor dalra fakadó és táncra is perdülő szereplők: a Gorilla (Frank Fruzsina), a Tiszteletes (Szabó Márk József), a Bennszülött (Horváth Marin) és a hol Oroszlánt, hol Kapitányt játszó Zakariás Máté, valamint a heves, exhibicionista fiatal filmszínész–filmszínésznő-páros fürge akcióinak biztosít ellenpontot az öregedő, főként fekvő vagy banánt zabáló Majomúr (Tóth András Ernő) és a bájosan üldögélő, teázgató és mesélő Óladysége (Sólyom Katalin) statikus színpadi jelenléte.

A felcsendülő dalbetétek azért különösen hatásosak, mert Keresztesi József humoros képzavarokkal és klisékkel fűszerezett musicalszöveg-paródiáihoz valóban fülbemészó, slágergyanús dallamokat komponált Csernák Samu Zoltán, melyeket hol a társulat énekel, hol aláfestő zeneként halljuk felvételtől Györfi Anna kifogástalan előadásában. A figyelmes néző nehezen állja meg nevetés nélkül, mikor például a főcímdal alábbi sorait hallja a hangszóróból: „Álmomban ott megyek / Szikrázó nyári éjjelen / S a virágillat / Szívembe szűr / Álmomban most is gyakran ott / vagyok / Figyeld, a Dél Keresztje hogy / ragyog – / Majomúr, mon amour! / Mon amour, Majomúr!”, vagy a Kapitány gospel-sorokkal tűzdelt („Ő adta, ő vette el!”) dalát a „kurva lemmingek”-ről, akikre – mint kiderül – hiba volt rábízni kisgyerekeiket, Robertet.

A komikumot tovább fokozzák a golfozó filmrendező (Kuti Gergely) és a producer (Tál Achilles) párbeszédei, akik éppen a *Majomember* Majomúr történetéből terveznek hollywoodi filmet, valamint a David Attenborough-t parodizáló Természetbúvár (Inhof László) és Nagyvezda Wszlavinszkaja antropológus (Pásztó Renáta) jelenetei. Utóbbiaktól tudjuk meg, kik is a vadlordok, és objektív kutatóként nemcsak az afrikai esőerdők faunájáról látnak el minket információval, hanem a londoni bridzspartik szociológiáját és miszsiós-téritő teadélutánok retorikáját is készségesen elemzik a nézők számára: „Figyeljük meg, hogy milyen ügyesen forgatják a szót. Az egyestől az általános, az általánostól az egyes felé, oda-vissza... Most a tiszteletes a teáscsészével babrál. Zavarban van, de előbb-több kénytelen rátérni a lényegre...” – tájékoztat a fejlámpás természetbúvár.

A *Szerelmem, Majomúr* osztatlan sikere tökéletes példa arra, mennyire gyümölcsöző, ha a JESz (vagy bármely más színház) kortárs szerzők darabjaival gazdagítja repertoárját, és hogy legalább annyira kifizetődő lehet, mint amennyire kockázatos új és vendégrendezőkkal dolgozni; előbbi bizonyítja a (hajdan JESz-esként indult, Jászai Mari-díjas) színész, Köles Ferenc rendezése.

*

Az *Elszakadóban* vérbeli egyetemi színpadi, fiatalos, őszinte, fontos kérdéseket feszegető darab, amely kompromisszumok nélkül, hitelesen mutatja be a most huszoneves nemzedéket, és bizonyítja, hogy képes felelős értelmiségiként megnyilvánulni.²

A k2 Színházból ismert Benkő Bence és Fábrián Péter, valamint a JESz társulata által írt darab történelmi/politikai parabola, vagy inkább annak paródiája. Egyik alaphelyzete, hogy a huszoneves színészek – színházi helyzetükre folyamatosan reflektálva – a véleménynyilvánítás szükségességéről vitáznak, ehhez kapcsolódik az a jelenet is, amelyben igyekeznek megkeresni azt a problémát vagy témát, amely az egész nemzedéküket érinti, illetve amelyet feldolgozandó érdemes volna lapot alapítani. Másik alaphelyzete egy ismeretterjesztő megemlékezés a *Mozgó Világ* folyóiratról és annak betiltásáról. Ezek kap-

² Az előadás videofelvétele elérhető az interneten is: https://www.youtube.com/watch?v=kxTi_NbYDIY [utolsó letöltés: 2015. 05. 15.]



csolódnak össze, és egészülnek ki dalbetétekkel, versidézetekkel. A szólásszabadság kérdése a leghangsúlyosabb közös pont a *Mozgó Világ*-ügyhöz kötődő Kádár-kori jelenetek és eredeti hangbejársások, valamint a színész-szereplők mai helyzetéről szóló párbeszédék és snittszerű epizódok között.

Ez a nyilvánvaló tematikus kapcsolódás teszi példázatosá a darabot, melynek végén, mikor a néző már túlságosan didaktikusnak érezheti a folyamatos (ahogy a jelenetekben, úgy a dalokban és a versrészletekben is megjelenő) kikacsintásokat és látványos összefüggéseket a szocialista cenzúra és a mai kultúrpolitika között, lecsapják a magas labdát: tenyerüket mentegetőzően felemelve tagadják a két korszak közti párhuzamok létjogosultságát, ezzel nyilvánvalóvá is téve az összefüggést. Mindezt a *Fel vörösök, proletárok!* munkásmozgalmi induló dallamára teszik, az alábbi szöveggel: „Ennyi volt, vége a dalnak, / már nem soká zavarunk, / tudjuk, hogy menni akarnak, / csak egy dolgot még akarunk: / amit itt ma este láttak: ártatlan emlékezés, / semmi köze nincs a mának, / ahhoz, mi itt megtörtént.” A legkevésbé sem burkoltan rendszerkritikus előadás végén az idézett gesztus csupán egy (szórazhatóan szarkasztikus) fajtája a darabban oly sokszor említett öncenzúrának.

A politikai áthallásokat egy közbeékelte példázat teszi explicitté és ironikussá egyszerűre. A darab közepén lévő egyik jelenetben Kádár-kori párbeszédet játszanak el művész és marxista esztéta között egy valós, *Mozgó Világ*-os cenzúrabotrány okán. A megidézett képzőművész, Harasztj István (Szabó Márk József alakításában) magyarázza – *Mint a madár* című műve kapcsán – elkeseredetten az értetlenséget tettető marxista esztétának (Zakariás Máté), mi is az összefüggés az életben tartott, ám kalitkába zárt madár és az erős cenzúrájú puha diktatúrában élő művész között.

Az említett didaxis semmit nem von le a darab hatásosságából, inkább ezáltal válik hihetővé. A szereplők olykor eseten megnyilvánulásai, naiv esztétikai fejtegetései („Ha egy az egyben kimondom, mi bánt, az vajon művészet vagy sem / vagy sorok közé bújtatva jobb elmondani véleményem?”) teszik szerethetővé és hitelessé az *Elszakadóban*, hiszen a szereplők szájából többször elhangzik: nem akarják „megmondani a frankót”, mivel nem tudják, mi az, csupán próbálgatják a színház és a (vélt vagy valós) szólásszabadság nyújtotta lehetőségeket, és fel is teszik a kérdést, vajon tudnak-e élni a demokrácia adta jogaikkal, és képesek-e a megfelelő mértékű társadalmi felelősségvállalásra.

A *Fel vörösök, proletárok!* nem az egyetlen ismerős dallam, amely felcsendül a darabban. Az önreflexív prológust követő nyitójelenet az *Internacionáléval* indul (mely Kecskés Alexis megmosolyogtató, dívás hajlításokkal teletűzdelt áriájába torkollik). Ez helyezi a darabot elsőként történeti kontextusába, és valamiképpen ehhez kapcsolódik a többi, már átírt szövegű dalbetét. Hallhatunk magyar népdalcsoportot, melyre a színésznő (Mohay Réka) a cezúrákat és szótagszámokat egyre kevésbé betartva éneklir rá egy huszonegyedik századi magyar fiatal politikai kételyeit. A dallamok által megidézett folklór-hagyományhoz képest anakronisztikus és disszonáns kortárs szöveg és a közöttük lévő komikus feszültség Pintér Béla és Társulata *Parasztoperájá*t juttathatja eszünkbe. „A magyar nemzet / arra van domesztikálva, hogy le- / gyen elnyomó, ha- / talom fölötte, aki megmondja néki / hogy egy társadalom ideális esetben / hogy nézzen ki” – hallhatjuk a *Kis kece lányom* dallamára.

A magyar népdalok mellett az *Oj, tizen voltunk mi testvérek* című tradicionális jiddis dal is megjelenik, szintén átírt szöveggel, amely – a brechti songokhoz hasonlóan – aktuális társadalmi problémákkal szembesít, és kritikus hozzáállásra buzdít. Tanulsága szerint, aki nem áll ki az elnyomás (például a korrupció vagy a zsidózás) ellen, és nem szólal fel az igazságért (például nem megy el tüntetni vagy nem áll ki véleményt mondani a színpadra, miközben megtehetné), idővel póru jár (például meghal – ezt példázza, hogy minden veresszagnál eggyel kevesebb színész énekel a színpadon). Fülbemászó refrénje a következő: „Mondd ki, hogyha bajod van, / mert kussolni gáz / hadd hallják meg mindenütt, / hallja minden ház!”.



A narratív dalocskát egy fekete humorral jócskán átítatott, satirikus jelenet előzi meg. „Új járvány tört ki Magyarországon. Az öncenzúra még a madárinfluenzánál is veszélyesebb vírus. Valószínűleg a legutóbb a nyolcvanas évekbeli cenzúra nevű vírus mutációjáról van szó” – olvassa a hírt okostelefonjáról a két színész (Kocsis Viktória és Sztranyovszki Zsófia), majd azt is megtudjuk, hogy „az öncenzúra áldozatainak 98%-a állami intézményben dolgozik.” A lányok sorra veszik a JESz-eseket, akik már áldozatul estek az öncenzúrának, és bele is haltak, hiszen állami intézményben (nemzeti színházban, egyetemen vagy munkaügyi hivatalban) dolgoznak, végül egyikük szintén összeesik a színpadon.

A darab bizonyos pontjain információk hangzanak el a régi *Mozgó Világról*, hol az iskolai megemlékezések ünneplőit felidéző fekete-fehér ruhában játszó színészek előadásában, objektív, tankönyv- vagy lexikoncikkszerű mondatokban, hol az elsötétített térben megszólaló hangfelvételekről, melyeken a folyóirat egykori munkatársai emlékeznek vissza a *Mozgóra*. A színészek közül Horváth Marin beszél egy 1980-as szövegválogatásról a folyóiratban, melybe (a betiltani kívánó cenzúra fenyegetésére adott válaszként) csakis olyan szövegek kerültek be, amelyek eredetét klasszikus szerzők könyvei oldalszám szerint is igazolhatták. Erre a gesztusra reflektálnak az *Elszakadóban* azon pontjai, melyeken a színezektől rövid monológokat hallhatunk szabadságról, politikáról és társadalomról.

Az elhangzó, gyakran provokatív és kortársnak tűnő szövegekről aztán mindig kiderül, egy-egy ismert magyar költő, író művéből származnak. Ezt a játszókat (a darab végén is látható) mentegetőző kézfeltartással és az idézett alkotó nevével jelzik; a kanonikus szerzőkre (József Attila, Janus Pannonius, Vörösmarty Mihály, Kassák Lajos, Márai Sándor stb.) tett hivatkozással teszik elhangzott társadalomkritikáikat jóformán megkérdőjelezhetetlenné. A cenzurakijátszó gesztus nemcsak ravasz, de kifejezetten szórakoztató is, emellett játékra invitálja a nézőt, kitalálja-e, melyik költőnktől származnak az elhangzott, fájóan aktuálisnak tűnő sorok.

A szereplők, akik már a darab kezdetekor lezáratlan vitát folytatnak arról, kell-e, hogy a művésznek és a befogadónak véleménye legyen az adott műről, és akik a folyóirat-alapítás jelenetben semmiféle konszenzusra nem jutnak preferenciáikkal és érdeklődési körökkel kapcsolatban, az előadást záró dalban többes szám első személyben nyilvánulnak meg. Minden nézeteltérés dacára tehát abban egyetértenek: „Szerintünk minden korban / szükséges egy nemzedék, / amelyik elszakadban / is nyomot hagy valamiképp”. Azt, hogy ez (ha nem is az egész nemzedéknek, a társulatnak biztosan) sikerült, nem csak az mutatja, hogy az előadótérként szolgáló fehér négyzetet a darab végére majdhogyanem beteríti a tizenkét színész festékes lábnyoma.

Szerelmem, Majomúr avagy nagy esők Londonban, Afrikában. Szellemjárás hat képben, Írta: Keresztesi József, Rendezte: Köles Ferenc. Őladysége: Sólyom Katalin, Majomúr: Tóth András Ernő, Gorilla: Frank Fruzsina, Benniszülött: Horváth Marin, Kapitány: Zakariás Máté, Tiszteletes: Szabó Márk József, Természetbúvár: Inhof László, Antropológus: Pásztó Renáta, Műsorvezető: Inhof László, Filmproducer: Tál Achilles, Filmrendező: Kuti Gergely, Filmszínész: László Virág, Filmszínész: Kecskés Alexis, Oroszlán: Zakariás Máté, Díszlet, jelmez: Fenyő Péter, Mozgás: Kerekes Soma Lőrinc, Zene: Csernák Samu Zoltán, Főcímdal-ének: Györfi Anna. Stáb: Regényi Gábor, Tolnay Donát, Mikuli János, Árvay Dorotty. Bemutató: 2014. június 27.

Elszakadóban – tudósítás egy Mozgó Világról. Rendezte: Benkó Bence, Fábíán Péter. Játsszák: Cserdi Zolt, Ágoston Gáspár, Horváth Marin, Gácsik Dénes Frigyes, Kecskés Alexis, Szabó Márk József, Zakariás Máté, Sztranyovszki Zsófia, Kocsis Viktória, Halász Bianka, Mohay Réka, Szegedi Edit Anna. Stáb: Regényi Gábor, Tolnay Donát, Varga Vivien. Bemutató: 2014. december 3.



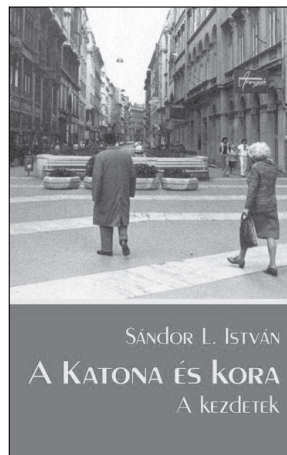


EGY KALANDOS SZÍNHÁZALAPÍTÁS KRÓNIKÁJA

Sándor L. István: A Katona és kora. A kezdetek

Merem állítani, hogy a „Katona”, azaz az 1982 ősze óta önálló társulattal rendelkező Katona József Színház egyedülálló jelenség a magyar színháztörténetben. Nem egyszerűen arról van szó, hogy annak idején két kiváló rendező – Székely Gábor és Zsámbéki Gábor –, akik korábban már a szolnoki és kaposvári színház igazgatójaként bizonyítottak, a körülmények sajátos összjátéka folytán egy mondhatni csupa elsőrangúan kvalitatásos színészből verbuválódott társulattal alapítottak színházat, hanem arról a meglehetősen szövevényes és ellentmondásos társadalmi-politikai-művészi konstellációról is, amelyet itt eufemisztikusan a körülmények sajátos összjátékaként említek. Az sem mellékes, hogy a két alapító rendező jó évtizedes színházi gyakorlattal a háta mögött még elég fiatal volt ahhoz, hogy igazi művészi kibontakozásuk itt, ebben a színházi műhelyben valósuljon meg, a hazai szakma és a közönség elismerését így rövid időn belül világszínházi babérok követték. Első külföldi vendégszereplésükre épp három évtizede, 1985-ben Prágában került sor, azóta öt földrész negyven országában 94 város nézői láthatták a társulat előadásait. A Katonát immár nemcsak az európai színjátszás élvonalában tartják számon, de jó ideje előkelő hely illeti meg a világ ismert művészsínházai között is, ami hivatásos magyar teátrummal korábban nem fordult elő.

Mi történt és hogyan történt? Ha ezt a kérdést néhány mondattal meg akarnám válaszolni, ugyancsak bajban lennék. Már önmagában az a tény, hogy a Katona jó emberöltőnyi története során tartani tudta a maga elé állított szakmai mércét, ritka teljesítmény, miközben az idők folyamán, kívül is, belül is, jószerivel minden megváltozott, a politika, a társadalom, a város, a világszínházi trendek, és természetesen maga a társulat is. Székely Gábor 1990-ben megvált a Katonától, ezt követően két évtizeden át Zsámbéki vezette a színházat 2011-es nyugdíjba vonulásáig, és még ma is ő az egyik meghatározó rendezője. Ha tehát olyan művészegéniséget akarnék találni, aki fémjelzi a Katonát, akkor adódik, hogy Zsámbéki-színháznak nevezzem, ahogy a hetvenes évek kaposvári színháza is az volt, úgy érte persze, hogy ő az a színházi ember, aki ritka jó társulatszervező. Ami azt is jelenti, hogy a Zsámbéki-színházat paradox módon épp a nyitottság teszi azzá, ami, a nyitottság más tehetségek és egyéb olyan figurák iránt, akikből „érdekes színházi dolgok jönnek ki” (ezt a meghatározást még Kaposvárott hallottam tőle). Így aztán a Katonával kapcsolatban is a nevek hosszú sorát kellene mellette sorolni Ascher Tamástól Fodor Gézáig



*Ellenfény Könyvek
Budapest, 2014
340 oldal, 3600 Ft*

vagy Pauer Gyuláig, Máté Gábortól Schilling Árpádig vagy Bodó Viktorig stb., stb., nem folytatam, mert márs túlzottan belebonyolódtam.

Mindez Sándor L. István *A Katona és kora. A kezdetek* című könyve kapcsán jutott eszembe, és arra kívántam utalni e hosszúra nyúló bevezetéssel, mi minden megfordulhat az olvasó fejében, aki feltételezhetően rendelkezve a Katonát illetően bizonyos ismeretekkel és nézői élménnyel, kézbe veszi ezt a felettébb fegyelmezett, pontos, ám a legapróbb részleteknek is kellő terjedelmet biztosító munkát, amelyet, noha tudós mű, úgy olvassunk, akár egy regényt. És amely homlokegyenest más alapállásból közelíti meg témáját, mint ahogy én fentebb tettem. Sándor L. István nemcsak színházi kritikus és színikritikai lapszerkesztő, hanem hivatásos színháztörténész is, és épp mert mindkét aspektust komolyan veszi és érti, tisztában van azzal is, hogy két különböző nézőpontról van szó. A kritikus – virtuálisan a kritikai lapszerkesztő is – a zsöllyéből nézi a színházi spektakulumot, az lenyűgözi, untatja, felháborítja, magával ragadja stb.; amit ír, az ennek az élménynek bizonyos szakmai hozzáértéssel történő megfogalmazása. A színháztörténésznek viszont módja sincs beülni a zsöllyébe, mire ő nekiáll kutatni és papírra vetni expedíciója eredményeit, az a pillanat már rég elszállt, amikor az adott spektakulum élt és hatott a színpadon; ő az egész történetet kívülről nézi, az élmény nem az ő élménye, hanem másoké, az egykori nézői benyomások, bármilyen formában maradtak fenn, számára adatok, amelyek kiegészítik a teljes képet. Mert teljes képen nem magát az előadást érti, hanem amit az előadás a nézőnek, a társadalomnak, a kornak, a világnak jelentett. Ezekre az összefüggésekre figyel. Ahhoz azonban, hogy ezt lássa, rekonstruálnia kell a sosem látott látványt. Elemző, leíró módon fel kell idéznie a leírhatatlant, azt a közvetlen, intim adokveszek impulzuscserét, ami a színész és a néző közt a színházi este során lezajlik. És ami természetesen arról a világról szól, amit a színházba lépve a színész is, a néző is kinn hagy, de aminek ők odabenn is alkotóelemei. Ez a lehetetlen feladat nyilván megoldható úgynevezett költői eszközökkel, hasonlatokkal, metaforákkal, beleéléssel stb., de a múlt efféle impresszionista felidézése általában inkább fikció, semmint egzakt ismeret. Az igazi színháztörténész az ilyesmitől tehát ódzkodik, nagyon ügyel a tárgyilagosságra.

Sándor L. István is ilyenét történelmi normatívát állít maga elé, és következetesen meg is felel neki, ám az első laptól az utolsóig érzem, hogy azért megvan neki a maga Katona-élménye, Katona-ismerete, sőt Katona-véleménye, de ez itt és most a szerző magánügye. Nyilván sok mindent tud azon kívül is, amit a történelmi kordokumentumokból előhív, utóvégre ő maga kortárs és szemtanú (akkoriban végezte egyetemi tanulmányait, amikor a Katona megalakult), azt akarja azonban, pontosabban azt érzi hitelesnek, ha a tények önmagukért beszélnek. És innen fakad ennek a Katona-történetnek az a belső feszültsége, ami az olvasót rabul ejti, s ami regényszerűen kalandossá teszi a könyvet. Végig azt tessék, mit igazolnak és mit tesznek kétségessé a megidézett dokumentumok; ő csak annyit mond – nem is mondja, csak érezteti –, hogy ez az egész oknyomozás figyelmet érdemel, hisz időnként a politika, a társadalom és a színházcsinálás olyan útvesztőiben igazít el, ami nélkül nemcsak azt a kort, de a jelent se értenénk igazán. Eligazít, mégis hagyja, hogy magunk vonjuk le a következtetést; még attól is tartózkodik, hogy magát a vizsgált témát, a Katona József Színház kiemelkedő jelentőségét direkt módon megfogalmazza, ahogy én tettem fentebb; neki épp elég, ha ezt a könyv végén megteszi egy idézet Révész Sándor Aczél-könyvéből (*Aczél és korunk*, Sík, 1997.). Még hitelesebb is, hisz számára ez a monográfia úgyszintén kordokumentum.

A könyve ugyanis nem a Katona József Színház történetéről szól, hanem arról a társadalmi-politikai-művészeti közegről, amelyben e rendhagyó színházalapításra sor került. Tudjuk, hogy a hetvenes évekre a magyar színházi struktúra teljesen megmerevedett, a kulcspoztikon bizonyos politikailag bebetonozott káderek ültek, akik gyakran egymással is rivalizáltak, ám a koráramlatok, a szellemi impulzusok, a friss tehetségek szá-

mára ez sem ütött rést a rendszeren, legfeljebb az akkortájt műkedvelőknek nevezett alternatívok biztosítottak ilyesminek helyet, de minél bátrabban tették ezt, annál jobban fenyegette őket a betiltás. Változtatni kellett, és a kulturális kormányzat vidéken nyitott némi teret az új nemzedéknek, a hetvenes évek elején Székely is, Zsámbéki is előbb főrendező lett, majd színigazgató. Pozsgay Imre aztán, aki 1976-tól 1982-ig állt a kulturális tárca élén, az évtized végén megkísérelte a két sikeres vidéki színházvezető Budapestre hozásával megoldani a Nemzeti Színházban addigra totális csőddel fenyegető művészi és működési patthelyzetet. Eleve el kellett azonban fogadnia, hogy Aczél György a „fiatalok” fejére ültesse Nagy Pétert igazgatónak, akik az ezt követő négy kül- és beháborús évad után, hisz nemcsak a pártközponttal és a minisztériummal, de a régi társulat nagy részének ellenállásával is meg kellett küzdeniük, felmondtak.

És itt következik a „sötét ló” az új Katona alapításának történetében. A felmondás után ugyanis Pozsgay Imrétől ajánlatot kapnak az önálló Katona József Színház létrehozására. Mi történt? Jól értesült pesti értelmiségi körök tudni vélik, hogy Major Tamás és Gobbi Hilda felkeresték Aczélt, és ők taposták vagy rimánkodták ki belőle ezt a kompromisszumot. Szerzőnk nem foglalkozik pesti pletykákkal, csak dokumentumokkal. Az Imre Zoltán és Ring Orsolya szerkesztette *Szigorián bizalmas* (Ráció, 2010) kötet, amely a Nemzeti Színház Kádár-kori működésével kapcsolatos dokumentumokat tartalmazza, e tekintetben valóságos kincsesbánya. Elképesztő kulisszatitkokra derül fény benne, a színházi párttitkár Vadász Ilona feljelentésétől az elkényelmesedett sztároknak nem tetsző esti próbák vagy a szöveg nem tudásáért megrótt nemzeti nagyság sértettségének politikai aduvá emelésén át az Aczél bizalmát élvező Tóth Dezső miniszterhelyettes és Pozsgay miniszter egymást keresztező lépéseiig, de még e nélkülözhetetlen forrásgyűjtemény sem ad fogódzót a tekintetben, hogy valójában mikor és hol dőlt el a kérdés. Pozsgay feljegyzésében csak annyi áll, hogy „olyan döntés született”, amely kimondja a Katona önállóságát, a színház élére pedig „Székely Gábor és Zsámbéki Gábor elvtársak kerülnek”, és „a végrehajtás megkezdődött”. Révész szerint „Aczél nem lelkesedett a megoldásért”, ami abból is sejthető, hogy Tóth Dezső az utolsó percig bizonygatta Pozsgaynak az ügylet gyakorlati lebonyolíthatatlanságát. Zsámbéki nem hiszi, hogy Major és Gobbi „felmentek volna Aczélhoz”, mert „egyiküknek sem volt már abban az időben politikai ütőkártyája”. Székely pedig emlékezett rá, hogy Pozsgay korábban a Katona József Színház átépítése során kért tőlük egy tervezetet a Katona önálló intézményként történő működtetéséről, ők ezt elkészítették, „majd az egész ügy, úgy, ahogy volt, elfelejtődött”. A jelek szerint ezt a tervezetet vette elő Pozsgay, aki már tudta, hogy hamarosan megfosztják miniszteri posztjától, és „azokban a napokban, amikor még aláírási joga volt, rátette a pecsétet a Katona alapítólevelére” – írja könyve utolsó oldalán Sándor L. István. Mai szemmel az egykori szövevényes történet kibogozása nemcsak azért érdekes, mert egy, magának nemzetközi rangot kivívó alkotóműhely létrejöttéről van szó, hanem mert napjaink színházi vezetőváltásaiban is egyre gyakoribbak a legfeljebb feltételezések és pletykák alapján kikövetkeztethető háttéralkuk; a szóbeszéd pedig, mint a Katona példája is mutatja, nem a legmegbízhatóbb forrás.

A könyvnek mégsem ez, a történet csúcspontjaként előadott színházalapítási oknyomozás a legfőbb értéke, sokkal inkább a szerző által kiemelt néhány rendhagyó produkció – Cseh Tamás *Frontávonulása*, Benedek Miklós, Szacsuvay László és Császár Angéla *Budapest Orfeuma*, a Zsámbéki rendezte *Thália szekerekén*, a Székely által színre vitt *Emigránsok* és a hatóságilag végképp megemészthetetlen *Halleluja* – részletes, leíró elemzése. Egyfelől e Katona előtti (vagyis még a Nemzeti Színház égisze alatt született) hamisítatlan Katona-sikerek művészi kondíciója és hatása önmagáért beszél, azaz jól látható belőlük, hogy minden gáncs és akadékoskodás ellenére a „fiatalok” már ekkor átütő erejű változást hoztak a főváros színházi életébe, másrészt jellemző, hogy Sándor L. István elsősorban kordo-

kumentumként idézi meg e produkciónkat. Így mindjárt az igazán csak a később kibontakozó Katona-jelenség egyik leglényegesebb vonását is megvilágítja, nevezetesen hogy az előadás társadalmi „holdudvara” – a színház társadalmi közegének jelenléte az előadásban és ezáltal a színház jelenléte az életben – itt mindig szerves alkotóeleme a művészi alkotásnak. A szerző, aki történész, ám akit épp e tekintetben szívesen neveznek szociológusnak, alighanem eleve a színház és a társadalom e nem mindennapi, mégis mindennapos szimbiózisának eredt a nyomába, amikor a munkába belevágott. Hisz a Katona előadásában kezdettől nyoma sem volt annak, amit egykor „eszmei mondanivalónak” vagy „vörös faroknak” nevezünk, de mindig jelen volt bennük a „ma”, még ha a színpadi történet másutt és máskor játszódott is, utóvégre a színház itt és most azokhoz kívánt szólni, akik a nézőtérben ültek. Ezért is indokolt, ha *A Katona és kora* a színházépület történetének áttekintése után Kádár János 1982. márciusi belvárosi sétájának részletes leírásával kezdődik, majd Aczél György 1982. április negyedikéi ünnepi beszéde kapcsán a Kádárnak ideológiai támaszt nyújtó és alakja köré mítoszt szövő barát portréja következik. Van még egy hasonló későbbi fejezet is, amely a Székely Gábor rendezte Mrozek-darab mellett a krakkói Sary Teatr nem sokkal ezek után Budapestre hozott *Emigránsokját* is elemzi, amelyet Andrzej Wajda állított színpadra, és amely lehetőséget kínál rá, hogy a szerző Wajda nálunk több esztendőes késéssel bemutatott *Márványemberét* is szemügyre vegye, majd a következő Wajda-filmmel, *A vasemberrel* az 1980 augusztusában Lengyelországban kitört sztrájkra és a Szolidaritás létrejöttére is kitérjen. Nem túlzás, Kádár belvárosi sétája, Aczél április negyedikéi beszéde és a gdański Szolidaritás az a talaj, amelyen a Katona megszületett. És valóban, Sándor L. István nem is tesz mást, mint ugyanazzal a figyelemmel veszi szemügyre e kiemelt – ma már úgy mondom, történelmi – momentumokat, mint a *Frontátvonulást*, a *Budapest Orfeumot* vagy a *Halleluját*. Tudniillik Cseh Tamás, Kornis Mihály, Zsámbéki Gábor és a többiek ugyanarról beszélnek, ugyanarról a valóságról vagy inkább valósághiányról (Cseh Tamás dalával szólva, hogy „elutazott a valóság”), ami mai szemmel, a történész-szociológus nézőpontjából különösen jól látszik. Mondhatni, evidens. Ezt az evidenciát kívánta nekünk bemutatni, és sikerült. A regény, amiről fentebb beszéltem, ezzel ér véget, az olvasóban felenged a feszültség, levonható a konklúzió.

Külön szót érdemel a könyv hatalmas jegyzetanyaga, a mindenre kitérő hivatkozások tárgyilagossága és pontossága, noha egy alapos korrektori szem nem ártott volna a szövegnek a szép számmal előforduló betűhibák miatt (ami manapság egyébként szinte természetesnek mondható), mégsem állhatom meg, hogy ne tegyek két apró észrevételt. Az egyik, hogy *A vasember* 1981-ben nyerte el Cannes-ban a fesztivál nagydíját (a szövegben ki van hagyva az évszám helye), a másik, hogy Faragó Vilmos sosem volt az *Élet és Irodalom* főszerkesztője. Ez utóbbi lábjegyzet felett azért is álltam meg, mert nem először találkozom e téves információval. Utánanéztem, nem volt nehéz megtalálnom a forrást, a *Wikipédia* Faragó szócikkét. Ki írta, és honnan vette, amikor ugyanezen *Wikipédia* minden más vonatkozásban (Bata Imre, *Élet és Irodalom*, stb.) ellentmond neki? Mindazonáltal el kell ismernem, hogy Sándor L. István ragyogó lábjegyzetíró is, ha bárki arra vetemedne, hogy csak a könyv jegyzetanyagát böngéssze (kipróbáltam), annak is igen tanulságos és szórakoztató olvasmányt nyújt. Miközben elmondja azt az átalakulóban lévő magyar valóságot, amelyben ez a Katonának nevezett „furcsa képződmény” megszületett – ahogy Zsámbéki Gábor állítja –, „amikor a régi rendszer már erőtlen volt, és nem tudta igazán működtetni a cenzúráját”, hisz különben „már azt sem engedték volna, hogy ennyi tehetséges ember összegyülekezzen”. Így kezdhetett el 1982 októberében a színház önálló társulati létét. „De ennek története már csak egy következő kötetbe férhet bele” – állítja szerző. Kíváncsian várjuk ezt a következő kötetet.

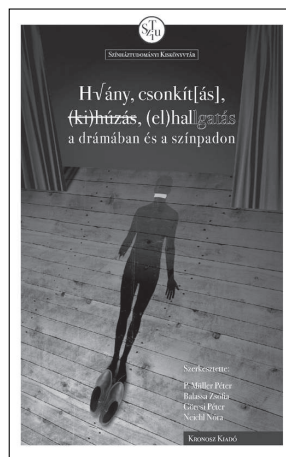
HIÁNYJELEK, HIÁNYPÓTLÁS, HIÁNYÉRZETEK A DRÁMÁBAN ÉS A SZÍNPADON

*P. Müller Péter, Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Neichl Nóra (szerk.):
Hiány, csonkítás, (ki)húzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*

(SziTu) Merész húzás volt P. Müller Péter sorozatszerkesztő részéről a Hiány-kötettel indítani a Kronosz Kiadónál a Színháztudományi Kiskönyvtár (SziTu) sorozatot. A könyvkiadás jelen helyzetében ez egyenesen vakmerő lépés, hiszen a szakspecifikus sorozatok pénzügyi támogatás hiányában az utóbbi időben hallgatásra ítéltettek, annak ellenére, hogy a szakma és az olvasóközönség egyaránt igényt tart az ilyen típusú könyvekre. A Színháztudományi Kiskönyvtár keretében P. Müller Péter „részben az éves konferencia anyagait, részben színháztudományi disszertációkat, részben ilyen tárgyú tanulmányköteteket és monográfiákat” kíván megjelentetni. A Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán P. Müller Péter és Rosner Krisztina vezetésével, valamint az Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatóinak – Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Neichl Nóra, Pandur Petra – közreműködésével 2012 óta évente szerveznek színháztudományi konferenciát. A tematikus konferenciákon a színháztudomány képviselői és a különböző egyetemeken működő kutatóműhelyek tagjai vesznek részt.

(Kérdőjelek) Kézenfekvő lenne a hiány felől értelmezni ezt a kötetet, rámutatni arra, milyen filozófiai, elméleti problémákat vonna még maga után ez a kérdésfeltevés, milyen időszakok, szerzők, drámák, előadások maradtak ki a dráma és színháztörténetből, de aki elolvassa a könyvet, annak nincs hiányérzete. Nem csak a téma gazdagság miatt, amely már-már zavarbaejtő, hiszen a görög drámától egészen napjaink színjátszásáig, a drámaszövegtől a színpadképig, a sűgőpéldányoktól a fordításokig-ferdítésekig, az instrukcióktól a különböző rendezői koncepciókig, a cenzúrától az öncenzúráig, a hatalmi gépezet működésétől az ellenállási formákig, a szövegcsontkításoktól a testcsontkításokig, az élő jelenlét mediatizáltságától a halál vizualizálásáig, a monodramától, a táncszínházon és a némajátékon keresztül a drámafoglalkozásokig a hiánynak, a csonkításnak, a (ki)húzásnak, az (el)hallgatásnak megannyi módozatát tárják fel a szövegek. S nem is csak az alkalmazott módszerek sokasága miatt (diskurzuselemzés, kontextus-elemzés, drámaelemzés, előadás-elemzés, színpadkép-elemzés, filológiai vizsgálat, összehasonlító vizsgálat), hanem azért is, mert a kötet szerkesztői számolnak a

*Kronosz Kiadó, Színháztudományi Kiskönyvtár
Pécs, 2014
328 oldal, 2950 Ft*



hiánnyal, nem eltüntetni vagy pótolni akarják, nem teljességre törekszenek, nem kisajátítják, lezárják a diszkussziós teret, hanem olyan színteret nyitnak meg, ahová bárki, bármikor, bárhol beléphet – egy játék erejéig!

A szerkesztőgárda ennek a szellemében dolgozott. Azt nem tudjuk, hogy kinek mi volt a szerepe, de azt igen, hogy pontos és szép munkát végeztek. Az elméleti kérdésfeltevés adja a kötet konceptuális keretét, a kronológiai tagolás a kötet szerkezetét, a dráma és színház kérdéseit vizsgáló szövegek váltakozása az egyes fejezetek belső ritmusát. A kronológiai elvet követve a kötet négy fejezetre tagolódik – *Az antik drámától a kora modern európai színpadig* (13–77.), *A tizenkilencedik és a huszadik század drámája és színpada* (81–204.), *Az ezredforduló és a huszonegyedik század drámája és színháza* (207–262.), *Áthajlások, hiányzó láncszemek, alkalmi protézisek* (265–328.). Azon viszont el lehet gondolkodni, hogy a kötet szerkesztői miért éppen az időrendet választották rendező elveként. Azon is, hogy ha már a kronológia mellett döntöttek, akkor miért kerültek egy aránytalanul hosszú fejezetbe a tizenkilencedik és a huszadik századi drámával és színházzal foglalkozó szövegek, holott történetileg és elméletileg is indokolt lett volna két részre tagolni ezt a fejezetet. A kronológia azonban csak keret, a kötet nem genealogikus, a hívószavakra adott válaszokból a szerkesztők olyan egyedi és egyszeri konstellációkat hoztak létre, amelyek az adott időszak hiányalakzatainak sűrű leírását adják.

(Hiányjelek) *Az antik drámától a kora modern európai színpadig* című fejezetben a ki-nem-mondott mondatok (Karsai György), az „elhallgatott csúsztatás” (Matuska Ágnes), a testconkítás (Kis Attila Atilla), a fantom (Bókay Antal), a színpadkép takarásai (Gálosi Adrienne) jelzik a hiányt. Karsai György Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész tragédiáiban azokat a jeleneteket vizsgálja, „amelyek során a konfliktusban-összecsapásban résztvevők egyike éppen a logikus, a szituációból kötelezően fakadó mondat(ok) ki-nem-mondásával nem várt irányba tereli a cselekményt, elmélyíti a konfliktust, és/vagy tragikus események előidézője lesz” (15.). Aiszkhülosz *Perzsák* című drámájában „a görög nevek és görög hőstettek ki-nem-mondása” (18.), a *Leláncolt Prométheusz* esetében Ókeanosz részéről az apai hatalom ellen lázadó lányok (Ókeonidák) köszöntésének elmaradása; Szophoklész *Oidipusz király* című tragédiájában Kreón és Teiresziasz késése okának elhallgatása, *Philoktétesz* esetében az elbeszélte történetek közötti különbség elhallgatása; Euripidész *Alkésztisz* című darabjában a troizéni nők Karának ki-nem-mondott mondatai, *Hippolütosz* esetében a beszélés vagy hallgatás dilemmája, *Helené* esetében pedig az ígéret be nem tartása az a mozzanat, amelyben a hiány tetten érhető és amelyek a drámák újraértelmezésének lehetőségét kínálják.

Matuska Ágnes a humorista Thomas Heywood *The Play of the Weather* (1533) című vitadrámájában a vice, avagy a mókamester szerepének értelmezésén keresztül vizsgálja az „elhallgatott csúsztatás” (35.) leleplezésének dramaturgiai funkcióit. Merry Report, az első vicék egyike, a mókamester szerepében ötvözi a római új komédia és az angol népi játékok hagyományát. A közönség felé fordulás dramaturgiai funkciója nem pusztán a játék irányítása, a leleplezés, a szellemesség, a szórakoztatás, hanem egy olyan „közösségi esemény” létrehozása, amely „a reprezentációs illúzió tökéletes figyelmen kívül hagyásával inkább a játékok és a közönség itt-és-mostját hangsúlyozza, azt, hogy mindannyian egy éppen zajló játék részesei” (36.). A vitadrámában így „a játék és politika színtere különös és meglepően hatásos módon fonódott egybe” (37.). Merry Report a királyi udvarban fogalmazhatta meg a hatalommal szembeni kritikáját vagy adhatott tanácsot az uralkodónak (VIII. Henrik). Ami nem éppen veszélytelen játék a szerző-szereplő-rendezőre nézve, és a nézőt sem hagyta érintetlenül. Matuska értelmezésében éppen ezért „zseniális” Thomas Heywood darabja, „mert egyértelművé teszi azt a választást, amely a közönség lehetősége vagy akár felelőssége abban, hogy a játéktól mit vár.” (38.) Az „elhallgatott

csúsztatásokat” leleplező mókamester közönség felé fordulása így nem csupán jó dramaturgiai fogás, hanem a mindenkori hatalommal és közönséggel szembeni politikai és etikai kihívás.

A *Titus Andronicus* című drámában „a hiány egészen különös szemiográfiái működése” (44.) fedezhető fel Kiss Attila Atila szerint, aki a jelemélet, a szubjektumelméletek, a pszichoanalízis, a feminizmus, a testelméletek, a kritikai kultúrakutatás, a kortárs reneszánsz-kutatás és Shakespeare-kutatás szempontjait figyelembe véve értelmezi újra ezt a kánonból kirekesztett művet. A több évszázados „kanonikus hiány” (44.), majd a hatvanas éveket követő reneszánsz azzal magyarázható Kiss Attila Atila szerint, hogy „a boszszútragédia uralkodó reprezentációs technikájára, a hiányt, a csonkolást, a hullákat termelő erőszak és anatómia megjelenítésére újfajta érzékenységnek kellett kialakulnia a nézőkben és a kritikusokban” (46.). A „hiány színpadi szemiotikai erejét szemléltetendő” (45.) a Lavínia-jelenetet emeli ki, amelyben a kitépott nyelvű Lavínia látható a bosszút forraló Titus (apa) levágott kezével a szájában. A feminista olvasatok szerint ez a jelenet az erőszakosan elhallgattatott nő második megerőszkolásaként értelmezhető. Kiss értelmezésében azonban a hiány szemiotikájának „bonyolultabb logikáját” és a korposzemiotikai szempontokat figyelembe véve „egyfajta profememinista interpretáció is nyerhet a szín” (51.). Ennek értelmében „Lavínia a kozmikus káoszban szükségessé váló új nyelv forrásává válik, teste térképül szolgál Titus számára az eligazodáshoz”, az „apai hatalom, a militáris kommunikáció emblémáján, szimbolikus protézisén keresztül szólal meg”, de egy olyan új nyelvet beszél, „amely a testből táplálkozik, és amely az írásnak, a jelölésnek olyan rétegeit emeli a felszínre (akár a néző tudattalanjából), melyeket a közelmúltig folyamatosan elfojtott a karteziánus hagyomány testtelen egójának ideológiája és az azt kiszolgáló, uralkodó polgári színjátszás.” (51.) A jelenet értelmezéséhez mára megvan a hiányolt érzékenység és fogalmi keret, most már csak az a kérdés, hogy a kortárs színház miként viszi színre a hiány szemiotikájának ezt a „bonyolult logikáját”.

„Egyáltalán nem véletlen, hogy e személyesbe forduló hiány megragadása, magyarázata mentén működő Hamlet-interpretációk (és újraírások) meghatározó szereplője a pszichoanalízis” (53.) – jegyzi meg Bókay Antal. Az sem, hogy ezekben az értelmezésekben az apa szellemének kitüntetett szerepe van. Freud, Lacan, Ábrahám és Derrida Hamlet-olvasatai alapján Bókay a fantom titkos karakterét, lelki geneziséét vizsgálja, akinek éppen az a titka, hogy mindenkihez a saját törésén, szakadékan keresztül beszél, így mindenkinek személyesen kell szembenéznie a hiánnyal és a titokkal, amely mindazonáltal megőrződik. „Akkor értjük helyesen a reneszánsz színpad kettős természetét, ha nem csak azt vizsgáljuk, amit nyilvánvalóan a szemünk elé tár, hanem azt is, amit elfed, de ami mégis lényegéből következik” – érvel Gálosi Adrienne a színpadi tér reneszánszkori változásait és a mögöttük álló „gondolatiságot” elemző szövegében. Sebastiano Serlio (1475–1554) komikus színt ábrázoló metszetéből kiindulva a reneszánszkori festészet, építészet, színpadkép perspektivikusságát és takarásait vizsgálva mutat rá a perspektíva Panofsky által jelzett „kétélű fegyver” voltára, amely egyrészt a „distanciálást és az objektív valóságérzékelést” (76.) teszi lehetővé, másrészt viszont a „szubjektivitás és a véletlen” szerepét emeli ki (76.). A reneszánsz színpadkép látványának „érvényességét” a kiválasztott nézőpont adja, amely egyrészt, garantálja a látvány egységét, másrészt jelzi a kitettségét, hiszen a látvány bármely más nézőpontból szétesik (76.). Giordano Bruno *A gyertyás* (1582) című komédiáját vizsgálva Gálosi rámutat arra, hogy a festő-főszereplő a maga kitüntetett nézőpontjából miként tartja egységben a darabot, miközben mint a „perspektíva mestere pontosan tudja, hogy ez a törekeny rendszer *illúzió*” (77.). Jelzi azt is, hogy a barokk színházban pontosan a látvány többesére, a redőződésre (Deleuze) esik a hangsúly, de azt is, hogy a színház mindenkor kitett az adott kor szellemének és esztétikai elvárásainak, annak a hatalomnak, amely bár takarásban marad, szereti kisajátítani a színházat.



(Hiánypótlások) *A tizenkilencedik és huszadik század drámája és színpada* című fejezetben megjelenő szövegek hiánypótlóak, bár éppen a hiány pótlására irányuló hatalmi törekvések kritikai megközelítését adják. Ez a performatív önellentmondás nem az egyes szövegek érvelésének logikájából, hanem a színháznak a hatalomhoz való viszonyából, a színházi emlékezet és a magyar színház-kutatás sajátos helyzetéből adódik. A tanulmányok első megközelítésben olyan „mellékesnek” (parergon) tűnő kérdéseket vizsgálnak, mint az instrukció (Tóth Orsolya), a sűgőpéldány és a rendezői példány (Reuss Gabriella), a darabhiány-pótlás (Heltai Gyöngyi), vagy olyan népszerű műfajokat, mint az operett (Imre Gábor), a revü (Molnár Dániel), a musical (Varga Luca). A szövegek szoros olvasása során azonban olyan összetett kérdések kerülnek előtérbe, mint a szó hiányának és a test beszédének értelmezhetősége (Tóth Orsolya), a cenzúra működése (Reuss Gabriella), a másik hiányának sztereotípiákkal való pótlása (Imre Gábor), a darab-hiánypótló színházi gépezet működése a harmincas években (Heltai Gyöngyi), a szocialista-realista társadalmi utópia reprezentációját elváró ideológiai-gépezet működése az ötvenes és hetvenes években (Molnár Dániel, Varga Luca), a hiány tradícióképző erejének vizsgálata a Brecht-olvasatokban, a printmédia és a Philther-projekt válaszainak különbözősége (Kiss Gabriella)¹, a hiányallegóriák és hiánymetaforák (Varró Gabriella), a csonka álom, csonka színház, a nézői tekintet csorbítása (Seress Ákos Attila).

(Hiányérzetek) A kortárs drámaírás és színjátszás kérdéseivel foglalkozó szövegek – *Az ezredforduló és a huszonegyedik század drámája és színháza* – a hiányt mint érzetet, mint érzéki tapasztalatot, mint nyelvi tapasztalatot (Neichl Nóra), mint a halál vizualizációjának tapasztalatát (Kálmán Mária), mint az élő jelenlét medialitásának tapasztalatát (Deres Kornélia), mint testi tapasztalatot (Görcsi Péter), mint a táncban dezantropomorfizálódó test idegenségének tapasztalatát (Kérchy Vera) kínálják újraértelmezésre. Parti Nagy Lajos színházi megrendelésre készült átiratai, amint erre Neichl Nóra felhívja a figyelmet, „a szerző egyéb műveire is jellemző maszkpróbálgatás és parodisztikus szövegformálás felől értelmezhetők, és nem tekinthetők az elismert fordítások (Vas István, Petri György, Mészöly Dezső) javító vagy versengő-felülíró jellegű újrafordításának” (216.). Olyan színházfelfogást tételeznek, amelyben „a nyelv csinálja a darabot” (Parti Nagy), olyan nyelvfelfogást, amelyre a „nyelvi regiszterek keverése, a rontás, a hiba, a költői szóelemények, a nyelvi karikatúra és paródia” (Neichl Nóra) jellemző, olyan rendezői felfogást, amely a fordítást a rendezői koncepció részének tartja, és olyan közönséget, amely a nyelvjátékban a társadalomkritikát is meghallja.

Deres Kornélia a jelenlét-távollét, valós-virtuális, élő-mediatizált oppozíciót dekonstruáló színházelméletek (Elinor Fuchs, Philip Auslander) és médiaelméletek (Lev Manovich, Hans Ulrich Gumbrecht) kritikai olvasatából kiindulva a Gob Squad csoport színházi kísérleteit vizsgálja. Értelmezésében a német-brit színháztudomány szakos egyetemista hallgatókból álló csapat „játékos, interaktív, a popkultúra elemeire épülő” (221.) kísérleti előadásai a teatralitást „észlelési módként” (Elisabeth Burns) kezelik, az új médiumok használatán és a közönség bevonásán keresztül „a jelenlét változó határára irányítják a figyelmet” (232.), kihasználják a színháznak azt a potenciálját, „hogy megmutassa és reprezentálja az összes többi médiumot” (Christopher B. Balme) (232.). Az *in-your-face* színházi irányzathoz sorolt Martin McDonagh *A Behanding in Spokane* (2011) című darabjának elemzésében Görcsi Péter az elvesztett „kézfej” visszaszerzésének groteszk jeleneteiben „a rasszizmus, a homofóbia, a szexuális aberrációk”, a „különböző pszicho-

¹ A Philther-projekthez ld. Jákfalvi Magdolna: „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”. http://mta.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Jakfalvi.pdf, Jákfalvi Magdolna: „Digitális színházi kánon”, *Jelenkor*, 2012/június. lhttp://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2510/digitalis-szinhazi-kanon



analitikus betegségek” leleplezésének dramaturgiai fogásait vizsgálja. Paul de Man Kleist-értelmezése alapján Kérchy Vera Gergye Krisztián *T.E.S.T* és *T.E.S.T. II* előadásai-ban a „csúnya női testek” („hisztériaszínház”) és „szép férfi testek” (Nárcisszuszt/Tövishúzó-mítosz”) színrevitelének szubverzív *ars poeticáját* vizsgálja, rámutatva arra, amint mindkét előadás „a dionüszoszi és az apollóni művészeteszmény szétválasztásával a performativitás és a reprezentáció szétválasztásához hasonló gesztust hajt végre, mely szétválasztás egyetlen célja, hogy felmutassa e szétválasztás lehetetlenségét”, és arra is, amint „a belső hasadás visszaíródik mindkét textusba” (242–243.), az olvasó-nézőt pedig arra készíti, hogy feltegye a kérdést – mi lenne, ha megfordítanánk a perspektívát, s nem Paul de Man szövege felől olvasnánk az előadást, hanem fordítva.

(Felkiáltójelek) Az *Áthajlások, hiányzó láncszemek, alkalmi protézisek* (265–328) fejezet cím nem a kronológiára utal, hanem tematikus címszavak alapján rendezi keretbe a szövegeket. A tanulmányok egyrészt áthajlanak a korábbi fejezetekben érintett kérdésekhez, másrészt új kutatási területeket jelölnek ki. Az áthajlások ívét nem szükségszerűen a tanulmány szerzők egymásra történő utalásai határozzák meg, hanem az elemzett szerzők, szövegek, korszakok kérdésfeltevésai. Az áthajlások mentén azonban kirajzolódnak a nemzetközi és a magyarországi dráma- és színházkutatás találkozási pontjai, valamint a különböző tudományterületek és a különböző kutatócsoportok vizsgálódásainak érintkezési felületei. Az utolsó fejezet felől olvasva újra a kötetet több ilyen átívelést fedezhetünk fel. Peterdi Nagy László kortárs kelet-európai Hamlet-rendezéseket vizsgáló szövege, valamint Balassa Zsófia Gordon Craig (1912) és Robert Wilson (1995) Hamlet-előadásait összehasonlító elemzése az első fejezet Hamlet-elemzését (Bókay Antal) hozza játékba. Sírátó Ildikó Madách drámájának és Weöres „szertartásszínházának” összehasonlító elemzése a 19. századi dráma és színjátszás (Tóth Orsolya) és a színházi emlékezet-kutatás (Reuss Gabriella) kérdéseire vezet vissza. Szverle Ilona Martin McDonagh *Vaknyugat* című drámájának magyar rendezéseit vizsgáló szövege is párbeszédbe lép a kötet korábbi írásaival.

P. Müller Péter a nyilvános hallgatás három esetét – Örkény István *Ars poetica* című novellájának és Spiró György *Az Ikszek* című regényének néma-játékát (Boguslawski), valamint az egyperces néma csendet – elemző szövege egyrészt áthajlik a némajáték (Kálmán Mária), az ötvenes évek és a hetvenes évek színjátszását elemző szövegek (Molnár Dániel, Varga Luca), valamint a Philther-projekt kutatásaihoz (Kiss Gabriella), ugyanakkor azt is jelzi, hogy a némaság más műfajokban, művészeti ágakban és a kulturális eseményekben is teátrális és felforgató, ami a további kutatások egyik lehetséges terepe. Takács Ágnes az ifjúsági előadások és a „feldolgozó drámafoglalkozások” kapcsolatát elemző szövegében szintén egy új kutatási területre irányítja a figyelmet, hiszen az általa vizsgált színházi nevelési programokat nem a nézőhiánytól való félelem vagy a nézőutánpótlás-képzés motiválja, sokkal inkább az a meggyőződés, hogy a színház, akár színházpedagógiai foglalkozás, akár művészetterápia, akár társadalmi performansz keretében vizsgáljuk, olyan közös ügy, a színjátszás pedig olyan közösségi esemény, amelyért nemcsak virtuális halált halni, hanem élni is érdemes.

SZÍNHÁZ HATÁROK NÉLKÜL

A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból

Marvin Carlson évtizedek óta a kortárs színháztudomány egyik legjelentősebb képviselője. Számos nagy hatású, főként a nyugat-európai, amerikai, közel-keleti színházzal és drámával foglalkozó könyve, tanulmánya jelent meg. A magyar közönség 2014-ig mégis csupán két írását olvashatta magyar fordításban. A 2014-ben e-book formájában megjelent *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból* című kötet Kurdi Mária és Csikai Zsuzsa szerkesztésében ezt a hiányt tölti be, és felvillantja Carlson gazdag életművének, színházelméleti és -történeti vizsgálódásainak sokoldalúságát.

Carlson kutatásai a színháztudomány számos területére kiterjednek. Ezt a kötet írsaiban vizsgált jelenségek, témák heterogenitása is jól mutatja. A szövegek az ezredforduló színháztudományának olyan jelenségeivel, kérdéseivel foglalkoznak, mint a színházi előadások, performanszok szemiotikai szempontú elemzésének lehetőségei, az interkulturalitás, a színházban megjelenő posztmodern nyelvi játékok és a nyelvi keveredés, illetve a performanszok és azok vizsgálata a posztstrukturalista elméletek kontextusában. Emellett a színházi terek és azok történeti változásainak vizsgálata, az „élő történelemnek” nevezett látványosságok, és a színházi „újrahasznosítás” kérdései is helyet kapnak a kötet témái között.

A színpadtól a színpadig Carlson négy tanulmányából és öt nagy hatású könyvéből közöl részleteket. A választott kötetek között egyaránt találhatunk a kortárs német színházzal, valamint az európai, egyesült államokbeli és latin-amerikai performanszokkal foglalkozó színháztörténeti munkákat is. *A Theatre is More Beautiful than War* (2009) a kortárs német rendezői színház meghatározó alkotóinak pályáját, munkamódszereit tekinti át az 1960-as évektől a kötet megjelenésének évéig. *A színpadtól a színpadig* e műből a Peter Stein munkásságát tárgyaló fejezetet közli. Stein rendezéseit kronologikus sorrendben ismerteti, és főként azok kritikai recepciójára koncentrál. Carlson életművében emellett kiemelkedő fontosságúnak számít a *Performance: A Critical Introduction* (2004) című kötet is. Ez ugyanis az első olyan

színháztudományi munka, amely a performansz modern koncepciójának és fejlődésének áttekintését, vizsgálatát és fő megközelítési lehetőségeinek rendkívül nagyívű ismertetését nyújtja. Betekintést kínál a performansz sokat vitatott fogalmáról zajló párbeszédbe, és feltárja annak különböző megközelítéseit. A mű egyes fejezetrészelei *A színpadtól a színpadig* című kötetben is kitüntetett helyet foglalnak el. A tizenegyből ugyanis három nagyobb fejezet foglalkozik a performanszok típusaival és a fogalom színháztudományi megközelítéseivel.

A performansz és a posztmodern című fejezet a performansz



Fordította Bach Anikó, Balassa Zsófia, Csikai Zsuzsa, Görcsi Péter, Kromják Laura, Kurdi Mária, Nyisztor Miklós, Oroszlán Anikó, Rosner Krisztina, Surányi Ágnes, Szerle Ilona, Vasas Katalin
 Americana Ebooks, Szeged, 2014
 190 oldal, 10.99 dollár

fogalmát a posztstrukturalista elméletek kontextusában vizsgálja. A felhasznált színházelméleti munkák mellett az irodalomelmélet, a pszichoanalízis és a recepciókutatás területtéről származó elméleteket is bevonja a vizsgálatba. Josette Féral, Henry Sayre és Jacques Derrida munkáinak áttekintésével a jelenlét és hiány fogalmainak változását, Féral megállapításai nyomán a performansz és a teatralitás kérdését helyezi a vizsgálandó fókuszába. Majd Lyotard *A posztmodern állapot* című szövegét alapul véve a művészi élményt, s így a színházi előadás élményszerűségét tárgyalja.

Az ezt követő fejezetek a posztstrukturalista munkákon kívül posztkoloniális és gender-elméletek segítségével vizsgálják a performanszművészetben végbement változásokat. Carlson itt főként a '80-as, '90-es évek kulturális és identitás-performanszait és azok jellegzetes típusait, képviselőit tekinti át. A kulturális performanszokat tágabb színháztörténeti kontextusban is elhelyezi. Míg az identitás-performanszoknak elsősorban az egyesült államokbeli kísérleteit ismerteti, addig a kulturális performanszok vizsgálatát latin-amerikai példákra is kiterjeszti. A posztkoloniális, politikai és önéletrajzi performanszok vizsgálata során rendkívül nagy hangsúlyt fektet továbbá a kulturális, társadalmi és politikai kontextus felvázolására, és így az adott korszak gender, etnikai, faji problémáira történő reflexióra. A *Performance: A Critical Introduction* című műből közölt fejezetek így komplex és átfogó képet adnak a századvégi performanszkísérletekről, azok elméleti megközelítéseiről, recepciójáról és a nézőközönsséggel kialakított viszonyáról.

Ahogy azt az imént tárgyalt kötet is példázza, Carlson a kutatásai középpontjába állított színházi, drámai jelenségeket, alkotóelemeket vagy színházelméleti kérdéseket, problémákat színháztörténeti kontextusban is megvizsgálja. Kötetei, tanulmányai a tárgyalt kérdéseket számos izgalmas és különleges példával illusztrálják, amelyek olykor eltérő dráma- és színháztörténeti korszakokból vagy hagyományokból származnak. A *The Haunted Stage: Theatre as Memory-Machine* (2001) című művében a színházi „újrahasznosítás” kérdését tárgyalja rendkívül átfogóan. *A színpadtól a színpadig* e kötetből *A kísértetjárta szöveg* című fejezetét közli. Carlson itt azt vizsgálja, hogy a színház milyen módokon dolgozza fel újra és újra egyes kultúrák mítoszait, történeteit és hogyan használ fel újra bizonyos szereptípusokat, szerepviszonyokat az ókori görög színháztól a klasszicista drámán át a tizenkilencedik századi melodrámaig. Mindeközben arra is választ ad, hogy az ilyen jellegű színházi recycling milyen befogadási struktúrákat és elvárásokat alakít ki a nézőben. A szöveg jelentőségét és egyik legnagyobb értékét az adja, hogy Carlson három különböző színházi hagyomány alapszövegeit, Arisztotelész *Poétikáját*, Bharata *Natyasastráját*, valamint Zeami nó drámáról szóló írásait helyezi egymás mellé, és ezekből kiindulva vizsgálja az újrarendelődés, újírás szempontjait.

Carlson további meghatározó színháztörténeti munkái közé sorolható a *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre* (2006) című könyv is, amely a színházi nyelvhasználat különféle jelenségeit és történeti változásait tekinti át a klasszikus görög példától a posztmodern korig. *A színpadtól a színpadig* című kötetben közölt szövegrészletek elsősorban a posztmodern nyelvi játékok egy sajátos fajtájára, a nyelvi keveredésre, azaz a heteroglossziára koncentrálnak. Carlson a heteroglosszia jelenségét Karin Beier, Peter Brook, Frank Castorf interkulturális előadásain, valamint jelentős táncszínházi produkciókon keresztül vizsgálja. Mindeközben pedig egy reneszánsz kori példa, Thomas Kyd *Spanyol tragédiájának* elemzésével arra is rámutat, hogy a heteroglosszia jelensége már jóval a posztmodern kor előtt is megjelent a drámai művekben.

Carlson *Theatre Semiotics: Signs of Life* (1990) című könyvének két fejezete is helyet kap *A színpadtól a színpadig* című kötetben. Az említett mű új szempontok és elemzési stratégiák bevonásával jelentősen hozzájárult az e területen folytatott kutatások alakulásához, jelenlegi eredményeihez. Az első alfejezetben Carlson a színházi előadás szemiotikai értelmezhetőségének kérdését gondolja újra. Kiindulópontja Michael Kirby, kísérleti színházzal



foglalkozó rendező, elméletíró meglepő és ellentmondásos feltevése, amely szerint létrehozható nem szemiotikus színházi előadás. Ahogyan Carlson rámutat, Kirby az ilyen jellegű előadás jellemzőinek meghatározásakor meglehetősen leegyszerűsített kommunikációs modellt alkalmaz. A szemiotikát olyan üzenetküldésként fogja fel, amely egy, a küldő és a befogadó számára egyaránt értelmezhető kódrendszeren keresztül valósul meg. A nem szemiotikus előadás feltétele eszerint az, hogy a küldő az üzenetküldés szándékától visszalépjen, aminek következtében a kód, azaz maga az előadás tartalom nélkül marad.¹ A szöveg attól válik igazán izgalmassá, hogy Carlson, miközben rámutat Kirby elméletének reduktív és problematikus voltára, komoly kísérletet tesz arra is, hogy olyan színházi példákat találjon, amelyek valamelyest közelítenek a nem szemiotikus előadás elképzeléséhez. Azonban sem az ehhez legközelebb álló happening, sem Augusto Boal láthatatlan színháza nem tudja kivonni magát a jelölő és értelmező folyamatok alól. Carlson így a legfontosabb (színház)szemiotikai munkák áttekintésével és számos színházi példa vizsgálatával arra a végső következtetésre jut, hogy nem létezik nem szemiotikus előadás.

Ennél is fontosabb kérdéseket tárgyal *A színházi néző és az előadás olvasása* című alfejezet. A szöveg ugyanis arra a hiányra kíván reflektálni, ami a '90-es évek színházelméleti és -történeti munkáiban a befogadói válasz- és recepciókutatás területén volt megfigyelhető. A szöveg gazdag szakirodalmi bázissal dolgozik, színháztudományi és recepcióelméleti munkák mellett irodalomelméleti szövegeket is beemel a vizsgálatba. Carlson rendkívül széles áttekintését adja mindazoknak a színházi és drámai eszközöknek, amelyek a néző elvárásait, értelmezési stratégiáit az ókori görög színházról a kortárs előadásokig meghatározták. Ezek közül is kiemelten az antik tragédiák újrateremtett mítoszai, valamint a *commedia dell'arte*, a tizenkilencedik századi melodráma és a japán kabuki bizonyos szereptípusaival és szerepvizonyaival foglalkozik. Majd a színházi előadás addig olyan mellőzött aspektusaira irányítja a figyelmet, mint például a műsorfüzet, a marketing, a színházi kritika, amelyek szintén jelentősen meghatározhatják a nézői elvárásokat.

Annak ellenére, hogy *A színpadtól a színpadig* szövegeiben tárgyalt jelenségek, elméleti kérdések, problémák rendkívül heterogének, egyes írások mégis párbeszédbe lépnek egymással. Erre példa az imént tárgyalt szöveg, amely a mítoszok, szereptípusok és -viszonyok szempontjai mentén kapcsolatba lép *A kísértetjárta szöveg* című írással. De a heteroglosszia kapcsán említett interkulturalitás jelensége is több írás meghatározó elemzési szempontja: a *Kulturális performansz* című fejezetben az interkulturális performanszok áttekintése során válik központi jelentőségűvé, majd pedig az *Interkulturális elmélet, posztkoloniális elmélet és szemiotika: a (még) járatlan út* (2008) című tanulmányban. Az utóbbi szöveg dialógusba lép továbbá a kötet posztkoloniális performanszokat tárgyaló alfejezeteivel és a színházszemiotikai irányultságú első fejezettel is.

Egyes tanulmányok, fejezetrészek azonban éppen a feldolgozott témák heterogenitásából adódóan kevésbé kapcsolhatók össze szervesen más szövegekkel. Ilyen például *A szerzői utasítás státusza* (1991) című tanulmány, amely a színháztudományi kutatások figyelmét a címben szereplő, kevésbé tárgyalt területre irányította. De ugyanilyen izolált szövegnek tekinthető a korábban már említett *A régi mesterek: Peter Stein* című írás, a *Tér és színház* (2011), valamint *A múlt eljátszása: élő történelem és kulturális emlékezet* (2000) című tanulmány is. Utóbbi a történelmi események újrajátszásait, és az élő történelem néven ismert látványosságokat, performanszokat tárgyalja.

A kötetben szereplő írások összetett szempontrendszerrel, számos diszciplína elméleteinek bevonásával vizsgálják egy-egy meghatározott időszak jelentős színház- és drámaelméleti kérdéseit, valamint figyelemre méltó dráma- és színház-történeti jelenségeit. A

¹ Carlson, Marvin: A szemiotikai értelmezhetőség és hiánya az előadásban. A színházi néző és az előadás olvasása. In.: Kurdi Mária – Csikai Zsuzsa (szerk.): *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*, Americana eBooks, Szeged, 2014, 5.



színpadtól a színpadig című kötet fontos vállalkozás. A választott szövegek között számos olyan diskurzusindító mű szerepel, amely jelentősen hozzájárult a színháztudományi kutatások jelenlegi irányainak alakításához, meghatározásához. A kötet ugyanakkor olyan szövegeket is közöl, amelyek kevésbé újító, mint inkább összegző jellegűek. Ilyenek például a fentebb említett, *A múlt eljátszása: élő történelem és kulturális emlékezet*, valamint a *Tér és színház* című tanulmányok, de az eredeti kötetből kiragadva a Peter Steinről szóló írás is. Egy ilyen terjedelmes és jelentős életmű esetében, mint Carlsoné, a válogatáskötet természetesen hiányos marad. A kötetnek nagy érdeme azonban, hogy az 1990 és 2011 között íródott, széles spektrumot átfogó szövegek felvillantják Carlson színházelméleti és -történeti vizsgálódásainak sokoldalúságát és fontos irányait, amelyek részben egybeesnek az ezredforduló színháztudományának meghatározó kérdéseivel is.

BÍRÓ JÓZSEF

Mától másként

(– Csűrös Miklós emlékére –)

*borongós tavaszi szombat reggel
immár hét órája túlhan pihensz
pontosan tudod / emígy történt
csupán átköltöztél Isten kertjébe*

*amonnét nyilván szívembe látsz
valamiféle ostoba üresség ennyi
szégyellem / de sírni sem megy
megírhatatlant illenek írnom ma*

jobban kell szeretni féltetni félni

Április 18-án, életének 71. évében elhunyt Csűrös Miklós. Csűrös (Merhán) Miklós 1944. szeptember 13-án született Budapesten. Tanulmányait magyar–oroszc szakon végezte az ELTE Bölcsészettudományi Karán. 1968 és 1974 között a Szerzői Jogvédő Hivatal munkatársa, 1974-től 1977-ig a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének aspiránsa volt. 1978 és 1991 között az ELTE BTK 19. századi magyar irodalomtörténeti tanszékének adjunktusaként, 1991-től docenseként dolgozott. Kutatási területe a 19. és 20. század magyar irodalma.

Csűrös Miklós 1981-től 1987-ig a *Jelenlét* felelős szerkesztője, 1991 és 1992 között pedig a *Kelet-Európa* című folyóirat társszerkesztője volt. 1989 és 1994 között az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* korszakszerkesztője. A Digitális Irodalmi Akadémia Bertók László- és Lator László-, illetve Rába György-szakértőjeként tevékenykedett.

KERESZTESI JÓZSEF

Szerelmem, Majomúr

*avagy
nagy esők Londonban, Afrikában*

Szellemjárás hat képben

Játsszák:

ÓLADYSÉGE

MAJOMÚR

GORILLA

BENNSZÜLÖTT

KAPITÁNY

TISZTELETES

TERMÉSZETBÚVÁR

ANTROPOLÓGUS

MŰSORVEZETŐ

FILMPRODUCER

FILMRENDEZŐ

FILMSZÍNÉSZNŐ

FILMSZÍNÉSZ

OROSZLÁN

Óladysége és a Majomúr szerepe rögzített, az őket alakító színészek nem játszanak a darab során más karaktert; a többi szerep folyton cserélhető, variálható-változtatható, szétszitható különböző szölamokra, és kettőzhető is persze.

INTRO – FŐCÍMDAL

Bíborszín égen
Lángoló napkorong
Hatalmas, izzó
Napfényzselé

Emlékszem, régen
Majomkenyérfasor
Vezetett minket a
Kis ház felé

Majomkenyérfasor
Ringatta házunk
Akár a szívet
A szenvedély
Gyönyörű, délceg
Majomkenyérfasor
Ha végigmentem
Terajtda én

fordulatról még megismerkedésünket követően sem beszélhetünk. A változás lassú és komoly türelmet igénylő folyamat volt.

BENNSZÜLÖTT: Makacs és buta fejünket csak a korbács bírta jobb belátásra. Mégis vonakodva léptünk be a tiltott dzsungel területére, és az éjszaka leple alatt többen közülünk szökést kíséreltek meg. Szegény ördögök! A tűz köré kuporodva hallgattuk kétségbeesett segélykiáltásait, miközben húsból az őserdő félelmetes vadjai lakomáztak.

GORILLA: Nagy ezüsthátú voltam, a csapat vezetője. Tudtam, hogy meg kellett volna ölnöm a csupasz kölyköt. Mégsem tettem; lustaságból, nemtörődömségből, ki tudja. Az itteni klíma, a bágyasztó kigőzölgés az egész éves bő terméssel párosulva tompává és dologtalanná teszi a dzsungellakókat. Keservesen megfizettem a lustaságomért.

BENNSZÜLÖTT: Amikor megjelent a Majomúr a sziklaszirten, babonás félelmünkben eldobáltuk a málháinkat, és arccal a porba borultunk, primitív nyelvünkön valami ősi rigmust kántálva. A Majomúr pedig csak állt odafenn, hatalmas, kövér pocakjával úgy tornyosult fölénk, mint valami félelmetes és rosszindulatú őserdei bálvány.

ŐLADYSÉGE: Akkor láttam először meztelen férfit. Azt hiszem, elájultam. Legalábbis annyi bizonyos, hogy nem emlékszem az elkövetkező pillanatokra. Furcsa jószág az emlékezet. Tölthetek teát?

Teljes kép: egy asztalka körül ülnek, előttük teáskészlet. Zavart csönd.

GORILLA: Khm. Köszönöm szépen. Nos, hol is tartottunk?

ŐLADYSÉGE: Megfizetett a lustaságáért.
GORILLA: Ó, igen. Köszönöm. Hátulról támadt a Majomúr. Már napok óta kerülgetett, méregetett – éreztem, hogy előbb-utóbb sor kerül az összecsapásra.

ŐLADYSÉGE: Tejet?

BENNSZÜLÖTT: Köszönöm, úrnóm. *(megszagolja)* Tehéntej?

ŐLADYSÉGE: Jobbára azzal isszuk.

GORILLA: A Majomúr gorillatejen nevelkedett. Nem véletlen, hogy ekora erőre tett szert. És ehhez járult még a hamisítatlan angol hidegvér és kegyetlenség.

ŐLADYSÉGE *(figyelmeztető torokköszöriülés)*: Khm...!

GORILLA: Rendben, nevezzük hát küzdeni tudásnak. Küzdőszellemnek. Egy törőlmetszett *sportsman*.

ŐLADYSÉGE: Pardon?

GORILLA: *Sportsman*. Sportember.

ŐLADYSÉGE: Azok a fiatal gentlemanek sajátos öltözékben, akik a stadionokban szaladgálnak?

GORILLA: És úsznak és futnak és ugranak. Kitartóak és nagyratörőek. Pompás férfiak. Akár maga a Majomúr.

ŐLADYSÉGE *(hidegen)*: Ó. Értem.

GORILLA: Edzett, ugyanakkor roppant taktikus. Mint említettem, hátulról támadt. Az ott barna cukor, ha nem tévedek?

ŐLADYSÉGE: Parancsoljon.

Gorilla belemarkol a cukorba és a szájába tömi.

GORILLA *(teli pofával)*: Észrevette, hogy egy pillanatra ellankad a figyelmem, és hátulról vetette rám magát. Valami fojtóhurkot dobott a nyakamra, és szorította teljes erőből. Nem tudtam hasznát venni félelmetes tépőfogaimnak.

ŐLADYSÉGE: Ó, kedvesem! Sajnálattal hallom.

BENNSZÜLÖTT (*a tejeskancsót szagol-gatja*): A kecsketejet jobban megszoktam már.

GORILLA: Amikor elhomályosult előttem a világ, éreztem, ahogy a tarkómba mélyeszi a fogsorát. Még a halk recsenést is hallani véltem... (*halkabban*) Még azt a recsenést is... Elnézést. (*kifújja az orrát*)

ŐLADYSÉGE: Szörnyen sajnálom. Sokat... sokat szenvedett?

GORILLA: Szinte azonnal meghaltam. Néhány rándulás, és végem volt. Szóra sem érdemes. Ő pedig átvette az uralmat a csapat fölött.

ŐLADYSÉGE: A dzsungel ura... Nos, kétségkívül.

BENNSZÜLÖTT: Remegve lapultunk a porban, egyre kántálva azt a nevetséges imát – mintha csak egy elfeledett istenség bukkant volna föl előttünk az idők mélyéből. A fehérek persze nem. Ők állva maradtak, szálegyenes tartással. A kapitányban volt annyi lélekjelenlét, hogy fegyverével odapörköljön az átkozott vadembernek!

GORILLA (*súgva*): Nagyon finom! Darjeeling? Ceyloni?

ŐLADYSÉGE: Egyszerű Lipton.

GORILLA: Vagy úgy...!

BENNSZÜLÖTT: Mi addigra már meszsze jártunk. Hanyatt-homlok menekültünk, páni rémületben. A rettenetünk dacára komikus látványt nyújtottunk. Még jó hajcsáraink korbácsütései és szitkai sem tudtak visszatartani.

ŐLADYSÉGE: Emlékszem, hogy őt is mennyire megviselte ez a küzdelem. Odaadóan ápoltam később, miközben a sebláz gyötörte.

GORILLA: Nos, meg kellett volna öl-nöm a Majomurat még kölyökkorá-

ban, ez kétségtelen. Ha úgy tetszik, a vesztemet a politikai vakság okozta. Túlbecsültem a pozíciómat.

ŐLADYSÉGE: Néhai férjem ellentmondásos személyiség volt, azt hiszem, ennyit bátran leszögezhetünk. A felépülését követően szép esztendőket töltöttünk együtt. Szép és tartalmas esztendőket. (*érezmes zene, Őladységét barátságos állatsereglet veszi körül*) Vidáman szökkentünk liánról liánra, a fák kosárszám kínálták felénk friss gyümölcsüket, és barátságos állatsereglet társasága kísért napestig. Szomjunkat a forrás kristálytisztá vize enyhítette, homlokunkon ott díszelgett a Dél tarka virágaiból font koszorú. Vánkosunk az őserdő páfránya volt, takarónk a pálma levele. Éjjel pedig, amikor feljött a valószínűtlen, óriási telihold Afrika indigószínű egére, és a csillagok miriádjai szikráztak a fejünk fölött, e csillagmiriádból pedig fenséges méltósággal ragyogott ki a Dél Keresztje, Majomúr, a dzsungel királya karjába vette sudár hitvesét... (*elhallgat, az élőkép eltűnik*) Már amikor nem esett az eső.

GORILLA: Mindez még London előtt történt, nemdebár.

ŐLADYSÉGE: Így igaz. Mindez még azelőtt történt, hogy visszatértünk volna Londonba.

A Gorilla dala

Másik világ, másik élet,
Másik dzsungel, más zajok:
Megmondják, hogy mennyit érek,
Beáraznak, jónapot.

Egy árnyék vagy, aki átosen
Metrókocsiban a városon –

Kismajom, egy kismajom –
megint csak az vagy, kismajom!
Kismajom, egy kismajom –
megint csak az vagy, kismajom!
Huh-hú, kismajom!
Huh-hú, kismajom!

Másik világ, másik élet,
Másik dzsungel, másik hely:
Ez a város ringat téged,
Míg rád nem tör a hányinger.
Nem vagy más itt bizonyos fokon,
Csak egy emberszabású vidéki
rokon –

Kismajom, egy kismajom –
megint csak az vagy, kismajom!
Kismajom, egy kismajom –
megint csak az vagy, kismajom!
Huh-hú, kismajom!
Huh-hú, kismajom!

2. LONDON

Szalón, kártyaasztal. A Kapitány, a Tiszteletes, Óladysége és a Gorilla – ezúttal mint a londoni társaság tagja – egy bridzsparti kellős közepén. A Majomúr egy karosszékben ül, a libériás Bennszülött teát szerzőroz.

TERMÉSZETBÚVÁR (*suttogva, mint-ha egy kamerának beszélne, David Attenborough-paródia*): Ha óvatosan félrehúzzuk a nehéz brokátfüggönyt, pazar jelenet tárul a szemünk elé. Hangtalanul közelítek a kártyaasztalhoz. Ez a négy példány most minden figyelmét a bridzspartira fordítja, ha széllel szemben állok, jó esélyem van rá, hogy nem okozok riadalmat a soraikban. (*közelebb lopakszik, lassan, meggörnyedve*) Figyeljék meg a kapitány urat! A testtartása szálfagyenes, a te-

kintete szigorú. A láb motorikus remegtetése ugyanakkor feszültségről tanúskodik. Ő a csapatban a domináns hím, kártyajáték közben mégis veszélyben érzi a pozícióját. Szemközt ül vele partnere, a tiszteletes – ez még inkább ront az esélyein. A rivális párost Óladysége és Lord Silverback alkotja: régi, összeszokott és tapasztalt játékosok. Ezek a feszült gondolkodás pillanatai. Most dől el minden. A kapitány ismét a konyakhöz nyúl. Egy néma drámának vagyunk a szemtanúi a londoni szalon mélyén... (*odébb megy*) Mindettől nem távol pedig valaki érdeklődve figyel az eseményeket. Egy vadlord húzódik meg a karosszékben – nemrég települt vissza Afrikából, ahol kalandos gyermek- és ifjúkorát töltötte.

Tévéműsor szignálja. Megjelenik egy stúdió kerekasztala, a Műsorvezetővel és az Antropológussal.

MŰSORVEZETŐ: Elveszett gyermekek, a dzsungel fiai, akiket a vadon nevelt föl. Félig vadállatok, félig brit főrendek. Ők a vadlordok. A probléma mára széles körben vitatott társadalmi jelenséggé nőtte ki magát. Üdvözlöm a stúdióban Nagyezsda Wszlavinszkaja antropológust, aki a távoli dzsungelből érkezett. Afrikából, jól mondom? Köszönöm. Wszlavinszkaja asszony, mit gondol, pusztán divatjelenséggel volna dolgunk, vagy mélyebb probléma, példának okáért az oktatási rendszerünket illető bizalmatlanság húzódik meg a vadlordok kérdése mögött?

ANTROPOLÓGUS: Köszöntöm a nézőket. Bár a vadlordok divatjáról csak most kezdünk beszélni, nyilvánvaló, hogy a jelenség gyökerei – tekintettel arra, hogy huszoneves

fiatalemberekről van szó – két, két és fél évtizedre nyúlnak vissza. Ekkor ütötte föl a fejét valamilyen oknál fogva az a szokás, hogy brit főrendek a vadon teremtményeire bízzák utódaik fölnevelését.

MŰSORVEZETŐ: Milyen megfontolások húzódnak meg a döntés mögött?

ANTROPOLÓGUS: A jelenség magyarázatára több hipotézis is született. A leggyakrabban hangoztatott érv, melyet ön is említett, a brit oktatási rendszert illető bizalmatlanság. Gondoljunk bele, hogy a legújabb felmérések szerint a Serengeti Nemzeti Park bekerült a tíz legnépesebb brit település közé. Mások szerint itt nem pusztán intézménykritikáról, hanem radikális civilizációkritikáról, egy újromantikus életmód-mozgalomról volna szó. Megint mások a hülye, idióta képregények hatásának tulajdonítják az egészet.

MŰSORVEZETŐ: Képregények, mozifilmek, filléres füzetek – valóban ilyen erős lenne ezeknek a hatása?

ANTROPOLÓGUS: Ezek az alkotások azonosulási mintákat kínálnak. Hősöket mutatnak fel, átélhető alap-történeteket, mítoszokat. Nem olyan újkeletű dolog ez. Ott van például Romulus és Remus a római anyafarkassal. Vagy Ahab kapitány és Moby Dick – bár az inkább az Ödipusz-komplexusra és a péniszirigységre jó példa.

MŰSORVEZETŐ: Ööö... Mit értsünk ezen egész pontosan?

ANTROPOLÓGUS: Ha úgy tetszik, Moby Dick története a vadlord-mozgalom inverze. Képzeljük csak el Ahab kapitányt, ha nem azon igyekszik, hogy halomra gyilkolja a bálnákat, hanem szép szelíden, békésen ellubickol közöttük.

MŰSORVEZETŐ: Ööö... Nos, igen.

Hallottunk vadlordokról, akiket farkasok neveltek Indiában, vagy tükörpontyok, mint a Fertő-tavi lápi embert a Habsburg-birodalomban, de a leggyakrabban mégis az emberszabású majmok gondjaira bízzák őket a szüleik. Vajon mi lehet ennek az oka?

ANTROPOLÓGUS: Ennek az oka a biológiai-rendszertani közelség lehet. Az emberszabású majmokat, ugye, nem véletlenül nevezzük emberszabásúaknak.

Visszatérünk a kártyaasztalhoz: a Kapitány az arcát a tenyerébe temetve zokog.

KAPITÁNY (összeszedi magát): Én Afrikát választottam volna. Az emberszabású majmokat, ugye, nem véletlenül nevezzük emberszabásúaknak. A gorilla például erős, kemény, egyenes állat. De Marjorie tartott tőlük, tartott a trópusi klímától, tartott a veszedelmes afrikai faunától. Így hát valami veszélytelen állatfajt keresett a fiunk számára, amely az északi féltekén honos..

GORILLA: Valóban?

Csend.

ŐLADYSÉGE: És mi történt aztán?

KAPITÁNY: Nos... Marjorie választása a lemmingekre esett. Talált egy nősténylemminget, amely épp akkor vesztette el a kicsinyeit, és az állat erős anyai ösztönétől vezérelve az első pillanattól a magáénak tekintette a mi Robertünket. Nem sejtettük... Nem tudtuk, hogy...

A Kapitány a könnyeivel küszködik, a többiek együttérzően hallgatnak. Majomúr a karosszékben ülve eközben elővesz a zsebéből egy banánt, lassú mozdulatokkal meghámozza, és komótosan enni kezdi.

ŐLADYSÉGE: Ó. Sajnálattal hallom.
 GORILLA: A lemmingek cudar teremtmények!
 TISZTELETES: Az Úr adta, az Úr elvette. Az Ő útjai kifürkészhetetlenek.
 KAPITÁNY: A tengernek mentek! Hosszú sorokban vonultak a tenger felé! És ott, akkor, a sziklazátonyon... Oh, My God!
 GORILLA: „A lemmingélethez, ó, lemminghalál dukál...” Ahogy a költő mondja. (csönd) Elnézést.
 TISZTELETES: Bízni kell, hinni és teremtménykedni. A lemming is az Úr teremtménye, és bizonyára mindennek megvan a maga oka, még ha ezt a mi korlátos emberi eszünkkel nem láthatjuk is át...
 KAPITÁNY: Oh, My God! Zuhantak sorban, a sziklazátonyról a dörgő hullámsírba...

A Kapitány dala

Ő adta, ő vette el
 Ő tesz majd mindent a helyére
 Mindenkit átad a helyének
 Havonta felmond a személyzet
 Marjorie kínozza őket
 Marjorie, életem szerelme
 Marjorie, egyetlenem

Menjetelek, kurva lemmingek
 Nincs helyük a teremtésben
 Üres hely, nagy nulla, semmi
 Igyekezz lemminggé lenni
 Tajtékzó hullámverésben
 Marjorie, életem szerelme
 Marjorie, egyetlenem

Tajtékzó hullámverésben
 Ússzatok, rohadt lemmingek
 Háta fordítok, legyintek
 Kerüljön, amibe kerül
 Merüljön, ahová merül

Marjorie, életem szerelme
 Marjorie, egyetlenem

Ő adta, ő vette el
 Ott úszik köztük Robert
 Így kerül minden a helyére
 Marjorie szudokut fejt
 Egyjegyű számokat
 Rakosgat, válogat
 Marjorie, életem szerelme
 Marjorie, egyetlenem

Őladysége és a Tiszteletes immár az előtérben ülnek.

TERMÉSZETBÚVÁR (*suttogva*): Őladysége és a Tiszteletes félrevonultak, némileg elkülönülve. Ezt a helyzetet bizalmas társalgásnak nevezik a londoni élővilág kutatói. Figyeljünk a végtagok kifejező játékára és a tekintetekre: Őladysége valahová a messzeségbe tekint, míg a Tiszteletes folyton-folyvást igyekszik elkapni a pillantását...

ŐLADYSÉGE: Azt hiszem, Londonban változott meg minden véglegesen. Addig úgy gondoltam, hogy még nincs olyan nagy baj. Hogy a környezetváltozással még minden menthető. Ez aztán hiú reménynek bizonyult: az új környezet mintha roppant teherként nehezedett volna rá. Persze, sosem vallotta volna be nyíltan, ő jóval büszkébb volt annál.

TISZTELETES: Ez érthető végső soron. Egy új világban kellett helyt állnia. Ez a világ az ő számára éppoly ismeretlen, mint egy európai utazónak az afrikai dzsungel.

ŐLADYSÉGE: Feszélyezte a társasági élet. Nem találta a helyét, nem értett szót senkivel.

ANTROPOLÓGUS (*suttogva*): Ismerős probléma: a vadlord, amint terpeszállásban áll két világ határán. Hiszen az ő számára két világ adott, ám

ezek között valamiféle csiki-csukit kénytelen játszani.

TISZTELETES: Ezzel az akklimatizációs nehézséggel alighanem minden vadlordnak szembe kell néznie.

ŐLADYSÉGE: Nos, hát persze. Ezt nem vonom kétségbe. Csak hát a botrány a bridzsklubban, a botrány a felsőházban – mindez már túllépett egy bizonyos határon.

TISZTELETES: Arra gondol, amikor az államtitkár úr arcát...? (*csönd*) Khm. Pedig milyen nyílt, bizalomgerjesztő arc volt. Egyszerre tükröződött rajta... Hogy is mondjam? Egy inkvizitor elhivatottsága és egy hiénakutya életvidámsága.

ŐLADYSÉGE: Nos, meggyőződésem, hogy London változtatott meg benne valamit. Az utolsó időkben, amikor már nagyon hazavágyott, folyton a londoni esőkre panaszkodott. Az esőkre, meg a ködre. Hogy hideg az egész, hogy elviselhetetlen. Én azt feleltem erre, hogy odalenn, Afrikában fél évig esik. Csak nevetett.

TISZTELETES: Amennyiben egy személyiség fejlődéséről, az őt érő hatások összességéről igyekszünk számot adni, az időjárást aligha hagyhatjuk figyelmen kívül.

TERMÉSZETBÚVÁR (*suttogva*): Figyeljük meg, hogy milyen ügyesen forgatják a szót. Az egyestől az általános, az általánostól az egyes felé, oda-vissza... Most a tiszteletes a teáscsészével babrál. Zavarban van, de előbb-utóbb kénytelen rátérni a lényegre...

ANTROPOLÓGUS (*suttogva*): Rövidesen előbbre fogja tolni a hadállásokat. Minden egyes négyzetcentiméter, amelyen az egyház megvetheti a lábát, egy-egy apró győzelem a civilizáció és az ősvadon közti örökös küzdelemben.

ŐLADYSÉGE: Afrika nedves. Nem vadregényes, nem festői, hanem legfőképpen nedves. Nedves és forró és zöld.

TISZTELETES: Nos, az ehhez hasonló helyzetekben kétségkívül a Biblia nyújthat számunkra eligazodást... Eszünkbe juthat mindjárt Mózes története. Egy kised a kosárban, a sás között, magára hagyva, kiteve mindenféle veszedelemnek. És mégsem volt egyedül, hiszen az Úr óvó tekintete kísérte útján; végül pedig a fáraó leánya talált rá...

ŐLADYSÉGE: Az én férjemet gorillák nevelték.

TISZTELETES: Mózeset pedig egyiptomiak. Egyiküket sem angolok tehát – mindössze erre céloztam. Mindketten egyfajta civilizációs vákuumban találták magukat, ha megbocsátja ezt az ügyetlen kifejezést.

ŐLADYSÉGE: Nem tesz semmit. Nap mint nap mindannyian ügyetlen, pontatlan kifejezésekkel vagyunk kénytelenek élni. Azt gyanítom, ez végső soron az emberi természetből fakad.

TERMÉSZETBÚVÁR: Úgy tűnik, a tiszteletes kísérlete kudarcot vall. Őladysége finoman visszahúzódik a kettős fedezékbe. Az effajta játszmák úgyszólván mindennaposak a világnak ezen a részén, s mégis, nap mint nap ismétlődő miniatűr drámák ezek...

ANTROPOLÓGUS (*suttogva*): Terület-szerzési kísérlet itt, pozíciófoglalás ott. Miniatűr játszmák ezek, mindannyiunk számára ismerősek.

ŐLADYSÉGE: Az eső. Az esőre panaszkodott folyton, és a súlyos londoni ködre. Hogy a csontjaiba hatol, hogy lassan lépni sem bír tőle.

TISZTELETES: Nos, kétségtelen, hogy ebben az évszakban...

ÓLADYSÉGE: Mindig mondtam is azoknak az örült filmeseknek, hogy az esőt... Az esőt ne hagyják ki. Hiába rakják tele pálmafákkal meg liánokkal a stúdiójukat. Persze, beszélhettem nekik...

3. MOZI

Filmrendező, Filmproducer.

FILMRENDEZŐ (*olvassa egy papírról*): „Kora reggel a struccmadarak nyugtalankodni kezdenek, valószínűleg a közelgő monszun miatt. A rókaképű vadász is aggódva kémleli az eget, és erősen sürgeti a mihamarabbi indulást.”

FILMPRODUCER: Na, állj meg, állj meg. Struccmadarak?

FILMRENDEZŐ: Ja. Hát... azok.

FILMPRODUCER: Struccmadarak.

FILMRENDEZŐ: Gondold el, ahogy föltűnik a sziluettjük, háttérben a hatalmas égbolttal! Ahogy ringatózik a strucckaraván, és keresztülvág a szavannán. A négerek persze gyalog.

FILMPRODUCER: Na, jó. Lapozzunk. Erre még visszatérünk.

FILMRENDEZŐ: Itt jönne a táborverési jelenet. Éjszaka a tűznél a babonás feketék mesélnek a Majomúrról. Apró tüzek, alulsó megvilágítás – gecire parás az egész cucc!

FILMPRODUCER: Aha. Jó. Táborverés. De akkor ide kellene valami nyalomaszád, nem?

FILMRENDEZŐ: A csaj meg a vadász?

FILMPRODUCER: Ja. Legyen világos, hogy a vadász nyomul a csajszi, de az is, hogy fullra gyík a csávó. Mondjuk, lelő valami aranyos állatot. Nyuszit, ilyesmit.

FILMRENDEZŐ: Nyuszikát... Afriká-

ban nincs nyuszika. Vagy nem is tudom. Lehet, hogy van.

FILMPRODUCER: Kisantilop? Antilopborjú?

FILMRENDEZŐ: Az jó. Nagy, bánatos szeme van. Adunk róla egy gecire fasza közelit.

FILMPRODUCER: Jaja. (*utánozza a párbeszédet*): „Mér lótte le? Hogy tehetett ilyet?” „Hagyjuk már, darling. Egy kis változatosság a vacsorához.” „De akkor is... Maga szívtelen...”

FILMRENDEZŐ: „Nem vagyok szívtelen. Adjon egy esélyt, hogy bebizonyítsam.”

FILMPRODUCER: Kurvajó, kurvajó, gyorsan írd föl! Jó. Nyalomaszád, majdnem csőröznek, de aztán mégse. Aztán az esti paráztatás, Majomúr-sztori, okés. És akkor jön a húzós rész?

FILMRENDEZŐ: Jaja. (*olvas*) Reggel, megáll a menet, jön a két felderítő: „Emberevő oroszlán lenni bozótban!”

FILMPRODUCER: „Lenni bozótban”? Ennek meg mi értelme?

FILMRENDEZŐ: Így beszélnek a bennszülöttek. Tudod, olyan hülyén.

FILMPRODUCER: Lenni bozótban. Beszárás. Tényleg így beszélnek?

FILMRENDEZŐ: Biztosan. Mér, hogy beszélnének? Normálisan, mint te vagy én?

FILMPRODUCER: Mit tudom én. Lenni bozótban...

Innentől keresztbe vágva beszélnek: Filmrendező és Filmproducer közös jelenetben marad, Filmszínész és Filmszínész ugyancsak külön-külön keresztbe vágva a kamerának egy werkfilmben.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Nagyon különleges munka volt megformálni ezt a karaktert. Úgy értem, ez egy romanti-

kus történet, de a figura mégis többdimenziós, a figurának mégis mélyége van. Az én feladatomból az volt, hogy minél többet érzékeltessek ebből a mélységből. Ez az asszony, akit az afrikai dzsungelbe vet a sorsa, képes szeretni, de képes gyűlölni is, képes megrendülni, és képes átadni magát a boldogságnak. Mindezt egyszerűen! És ez benne a fantasztikus!

FILMSZÍNÉSZ: Afrika kemény világ, és ez a karakter ebben a kemény világban nőtt fel. Vannak érzelmei, de mindez ott húzódik a fizikai felszín mögött. A hús-vér fizikai valót kellett megmutatnom, és ehhez szükség volt a kőkemény tréningekre. Hogy ne csak olyan legyek, mint a Majomúr, hanem én magam legyek a Majomúrrá.

FILMPRODUCER: Lenni bozótban. De ki fogja ezt, bazmeg, megérteni?

FILMRENDEZŐ: De hát mondom, ha így beszélnek.

FILMPRODUCER: Leszarom. Nem a négereknek fogjuk eladni a filmet, te nagyon hülye, hanem a izéknek... A mittudomén...

FILMRENDEZŐ: Az íreknek?

FILMPRODUCER: Ja, például.

FILMRENDEZŐ: Mér, azok normálisan beszélnek szerinted?

FILMSZÍNÉSZNŐ: Ennek a karakternek a lényege az érzelmek elképesztő gazdagsága. Hogy is mondjam... Egyszer ezt érzi, máskor pedig homlokegyenest mást, de mindeközben mégis azonos marad önmagával...

FILMSZÍNÉSZ: Tíz kilót fogytam a szerephez. A történet befejezéséhez pedig húszat híztam. Ettem a nyers húst, úgy gondoltam, ez is hozzátartozik, hogy hiteles legyek. Hogy úgy mondjam, bedolgoztam magam a Majomúr bőre alá.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Sztanyiszlavszkij!

FILMSZÍNÉSZ: Sztanyiszlavszkij! Az utófelvételek kedvéért aztán megint fogytam húsz kilót.

FILMRENDEZŐ: Az olaszok is tök hülyén beszélnek. Ha már itt tartunk.

FILMPRODUCER: Ne fáraszsal, okostóni, mi ez itt szerinted, művészeti akadémia? Stilizáció, mókuskám, olyasmiről nem hallottál még? Nem a valóságot adjuk el a parasztnak, hanem a vágyakat. Stilizáció, bazmeg! A valóságra senki sem vevő.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Neeem, a könyvet, azt nem olvastam. Sosem olvasom el előre. Szükségem van arra a szabadságra, ami... Ööö... Ami megszűnne, ha ismerném a saját történetem végét. Ez logikus, nem?

FILMSZÍNÉSZ: Nem, nem olvastam. A forgatókönyvet, azt persze igen. Részben.

FILMPRODUCER: Lenni bozótban... Hehe. Rendezni filmet, mi, hülyegyerek?

FILMRENDEZŐ *(kényszeredetten)*: Ja. Hehe.

FILMPRODUCER *(a Bennszülöttet utánóztatva)*: Lenni direktor, csinálni filmet, mi? Hogyan hangzik már?

FILMRENDEZŐ *(átveszi a játékot)*: Ja. Hehe. Tolni bele pézet.

FILMPRODUCER *(elkomorodva)*: Na, ezzel ne vicceljünk.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Egyetlen alkalommal sem jöttem el a forgatásra. Csak a díszbemutatón találkoztunk velük. De hát ezt már annyian megírták, annyiféleképpen...

FILMSZÍNÉSZ: Most már persze túl vagyok rajta, és csak nevetek az egészen. De be kell vallanom, hogy akkor igencsak ijesztő volt...

FILMSZÍNÉSZNŐ: Azok után, amiket hallottam róla, nem ilyennek képzeltem. Furcsán elfogódott volt, visszahúzódó. Majdhogynem félnéknek

mondanám. Megállt hátul, és nem szólt semmit, csak figyelt. Ami azt illeti, Őladysége vitte a szót. Ő nagyon kedves volt, nagyon természetes. Aztán karon fogott minket, és odavitt a Majomúrhoz.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Később azt mondták, az volt a hiba, hogy a szemébe néztem. Hogy ezt agresszióként értelmezte. Én arra emlékszem, hogy mindkét kezemben volt egy-egy pohár pezsgő, és amikor az egyiket odanyújtottam neki, megragadta a karomat, és magához rántott...

FILMSZÍNÉSZNŐ: Az volt a szerencse, hogy a kulcscsontjába harapott, valamivel a verőér mellé. Végül persze Őladysége lépett közbe. Fantasztikus az a nő! Az a kiállítás, az a higgadság, ahogy csitítani kezdte a Majomurat...

FILMSZÍNÉSZNŐ: A sajtó persze szokás szerint fölfújta az ügyet, kitépett szívről cikkeztek, hogy azzal mászott volna föl a kristálycsillárra. Ilyesmirel azért nem volt szó.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Nem, a szívét, azt nem tépte ki. Nem hinném. Arra azért szerintem emlékeznek...

FILMPRODUCER: A szívénél kell megragadni a nézőt. Megfogni a szívénél, és bum! Hogy érzelmi viszonyba kerüljön.

FILMRENDEZŐ: Már hogy mivel?

FILMPRODUCER: Hogyhogy mivel? Hát ezt nem hiszem el. Szerintem téged is a majmok neveltek, nem-e? Önéletrajzi film, he? Nem-e?

FILMRENDEZŐ: Ezt most nem egészen tudom követni.

FILMPRODUCER (*fáradtan*): Mindegy. Ugorjunk.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Mindenesetre a film népszerűségének jót tett a dolog, az első héten visszahozta a költségek másfélszeresét.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Engem mindig is vonzottak az ilyen erős női karakterek. És komolyan elgondolkodtam rajta, hogy ennek a történetnek valójában én vagyok az igazi főszereplője.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Alacsonyabb volt, mint ahogy elképzeltem. Ami viszont a fizikai jelenlétet illeti, a Majomúr tökéletesen uralta a teret. Elementáris őserő! Elementáris őserő!

FILMSZÍNÉSZNŐ: Amíg a mentők dolgoztak, Őladysége odalépett hozzám, és mondott valamit. Nagyon halkán, nagyon közel hajolva. Azt mondta: „Nincs két világ. Ha valamit megtanultam, hát ezt: nincs két világ, nem tudunk csiki-csukit játszani.” Ezen a mondaton azóta is sokat gondolkodom...

FILMRENDEZŐ: Azon gondolkodom, hogy akkor az oroszlan ráveti magát a csajra...

FILMPRODUCER: Hátulról?

FILMRENDEZŐ: Megfordul, közeli, felsikolt. Oroszlan ugrik. És ekkor jön a majomember.

FILMPRODUCER: Majomúr.

FILMRENDEZŐ: Majomúr. Először csak a hangját halljuk. Mondjuk, benyög valami vicceset. „Helló, Leó!”, ilyesmit.

FILMPRODUCER: Mi volna, ha inkább csak üvöltene? Mint a majmok.

FILMRENDEZŐ: A majmok huhognak. Az elég idétlen, nem? Inkább mondjon valami vicceset. Valami lazát.

FILMPRODUCER: Na, jó, erre visszatérünk. Szóval a faszi itt ráugrik az oroszlanra, birkóznak.

FILMRENDEZŐ: Ráugrik, birkóznak, kinyírja, közben a csaj sipákol. Megcsinálom gecire. Ezt rám bízhatod.

FILMPRODUCER: Jó. Oroszlan megdöglött, és akkor ott állnak, a nő meg a férfi. Itt kell valami baromi

erős mondat. Valami, ami beleég a néző agyába.
FILMRENDEZŐ: „Helló. Nem találkoztunk már valahol?”
FILMPRODUCER: Ööö... Faszt.
FILMRENDEZŐ: „A nevem Úr. Majomúr.”
FILMPRODUCER: Valami személyesebb kell. Nem fűzni akarja a nőt. Ott élt, érted, a szaros Afrikájában, eddig még csak gorillákat látott maga körül, aztán hirtelen szemközt találja magát egy angol szépséggel. És akkor látja, hogy ez az élete szerelme. Mindketten látják. Hogy inentől fogva egy sztoriban eveznek. Hogy együtt maradnak, bárhova is veti őket a sors. Na, ezért kurvára nagyon nem mindegy, hogy milyen egy-két mondat jön majd ide, érted? Hogy mi lesz ennek az ízének – ennek a Majomúrnak az első szava...

4. MEGÉRKEZÉSEK

London, a forgalmas Victoria Station. Óladysége és Majomúr, úti ruhában, a Bennszülött mint hordár.

MAJOMÚR: Hordar! Hordar! Hordaaar!!!
ÓLADYSÉGE: Hordár!
BENNSZÜLÖTT: Igenis, asszonyom. Itt vagyok, asszonyom!
ÓLADYSÉGE: Kinn vár a kocsink, kérem.
BENNSZÜLÖTT (*megragadja a csomagokat*): Igen, asszonyom.

Majomúr felhördül, megragadja a csomagokat a másik oldalról, és fenyegetően vicsorog.

BENNSZÜLÖTT (*rémülten a földre rogy*):
Buana! Buana kudu bumbalo! Jajj, a Majomúr!

MAJOMÚR: Enyem csomag! Csomag enyem! Csomag! Csomagom!
ÓLADYSÉGE: Ó barát, darling! Hordár: barát!
MAJOMÚR: Barát?
BENNSZÜLÖTT: Barát, barát... Jaaajjj, barát...
MAJOMÚR: Hordar barát. Majomur barát. Lenni barát. Jobarat. Maaaagyar vitez. Nem torok.
ÓLADYSÉGE: Úgy is van. Na, fogja szépen, jóember, és vigye.
BENNSZÜLÖTT (*még mindig térdén állva*): Buana kudu! Angava-angava angabanga! Jajj, a rettenetes Majomúr...!
ÓLADYSÉGE: Honnan ismeri önt ez az ember, darling?
MAJOMÚR: Jobarat. Ő lenni barát. Majomur barát, Hordar barát. Vitez barát.

A bennszülött fölláll, megfogja a csomagot, a Majomúr ismét felüvölt és rávicsorog. A Bennszülött sikoltozni kezd és a földre kuporodik.

BENNSZÜLÖTT: Luandából indulunk fölfelé, a nyugati part mentén. Beszállásoltak a hajófenékre. Nem volt rossz helyünk, de hosszú utazás volt. Vizet kaptunk, ételmet meg mindenki hozott magával. Aztán Líbiában egy nagyobb csoporthoz csaptak bennünket. Áttettek egy másik hajóra. Egy húszméteres, öreg halászhajóra. Ez volt az utolsó szakasz. Ez volt az átkelés... (*zene indul*) Miután leállt a motor, sodródni kezdtünk a Földközi-tengeren. Nem volt rádiókészülékünk, és nem volt senkink sem, akit Olaszországban hívhattunk volna. Negyed mérföldre voltunk Lampedusától, amikor valaki meggyújtott egy pokrócot, hogy jelt adjon.

ŐLADYSÉGE *(énekel, a Majomúr előre-
hátra diülöngélve, halkán huhogva kíséri):*

Keljünk hát útra,
Vágjunk a szélnek,
Hahó, hahó, hahó!

Hatalmas vízen
Siklik a bátor hajó!

Nem riaszt semmi
Szédítő mélység,
Haragvó felleg
Nem tántorít – hahó, hahó!

Ha szíved bátor,
Semmi nem gátol,
Hatalmas víz fölött
Siklik a bátor hajó!

BENNSZÜLÖTT:

A padlón szétfolyt benzin belobbant,
és kitört a pánik. Mindenki a túlol-
dalra menekült. A hajó nem bírta el a
súlyt, és billenni kezdett. Lehetünk
vagy ötszázan, sokan gyerekekkel.
Nem voltunk messze a parttól. Aki
tudott úszni, megmenekült. Úgy
százötvenen maradtunk. Én tudok
úszni, erős voltam.

ŐLADYSÉGE:

Vár rád az új világ,
Ott túl a nagy vízen –
Bőség és kényelem,
Jöjj hát, hahó!
Az Élet így üzen:
Ott túl a nagy vízen
Vár rád a Nagy,
Vár rád a Sok, vár rád a Jó,
Suhanj, hahó,
Bátor hajó!

BENNSZÜLÖTT *(rágyújt):* A menekült-
táborból gyorsan le kellett lépnem.
A gazdasági menekülteket visszato-
loncolják. Egy kartondobozból épült
kunyhóban laktam a római tenger-
parton. Sokan laktunk így. Voltak,
akik nem is mozdultak naphosszat.
Csak bámulták a tengert. Valami
megette őket belülről. Engem nem,

én erős voltam. Napszemüveget
árultam, meg színes forgókat árul-
tam, meg esernyőt árultam a turis-
táknak.

*Majomúr felbődül, verni kezdi a mellét,
mint egy gorilla. Az üvöltésbe az oroszlán-
bögés is bekapcsolódik.*

OROSZLÁN *(állatkerti ketrecben fekszik):*
Megéreztem a szagát. Már kétszáz
méterről megéreztem a szagát.
Nem lehet mással összetéveszteni.
Emberszag, majomszag, vérszag.
Gorillatejen nevelkedett. Bűdös, un-
dorító gorillatejen.

BENNSZÜLÖTT: A hajófenéken min-
denki arról mesélt, hogy ott, aho-
vá most megyünk, nem lesznek
Majomurak. Hogy többé nem lesz
mitől tartanunk.

OROSZLÁN *(mindaz, amit mesél, meg-
elevenedik a Majomúr előadásában):*
Aztán amikor valóban megpillan-
tottam, nem tudtam, hogy hihetek-e
a szememnek. Ott állt a tömegben,
az emberek között. És épp úgy fes-
tett, mint a többiek. Könnyű kabát,
nyaksál, pantalló. Láttam rajta, hogy
azonnal észrevettem...

BENNSZÜLÖTT: Mindenkinek meg-
volt a maga története a hatalmas,
félelmetes Majomúrról. A kegyetlen
vadász, a mély erdők ura. Még ott, a
hajófenékben is csak suttogva mer-
tük kiejteni a nevét...

OROSZLÁN: Egyenesen felém tartott.
Én nem mozdultam, igyekeztem
úgy tenni, mint aki észre sem veszi.
Aztán lecövekelt a ketrec előtt, és
merőn bámult rám. A köcsög.

BENNSZÜLÖTT: A gyerekeket, ha
rosszak voltak, vele fenyegették az
anyák. Jön a Majomúr, elvisz ma-
gával! Elvisz a dzsungel mélyére, és
soha többé nem kerülsz elő...

OROSZLÁN: Egy idő után kénytelen voltam a szemébe nézni. Jól meghízott, még annál is nagyobb volt, mint amekkorának Afrikában láttam. Elmosolyodott, és halkan oda szólt a majmok nyelvén. Nagyon halkan, senki nem hallotta, csak én.

MAJOMÚR: A dzsungel a hazánk...

BENNSZÜLÖTT: A dzsungel a hazánk, na persze... A dzsungel senkinek sem a hazája.

A Bennszüllött benyújtja a cigarettát a ketrecbe, az Oroszlán szív egy slukkot, és köszönetképpen biccent.

OROSZLÁN (*a jelenet megelevenedik, tömeg gyűlik a Majomúr köré*): Erre felemeltem a fejem és halkan rámorogtam. Most már nem tehettem úgy, mint aki töksüket. Ekkor a Majomúr felemelte az esernyőjét, benyúlt a rácson, és böködni kezdett. Felhördültem, odakaptam. A látogatók persze hangosan röhögtek. Az a szarházi pedig vérszemet kapott, és az orromra koppintott. Erősen, keményen. (*röhögés, hangzavar, az Oroszlán dühbe gurul, üvöltve kapdos az esernyő felé*)

TERMÉSZETBÚVÁR (*guggolva közelít, suttog*): Úgy látszik, a horda talált valamit. A domináns hím köré gyűlnek, és bosszantani kezdik az oroszlánt. Sajátos csoportos tevékenységnek lehetünk itt szemtanúi. Egyfelől biztonságban érzik magukat, hiszen erős rácsok választják el őket a veszedelmes vadállattól. Másfelől jóval több ez, mint egyszerű játék. A csapat összetartozását megerősítő, megszilárdító gyakorlatról van szó.

ANTROPOLÓGUS (*guggolva közelít, suttog*): A csoport tagjai a domináns hím agressziója révén mintegy igazolást nyernek, mintegy becsator-

názhatják a saját, elfojtott agressziójukat. A domináns egyed ezáltal megerősíti pozícióját a csapatban, hiszen szabad folyást biztosít azoknak a veszedelmes energiáknak, amelyek adott esetben akár ellene is fordulhatnak. Másfelől a horda tagjait – és ez alól a vezetőjük sem kivétel – kellemes megkönnyebbülés tölti el, egy időre mintegy kiengedhetik magukból az összegyűlt feszültséget. Igazi win-win szituáció, már ha az oroszlánt nem számítjuk, természetesen.

Az állathecc a csúcsára jár, az Oroszlán dűhtől rángatózva, görcsbe rándulva elterül a ketrec padlóján.

BENNSZÜLÖTT (*énekel*):

Nem riaszt semmi
Menni, csak menni,
Egyre csak menni
 Utazz tovább – hahó, hahó!
A dolgod ennyi,
Mozgásban lenni,
Hatalmas víz fölött
Siklik a bátor hajó!

Ha megállsz, véged –
Mozgás az élet,
 – Hahó, hahó, hahó!
A hullám hogy mozog,
Ez most az otthonod,
A szél hogy kergeti,
A víz majd elnyeli
 – Suhanj, hajó!
Az Élet így üzen:
Ott túl a nagy vizen
Vár rád a Nagy,
Vár rád a Sok, vár rád a Jó,
Suhanj, hahó,
Bátor hajó!

5. SZERELEM

Afrika, missziós telep. Őladysége és a Tiszteletes.

TISZTELETES: Elnézését kell kérnem, Ladységed, a spártai körülmények miatt. Itt, ezen a kis missziós telepen csöndes és kitartó munkával telnek a napjaink, és oly ritkán nyílik alkalom vendéget fogadni, hogy úgyszólván föl sem készültünk efféle alkalmakra.

ŐLADYSÉGE: Ó, emiatt egy pillanattal se zavartassa magát. Mi a férjemmel odabenn, a dzsungel mélyén jóval zordabb körülményekhez szoktunk.

TISZTELETES: Értem, de mégis, mégis... Egy teát parancsol esetleg?

ŐLADYSÉGE: Köszönöm, az jólesne.

TISZTELETES (*tapsol, a Bennszülött megjelenik*): Bumbó testvér, teát. (*A Bennszülött némán meghajol, majd távozik.*) Bumbó testvér három éve került hozzánk. El kell ismernem, hogy figyelemre méltó fejlődésről tett tanúbizonyosságot. Nos, tehát. Minek köszönhetem Ladységed látogatását?

ŐLADYSÉGE: Ami azt illeti, zavarban vagyok. Tanácsra van szükségem. Tanácsra és útbaigazításra.

TISZTELETES: Nos, értem. Hallgatom.

ŐLADYSÉGE: Nehéz erről beszélni.

Nos... Mi tulajdonképpen jól élünk. Teljes életet élünk. Úgy értem, hogy...

TISZTELETES: Értem. De valami nyilván megváltozott időközben.

ŐLADYSÉGE: Valóban. És ezek a változások, hogy őszinte legyek, kétségekkel töltenek el.

TISZTELETES: Egész pontosan milyen természetű változásokról van szó?

ŐLADYSÉGE: Már semmi... Nos, már semmi nem olyan, mit régen. Nem történt semmi különös, semmi drámai, csak... (*elnémul*)

TISZTELETES: Hallgatom.

ŐLADYSÉGE: Elnéztem múltkor a férjemet. Épített magának egy kis lombkalyibát a hátsó kertben, a nagy fa tetején. Nagy házat bérlünk London mellett, mert a kerthez ragaszkodott. Ami, ha belegondolunk, természetes óhaj. Szóval ott hevert az árnyékban. Először csak a lábát vettem észre. Első pillantásra nem is tudtam, mi az. Szemből érkezett a fény, csak a sziluettjét láttam. Két vaskos kinövés a fából, lefelé lógtak, lassan lóbálta őket. Olyan vastagok voltak, mint a saját derekam.

TISZTELETES: Változunk az idővel, leányom.

ŐLADYSÉGE: Ó, igen. De még menyinyire. Hús és banán. Jó ideje már csak nyers húson és banánon él. Eszembe jutottak az első napok, amikor liánról liánra lendültünk a falombok alatt, és színes madárhad kísérte a száguldásunkat. Mézet lopott nekem a vadméhektől, halat fogott a folyóban pusztá kézzel. És amit elejtett, azt megsütöttük. Most már nincs lián, amely elbírná. Csak fekszik azon a fán naphosszat, és fúvócsóval lövi le, ami arra jár.

TISZTELETES: Változnak az idők. Csak azt használja, amit megtanult az évek során.

ŐLADYSÉGE: Elejtett egy borzot. Érti ezt ön? Aznap este borzhúst ettünk.

TISZTELETES: Nos, khm. Itt a tea.

A Bennszülött érkezik, tálcán hozza a teát, felszolgál.

ŐLADYSÉGE: De ne értsen félre. Nem az élelemről van szó. Végső soron annak idején a dzsungel látott el mindennel, amire szükségünk volt. Csak éppen olybá tűnik, mintha mostanra minden kapocs, minden

kötélék egyre lazábbá válna közöttünk. És ami a legijesztőbb: nem látom, hogy mikor kezdődött. Nem tudom visszaidézni, hogy mi volt az első hibás mozdulat.

TISZTELETES: Megkérdezhetem: köztök önök egyházi esküvőt?

ŐLADYSÉGE: Nos. Ő kifejezetten ellemezte, én pedig, be kell ismernem, nem ragaszkodtam ehhez a kellő kitartással. *(elhallgat)*

TISZTELETES: Így tehát...?

ŐLADYSÉGE: Nos, ott álltunk a dzsungel tisztásán egymás mellett, egymás kezét fogva. Ő az égre nézett, és áhítattól remegő hangon így szólt: „Istenünk, Atyánk! A te templomodban vagyunk. Nem kőből rakott emberi épületben, hanem a te eged alatt, a te fáid között! Az erdőből a te leheleted árad felénk! A hegyekről a te napod süt reánk! És a magasságból a te szemed néz bennünket. Ez a leány kedves nekem, legkedvesebb a föld minden leányai között. Csak őt szeretem. Csak őt fogom szeretni, síromig, síromon túl is. Az emberek akarata nem engedte, hogy a szokott formában keljünk egybe, engedd, hogy legyen a feleségem a te áldásoddal.” *(Mindeközben megjelenik a Majomúr, és némi csúszással Óladysége után mondja a fogadalom szavait, a maga sajátos kiejtésével: „Istenünk, Atyánk! A te templomodban vagyunk. Nem kőből rakott emberi épületben” stb.)*

TISZTELETES: Értem. Tudja, ugye, hogy honnan származnak ezek a szavak?

ŐLADYSÉGE: Természetesen. A férjem világéletében Gárdonyi Géza nagy rajongója volt.

TISZTELETES: Köszönöm, Bumbo testvér.

A Bennszülött meghajol, távozik.

ŐLADYSÉGE: Finom tea.

TISZTELETES: Rooibos. A leprások termelik odakint, a telepen.

ŐLADYSÉGE *(leteszi a csészét)*: Khm.

TISZTELETES: A hit hegyeket mozgat, leányom, mint ahogy az írva van. Ez kétségtelen. Ugyanakkor az egyház intézménye ad formát ezeknek a mozgásoknak. Nem kételkedem az elhangzott szavak őszinteségében. Egy percig sem állítom, hogy a Majomúr ne gondolta volna komolyan a fogadalmát. De mégis: több ez vajon egy késő romantikus gesztusnál?

ŐLADYSÉGE: A nagy magyar író szavai elszállnak Afrika hatalmas égboltja alatt.

TISZTELETES: Pontosan. Lehetséges, hogy a maguk kapcsolatát nem az teszi mind üresebbé, hogy egyre inkább formálissá válik, hanem éppen séggel az összetartó formák hiánya. A szív indulatai nem teremtenek formákat. Az egyház intézménye viszont képes erre. A forma pedig irányt és célt ad az emberi tevékenységeknek... *(belekortyol a teába)* Mit gondol, ha mi nem hatunk rájuk, a mi leprás testvéreink vajon teatermesztéssel múlatnák az idejüket?

Ismét a tévétúdió a Műsorvezetővel és az Antropológussal.

MŰSORVEZETŐ: A vadlordok beilleszkedési nehézségei számos probléma forrását jelentik. Ugyanakkor arra is vannak jó példák, hogy ezeket az adottságokat, tapasztalatokat kreatív erőforrássá alakítsák.

ANTROPOLÓGUS: Valóban, a közismert példa erre a magyarországi Lápi Ember, aki a brit titkosszolgálat hírszerzőjeként a bécsi udvar köreibe beépülve szerzett múlha-

tatlan érdemeket. Ám természetesen bőven van tudomásunk kevésbé extravagáns pályamodellekről is, főképp a kereskedelem, a turisztika és a kultúripar területén. A Brit Gyarmatügyi Hivatal ma már széles körű projektekkel támogatja nemcsak a vadlordok beilleszkedését, hanem az elhelyezkedésüket, a karrierjük pályára állítását is.

MŰSORVEZETŐ: Kijelenthetjük akkor tehát, hogy a kormányzat ezúttal kellő gyorsasággal adott választ a fölmerülő problémákra?

ANTROPOLÓGUS: Az előrelépés tagadhatatlan. Ezek a projektek az első monitoringjelentések alapján sikeresnek tűnnek. Ám egy hosszabb folyamat elején járunk, és középtávú jóslatokba egyelőre csak igen óvatosan bocsátkozhatunk.

MŰSORVEZETŐ: Mindehhez azonban nyilván hozzájárulnak a szociális konfliktusok is.

ANTROPOLÓGUS: Valóban ez a helyzet, elsősorban a párcapcsolatok területén. Éppen ezért a Gyarmatügyi Hivatal számára az idei költségvetés már komoly keretet különített el egy speciális párterápiás programcsomagra – ez a projekt az „Irány a dzsungel!” elnevezést kapta.

MŰSORVEZETŐ: A külügyminiszter úr elmúlt heti szavait, miszerint „minden hiper-szuper-cuki”, ezek szerint ön némi távolságtartással kezelné?

ANTROPOLÓGUS: Inkább úgy fogalmaznék, hogy pontosítanám. Mi, szakemberek azon dolgozunk, hogy továbbra is minden hiper, szuper és cucci *maradjon*.

MŰSORVEZETŐ: Azt hiszem, ez a megfelelő végszó. Köszönöm a beszélgetést.

ANTROPOLÓGUS: Köszönöm szépen.

MŰSORVEZETŐ: Kedves nézőink, most visszakapcsolunk a külső helyszínre!

Paradicsomi táj, középen fa – természetre almafa, de banánfirtők lógnak róla. A Filmszínész nő és a Filmszínész mint Ádám és Éva, körülöttük a Gorilla és az Oroszlán, valamint egyéb állatok. A Tiszteletes megháromoz egy banánt, és felváltva ad egy-egy harapást a Filmszínésznőnek, illetve a Filmszínésznek.

TISZTELETES: Tessék. Hami. Hamika. Úgy, szépen.

FILMSZÍNÉSZNŐ (teli szájjal): Ami azt illeti... Nos...

TISZTELETES: Nos?

TERMÉSZETBÚVÁR (meggörnyedve, suttogva): Ritka az efféle idilli pillanat a természet rejtekén. Figyeljék meg az egymással versengő, egymást zsákmánynak tekintő állatokat: mintha csak megállt volna az idő, mintha egyetlen pillanatba befagyott volna a kép. A jelenség okáról mind ez ideig nem sokat tudunk.

FILMSZÍNÉSZNŐ: Nos... Én voltaképpen azért jöttem...

TISZTELETES: Igen?

FILMSZÍNÉSZNŐ: Voltaképpen a szerelemről akartam kérdezni...

TISZTELETES (kuncog, újabb harapásra nyújtja a banánt): Hát... Attól tartok, arról én nem sokat tudok.

TERMÉSZETBÚVÁR: A dzsungel lakói így állnak boldogan és jóllakottan, egészen a monszun beköszöntéig...

Elsötétül minden, mennydörgés, zuhogni kezd.

6. NAGY ESŐK

OROSZLÁN *(énekel)*:

Bámuljuk, hogy zuhog
Éreztük, jönni fog
Nagy eső csap le ránk
Kócos a frizuránk

GORILLA *(énekel)*:

Zúdul az áradat
A nagy víz elragad
Fölkap és elsodor
A helyzetünk komoly

ŐLADYSÉGE: Amikor elhajózott Angliából, furcsa érzés töltötte el a szívemet. Könnyű és üres lett minden. Eleinte csak néhány hónapról volt szó, ám a karácsony előtt érkező táviratból már világossá vált számomra, hogy sosem fog visszatérni. Luandában adták föl. „boldog uennepeket stop remeelem odaaat havazik stop itt esik az esoe stop m.” *(csönd)* Megtanultam kívülről.

BENNSZÜLÖTT *(énekel)*:

Odakinn hó zuhog
Szikrázó csillagok
Szikrázó téli ég
Harangszó száll felénk
Bim-bamm-bim-bamm...

GORILLA *(énekel)*:

Az ünnep asztalán
Dióbél és banán
Mindenki összeül
A kandalló körül

Bim-bamm-bim-bamm...

ŐLADYSÉGE: Az utolsó időkben, amikor már nagyon hazavágyott, folyton a londoni esőkre panaszkodott. Az esőkre, meg a ködre. Hogy hideg az egész, hogy elviselhetetlen. Én azt feleltem erre, hogy odalenn, Afrikában fél évig esik. Csak nevetett.

Belép a szalonba. Majomúr egy mély fotelben ül, újságot olvas. Óladysége helyet foglalt mellette egy széken.

ŐLADYSÉGE: Cudar idő.

MAJOMÚR: Az. Pocsek.

ŐLADYSÉGE: Pedig vajha egy kis hóesés...

MAJOMÚR: Egesz hetre ilyen idot mond. Nevetseges. Eso, eso, eso, sztrajk, sztrajk, sztrajk. Zavargasok Indiaban. Tessek. Hat hol elunk? Indiaban. Nevetseges.

ŐLADYSÉGE: Modern idők.

MAJOMÚR: Modern idok. Nem tudnak ezek semmit. Nezze csak meg. Nezze. Valsagjelensegek Afrikaban. Valsagjelensegek. Keptelenek rendet tenni. A faszomba!

ŐLADYSÉGE: De darling...

MAJOMÚR: Elnezest. Tudja, kedvesem, sokszor ugy gondolom, hogy a dzsungel torvenyei atlathatobbak. Egyszerubbek. Hus a hushoz, ver a verhez.

ŐLADYSÉGE: Hús a húshoz. Vér a vérhez.

MAJOMÚR: Veroerre harapni, oszt jonapot.

ŐLADYSÉGE: Ez a civilizáció természete, darling. Óhatatlanul az egyszerűtől a bonyolult felé haladunk.

MAJOMÚR: Oen civilizalt engem, kedvesem. Valoban bonyolultabba váltam volna az idok folyamán? *(Őladysége hallgat)* Azt kerdezem, bonyolultabba váltam volna?

ŐLADYSÉGE: Az idill mindig egyszerű, darling. Első pillantásra. Mert második pillantás már nincsen. A második pillantás megsemmisíti az idillt.

MAJOMÚR: Bonyolodik, latom.

ŐLADYSÉGE: Bocsánatát kérem. Valószínűleg nem fogalmazok világosan.

MAJOMÚR: O, dehogy nem. Nagyon is vilagosan fogalmaz, kedvesem. Civilizaltan. De aruljon el nekem valamit. Vajon mit keres a Birodalom a

dzsungel melyen? Erre válaszoljon nekem. Bonyolit? Halad az egyszerűtől – a bonyolult felé?

ŐLADYSÉGE: Az ígéret, amelyet egymásnak tettünk Afrika izzó napja alatt... Nos, az ígéret múlhatatlan. És ez egyszerű dolog, nemde bár?

Csengettyűszó odakintről.

ŐLADYSÉGE: Hallja? Itt vannak a gye-

rekek. Jöjjön, mert még a végén teljesen eláznak szegények.

Őladysége, kezében egy tálca süteménnyel, kimegy; Majomúr felmarkol az asztalról egy fürt banánt, és követi. Kintről a szakadó eső hangja, és egy karácsonyi dal szól tiszta gyerekhangokon.

VÉGE

Megjelent a Jelenkor 2015. júniusi számának mellékleteként.