

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Színházi szám

MELLÉKLET

KERESZTESI JÓZSEF: Medvevár *(avagy tragikomédia a pannóniai Janus püspök végső futásáról és elragadtatásáról)*

*

SZŰCS KATALIN ÁGNES: Gondolatok a színházról a 2016–2017-es évad végén 649

KOVÁCS DEZSŐ: Évadtükrök, nemzedékváltás 654

STUBER ANDREA: Mintha lehetne bármi másképp, mint ahogy van *(A 2017-es MITEM-ről)* 657

VILMOS ESZTER: A Közép-Kelet-Európát jelentő deszkák *(DESZKA fesztivál, 2017)* 662

NÁNAY ISTVÁN: Ügynökügy *(Színházi megközelítések)* 667

SÁROSDI LILLA: Szoktak szeretni *(Proics Lilla beszélgetése)* 670

PANDUR PETRA: Mefisztó marionettszínháza *(Goethe/Wilson/Grönemeyer: Faust I–II. – Berliner Ensemble)* 674

PURKARTHOFER BENEDEK SEBASTIAN: Kegyetlen színházcsinálók? *(Robert Wilson és Antonin Artaud)* 682

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN: Befejezetlen emlékezet *(Déry Tibor történelmi drámái)* 690

RADNÓTI ZSUZSA: A mellőzött drámai életmű *(Esterházy Péter drámáiról, elsősorban történelmi revüijéről, a Mercedes Benzről)* 696

*

MIKULI JÁNOS – TÓTH ANDRÁS ERNŐ: Hagyomány és hevület *(Ágoston Zoltán beszélgetése)* 702

APRÓ ANNAMÁRIA: Egy kortárs, két klasszikus Pécsről *(Woody Allen: Játszd újra, Sam!, Szűcs Zoltán: Addikt – Pécsi Nemzeti Színház; Émile Ajar: Előttem az élet – Pécsi Harmadik Színház)* 714

V. GILBERT EDIT: Család, iskola, vallás *(A pécsi Escargo Hajója három előadásáról)* 727

*

WEISS JÁNOS: „Én meg a színház” *(Esterházy Péter: Drámák)* 732

PÁLYI ANDRÁS: A dráma és a nyelv *(Szűcs Mónika [szerk.]: A felejtés ellen. Kortárs magyar színdarabok; Párhuzamos világok. Kortárs magyar színdarabok)* 739

TARJÁN TAMÁS: Fény és visszfény *(Gajdó Tamás: Veszedelmes polgár. Bárdos Artúr pályaképe – 1938–1974)* 745

Arany János 200

PARTI NAGY LAJOS verse 751

2017

JÚNIUS

JELENKOR

LX. 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

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

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310–673, 215–305, 510–752, 510–753.
A szerkesztőség 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 válaszböveletben vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

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

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest
Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapot kézbesítőknél, www.posta.hu
WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu címen,
telefonon 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen.

Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt.-nél: www.posta.hu WEBSHOP-ban
(<https://eshop.posta.hu/storefront/>), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, hirlapelofizetes@posta.hu

Belföldi előfizetési díjak: előfizetési díj félévre 5940,- Ft, egy évre belföldre: 10 890,- Ft;
a Magyar Posta Zrt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.

Lapunk előfizethető közvetlenül a szerkesztőségen keresztül is.
Számلاسزámunk: Szigetvári Takarékszövetkezet 50800111–11164573

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatva a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

JELENKOR-BESZÉLGETÉSEK. Halasi Zoltán *Bella Italia* című verseskötetét május 18-án mutatták be a pécsi Művészetek és Irodalom Házában. A szerzőt *Görföl Balázs* kérdezte.

*

AZ IRODALOMTUDOMÁNY MŰHELYEI sorozat keretében három nemrégiben megjelent könyv bemutatójára került sor Pécssett. Vöő Gabriella *Kortársunk, Mr. Poe* című kötetéről a szerzővel *Tóth Orsolya* beszélgetett április 24-án a Művészetek és Irodalom Házában. – Ugyanezen a helyszínen április 27-én *Görföl Balázst* *Hans-Georg Gadamer művészet- és költészetfelfogása* című könyvéről *Weiss János* kérdezte. – *Az élet tanítómesterei* című tanulmánykötetről a szerző, *Kisantal Tamás* és *Takáts József* beszélgetett május 3-án a Civil Közösségek Házában.

WOLF BIERMANN PÉCSETT. A német költő, énekes, dalszerző felolvasóestjét május 5-én rendezték meg a Baranya Megyei Közgyűlés Dísztermében.

*

A PÉCSI MAGYAROS SZAKHÉT *Kemény Lilit* és *Mán-Várhegyi Rékát* látta vendégül. A szerzőkkel *Z. Varga Zoltán* beszélgetett május 2-án a Művészetek és Irodalom Házában.

*

AZ IRODALMI DISZKÓ legutóbbi estjén *Orcsik Rolandot* és *Szilasi Lászlót* *Hovanec Zoltán* és *Márjánovics Diána* kérdezte május 25-én a pécsi Nappali kávézóban.

*

A LIBRI IRODALMI DÍJAT idén *Jászberényi Sándor* vehette át *A lélek legszebb éjszakája* című novelláskötetéért. A közönségdíj nyertese *Kepes András*, a *Világkép* című könyv szerzője lett.

Szerzőink

Keresztesi József (1970) – író, kritikus, Pécssett él.

Szűcs Katalin Ágnes (1956) – színikritikus, a *Critikai Lapok* alapító főszerkesztője, Budapesten él.

Kovács Dezső (1956) – kritikus, szerkesztő, Budapesten él.

Stuber Andrea (1960) – színikritikus, újságíró, szerkesztő, Budapesten él.

Vilmos Eszter (1992) – a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója, Pécssett él.

Nánay István (1938) – színikritikus, Budapesten él.

Sárosdi Lilla – színésznő, 1999 óta a Krétakör tagja, jelenleg szabadúszó, Budapesten él.

Proics Lilla – független színházi kritikus, tornatanár, Budapesten él.

Pandur Petra (1989) – a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola színházi programjának PhD-hallgatója, Pécssett él.

Purkathofer Benedek Sebastian (1994) – a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem hallgatója, Budapesten él.

Szabó-Székely Ármin (1987) – dramaturg, Budapesten él.

Radnóti Zsuzsa (1938) – dramaturg, Budapesten él.

Mikuli János (1958) – rendező, a pécsi Janus Egyetemi Színház vezetője, Pécssett él.

Tóth András Ernő (1969) – a Pécsi Nemzeti Színház színművésze, a Janus Egyetemi Színház vezetője, Pécssett él.

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

Apró Annamária (1986) – kritikus, Pécssett él.

V. Gilbert Edit (1963) – irodalmár, Pécssett él.

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

Pályi András (1942) – író, műfordító, Budapesten él.

Tarján Tamás (1949) – irodalomtörténész, kritikus, Budapesten él.

Parti Nagy Lajos (1953) – költő, író, Budapesten él.

KÉPEK

LUCIE JANSCH fotói 679–681

TÓTH LÁSZLÓ fotói 711–713, 715–717, 719–721, 723–725

CSERI LÁSZLÓ fotói 729–731

*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. – Líra Könyvesbolt, Széchenyi tér 7.

BUDAPESTEN: Írók Boltja, VI., Andrássy út 45.
– Magvető Café, 1074 Budapest, Dohány u.13.

A LIBRI alábbi budapesti és vidéki könyvesbolt-
jaiban:

Allee Könyvesbolt
Árkád Könyvesbolt, 1. emelet
Campona Könyvesbolt
Csepel Plaza Könyvesbolt
Duna Plaza Könyvesbolt, 1. emelet
Könyvpalota
Mammut Könyvesbolt

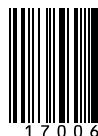
Oktogon Könyvesbolt
Stop.Shop. Könyvesbolt
Pólus Center Könyvesbolt
Sugár Könyvesbolt

Budaörs Könyvesbolt
Debrecen Könyvesbolt
Győr Könyvesbolt
Győr Plaza Könyvesbolt
Kaposvár Plaza Könyvesbolt
Miskolc Könyvesbolt
Nyír Plaza Könyvesbolt
Pécs Könyvesbolt
Szeged Plaza Könyvesbolt
Szolnok Plaza Könyvesbolt
Zala Plaza Könyvesbolt

www.jelenkor.net

990,- Ft

JELENKOR



GONDOLATOK A SZÍNHÁZRÓL A 2016–2017-ES ÉVAD VÉGÉN

Személyes évadimpresszióimat – és itt a személyesen van a hangsúly, erre szolt a megbízatás – mindjárt a végén kezdem. Lapzártá előtt nem sokkal mutatta be a K2 Színház a Szkénében új, *Holdkő* című előadását, melyben az alkotók Amerikában élő, többségükben 1956-ban disszidált, emigrált, kivándorolt – mikor hogy nevezik – magyarokkal készített interjúik alapján keresnek kapcsolódási pontokat intellektuálisan és érzelmileg a történelmi fordulóhoz, illetve próbálják megfogalmazni a nemzeti és személyes identitás mibenlétét, s a szabadságát. Nemcsak a mű egésze által, hanem konkrétan, a szó szoros értelmében is, az előkészítő munka során rögzített videofelvételeken. Ezek bejátszása adja az előadás egyik rétegét, a személyes, primer alkotói reakciók részben a frissen szerzett információkra, részben a körülöttünk lévő világ nyújtotta tapasztalatokra. A gyűrt lepedőként ráncolódó-hullámzó projektorok képe torzít, ahogyan némileg minden egyéni nézőpont is, óhatatlanul, nem tudhatván visszaadni az adott problémát, eseményt, történetet a maga teljességében. Tartalom és forma így erősítik egymást. A néző szabadsága ebben az előadásban egészen odáig terjed, hogy nemcsak az üres székek közül választhat szabadon, de maga helyezheti el kicsiny, támlátlan székét a térben, ahová akarja, s ahonnan reményei szerint látni fogja a falak mentén öt dobogón, öt kis pódiumon elhelyezkedő öt színészt.

A *Holdkő* születésének metódusa nem előzmények nélkül való a hazai dokumentumszínház fénykorában: súlyos társadalmi konfliktusok, megtörtént esetek, személyes vallomások, hivatalos iratok kapnak több-kevesebb írói segédlettel vagy csupán dramaturgi közreműködéssel színpadi formát. Ilyen volt a 2015-ben bemutatott *Az olaszliszakai* a Katona József Színházban, Borbély Szilárd írásaiból és az olaszliszakai lincselés bírósági tárgyalásainak dokumentumaiból drámai formát öltve, de tulajdonképpen már az *Illaberek* és a *Vörös* is 2013-ban (előbbi a Katona társulatának közös munkája, utóbbit – amely a szabadkai Népszínházzal koprodukcióban született – Brestyánszky Boros Rozália jegyezte); s jobbra ilyen módszerrel készülnek a K2-höz hasonlóan független formáció, a műfaj úttörőjének tekinthető PanoDráma előadásai is 2009 óta, azzal a különbséggel, hogy ezekben az alkotók többnyire szöveghűen használják a forrásokat, dokumentumokat, csupán a szelektálás, a szerkesztés eszközével élve, no meg természetesen a megjelenítéssel, megszólaltatással, meglevenítéssel.

A *Holdkő* oratorikus jellege, a komolyzenei koncertek muzsikuszainak fellépő ruháit idéző estélyikben megjelenő szereplők némileg emlékeztetnek a Krétakör 2004-es *FEKETE-országára*, amely valós sms-ekből indult ki, s ugyancsak a társulat improvizációira épülő

kollektív alkotás lett – nem plágiumgyanú bejelentése akar ez lenni (tizenévesen tán nem is látták K2-ék az előadást), pusztán annak jelzése, hogy alig van új a nap alatt. Hogy tisztában vannak ezzel a K2-sök is, azt meggyőzően érzékeltette *Cájsütők, avagy a bizonytalanok* című ősbemutatójuk az évad elején, amelynek kiindulópontja éppen ez, hogy volt már minden előttük, és akkor mit is kéne és hogyan. A szellemes, öt százból szótt ironikus-önironikus játékba öt drámára való ötlet van belegyömöszölve, továbbá a keretjáték a bulgakov-i időgéppel, s egy beszélgetés lehetősége és ígérete a színház mibenlétéről, funkciójáról, nézői elvárásokról és alkotói szándékokról az előadás után. A *Holdkő* egyfajta reflexiónak is tekinthető a *Cájsütők* által felvetett kérdésekre: közös gondolkodás, szeánsz egy olyan történelmi eseményről, helyzetről, amely tizenegy évvel a II. világháború után cseppet sem volt egyértelmű, és ma sem könnyen megítélhető, annak ellenére sem, hogy a 60. évfordulón a kormány a nemzeti egység szimbólumává igyekezett tenni. (Tíz évvel korábban, az 50. évfordulón, ellenzékben e politikai erőknél meg sem fordult a fejükben a nemzeti egység gondolata, e tárgyban sem.) A Závada Péter által színpadi szöveggé gyúrt interjúk alapján a rendezők, Benkó Bence és Fábíán Péter, valamint a fellépők, Boros Anna, Borsányi Dániel, Domokos Zsolt, Horváth Szabolcs, Piti Emőke és Viktor Balázs által létrehozott előadás egyik kulcsmondata, hogy 1956 nem jelentheti a közös nevezőt a magyarok számára, s kulcs gondolata, hogy ahány emlékező, annyi '56-kép – tegyük hozzá, a leszámoltakban is, hiszen ezek a család-történetek többnyire öröklődnek, sokszor már pusztán emóciók formájában. A kerek évfordulók, úgy tűnik, kedveznek a kérdésfelvetésnek: tíz évvel ezelőtt Térey János és Papp András *Kazamaták* című drámája jelentett revelációt a Katonában, s a Mohácsi testvérek, János és István, valamint Kovács Márton előadása Kaposváron, az *56 06 | örült lélek vert hadak*. Nem kisebbíti ez a *Holdkő* jelentőségét, őszinteségében rejlt erejét, de tény, s feltehetően finánciális ösztönzőkkel, pályázatokkal is összefügg. Tény ugyanakkor az is, hogy a rendszerváltás utáni történelmünk egyik sarkalatos kérdésévé vált a politika '56-hoz fűződő viszonya, s ahogy az államszocializmus idején, úgy ma is egyoldalú a hivatalos, törvénybe iktatott megítélése, csak most ellenkező előjelű. (Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az annak idején a kaposvári előadás körül kialakult botrány s a betiltatására tett kísérlet.) Ezért is fontos a K2 előadása, a benne megfogalmazódó igény az árnyalásra. A dokumentumszínház mind erőteljesebb tényerére ugyanakkor némi alkotói türelmetlenségre is utal: az empirikus ábrázolás preferálása a drámai sűrítés intenzitása helyett az amúgy is kérészerű színházi előadás alapját képező mű maradandóságáról is lemond. Ami persze nem jelenti azt, hogy minden nem dokumentumokra épülő, eredendően színpadra szánt matéria eleve maradandó is volna. Aligha lesz az például az *56 csepp vér* című musical, amely ugyancsak az 50. évfordulóra született – akkor a Papp László Sportaréna-ban mutatták be, ebben az évadban, a 60. évfordulón pedig a székesfehérvári Vörösmarty Színház vitte színre Szikora János rendezésében. Új jelenség ez a rendszerváltás óta, s a politika erőszakosságának való megfelelési kényszert jelzi, hogy színházak előadásokat, rendezvényeket szentelnek történelmi évfordulóknak. Lehet ebben persze szándék az ünnepek méltóságának visszaadására, ellensúlyozandó a politikusok aktualizáló kampánybeszédeit, a musical azonban kevésbé alkalmas műfaj az árnyalt kérdésfelvetésre. A színészek-énekesek minden tehetsége, felkészültsége ellenére sztereotípiák, kétdimenziós alakok mozognak a színpadon az *56 csepp vér* előadásában. Azért is fájdalmas ez, mert a Vörösmarty Színház egyébként igen színvonalasan működik, amennyire ez követhető (de lehetőséget teremt arra, hogy követhető legyen a kritikusok számára, a meglehetősen nagy számú bemutató ellenére is). Elképzelhető persze, hogy a város egyetlen színházában, amelynek különböző érdeklődésű, ízlésű nézőrétegek igényeit kell kielégítenie, úgy gondolták, ezzel a művel mégiscsak tartalmasabb zenés kínálatot nyújtanak, mint valami könnyed bohósággal, hiszen voltaképp egy Rómeó és Júlia történetéről van szó. Magam akkor már inkább a gondolatlanság, a „felhőtlen” szórakoztatás híve va-

gyok, mint bonyolult problémák leegyszerűsítéséé. Az viszont kifejezetten kínos, amikor még az a szerény társadalomkritika is feláldoztatik a mindenáron nevetetés oltárán, ami eredendően benne van a műben, ahogy az a *Hello, Dolly!* esetében történt a szolnoki Szigligeti Színházban, Sente Vajk rendezésében. Az idei POSZT válogatási periódusának kezdetén bemutatott produkció harsánysága, izléstelen színvilága kiiktatott a kapitalizmus visszasságaiból eredő minden esendőséget, mindent, ami emberi, különböző mértékben megfosztva ezzel színészeit, Kertész Marcellát, Szolnoki Tibort, Járai Mátét, Jankovics Annát és Molnár Nikolettet az emberábrázolás lehetőségétől. Mindazonáltal a Thália Színházban ősszel, a Vidéki Színházak Fesztiválján aratot tomboló siker után Sente Vajknak és csapatának (a koreográfusnak s a tervezőknek) megadatott az újrázás lehetősége most áprilisban, ezúttal a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban.

Visszatérve a Vörösmarty Színházhoz, a hajdan, joghallgatóként avantgárd színházi csoportot szervező, Pécsen a Kamaraszínház művészeti vezetőjeként – ha csak rövid ideig is, de – izgalmas kísérleti műhelynek teret adó Szikora János Fehérváron érdekes, ha úgy tetszik, „kísérleti” *Három nővért* rendezett az évadban, hat nővérral és két Andrejvel, megkettőzve a testvéreket, akiknek fiatalabb és idősebb énjük is megjelent a színen, olykor egyszerre, egymással is polemizálva. A hús-vér én mindig cipőben, a megidézett rezonőr mezítláb – következetes volt ebben a rendezés, segítve a nézői befogadást. Mint ahogy abban is, hogy a színlapon megcserélte a lányok sorrendjét, feltehetően az idősebb „én”-eket játszó színésznők életkorának megfelelően: Tóth Ildikó Másája nyitja a sort, a darab végére igazgatónővé váló Olga a középső Prozorov lány, Töröcsik Franciska Irinája változatlanul a legfiatalabb. Még abban is konzekvens volt Szikora, hogy Natasát nem kettőzte, ő nem önflektáló lény, s vágyai rendre teljesülnek. S az is elfogadható, hogy a férfiakat nem érdeklí-érinti annyira az idő múlása, mint a lányokat, s a mozgásterük is más, mint a nőké, tehát ők sem kettőztettek, kivéve Andrejt, aki viszont ugyancsak „tülképzett”, érzékeny Prozorov. (A színészek, Szurcsík Ádám és Börcsök Olivér életkora azonban itt is némileg zavart keltett, oly igen egyívásúak.) A lányok fiatalabb és idősebb énje között azonban nem volt arányos a korkülönbség, hiszen az előbbieket egyetemisták játszották (Szász Júlia, Cseke Lilla Csenge és Kovács Panka), tehát nagyjából egykorúak, míg az utóbbiakat megszemélyesítő színésznők életkora jelentősen eltért egymástól. Az alapgondolat azért így is működött – talán túlságosan is –, a tapasztalt, megfáradt személyiség kiábrándult, keserű szembesülése egykori önmagával, vágyaival; s a fiatalokban fel-felbukkanó aggodalom, hogy eliramlik az élet, beteljesületlenül. Az előadás végén a színpad közepén csak a babakocsi maradt, benne a legkisebb Prozorovval, egy újabb életlehetőséggel – ki tudja, vajon neki sikerülhet-e.

És sikerülhet-e a *Minden jó, ha vége jó* ifjú párjának az élet, ha a párválasztás egyoldalú, ha nincs kitől használható tanácsot kérni, mert az egymást nem értés teljes: idős és fiatal meg sem próbálja megérteni a másikat. Zsámbéki Gábornak a válogatási periódusban, 2016 júniusában bemutatott Shakespeare-rendezése szívfájdító, mindenekelőtt a betegségéből Heléna jóvoltából felépülő francia király és a Bolond bölcsessége folytán (Szacsvey László és Bezerédi Zoltán nagyszerű alakításában), de a fiatalok, az elhunyt orvos édesapjának tudását megöröklő Heléna, Pálos Hanna és a szerelmét nem viszonzó Bertram, Kovács Lehel jövőjét illetően is. A cselszövés által elhált nászéjszaka tán meggyőzheti a kényszerűségből házasodott Bertramot, hogy nem is olyan szerencsétlen, mint hiszi, hogy nem járt rosszul a lánnyal, Heléna módszere – a férfi akarata ellenére őt kéri jutalmul férjnek a meggyógyított francia királytól – mégsem megnyugtató. A Picasso képeit idéző cirkuszi miliő értelmezhető úgy is, hogy „cirkusz az egész világ”..., de jelenlheti egyszersmind az artisták, mutatványosok mérhetetlen egymásrautaltságát is – ha valaki hibázik, nem csak ő issza meg a levét –, a generációk együttműködésének elengedhetetlen voltát.

Majdnem így jár, majdnem kényszerházasságot köt a *Szentivánéji álombéli* Hermia Demetriusszal, bár itt a férfi forszírozza a lány vonzalmának hiánya ellenére a frigyét. A Vígszínház előadásában a fiatal rendező, Kovács D. Dániel nézőpontja érvényesül, és ez sem megnyugtató, ám nem a tartalma, hanem annak hiánya miatt. Következmények nélkül való itt minden, a szerelem tárgyának hirtelen változásai bűbájosság révén csakúgy, mint a mesteremberek színházcsináló hevülete. Ami nem azt jelenti, hogy nem élvezetes, nem rendkívül mulatságos az egész, csak tét nélküli. Felhőtlen. Beszólások, kiszólások formájában – Nádasdy Ádám fordítását használva Závada Péter készítette a színpadi változatot – megemlíttetnek ugyan megszűnt, tönkretett független színházak és egyebek, fricskák formájában szó esik politika és színház viszonyáról – de ugyanúgy továbblépünk ezeken, ahogy eltűnik az öregség is egyik pillanatról a másikra, amit a két tündér, Kárpáti Pál és Rainer-Micsinyei Nóra próbál ki játszásiból, egyébként remekül, karakterisztikusan. Hajduk Károly ugyan lenyűgözően komolyan veszi a színházcsináló Zsindely szerepét, alakítása lendületes, szellemes, ironikus és önironikus, végtelenül finom, ízletes paródia, Hegedűs D. Géza tüneményesen bamba Gyaluként – együttérzést csak Varju Kálmán Cérnája kelt a maga mélységes keserűségével, mellőzöttségével –, de a közönségre a szó szoros értelmében is rendre kikacsintó előadás sziporkázó felszíne mögött nem nyílnak meg borzongató mélységek, talányok.

Mert színház és hatalom viszonya jó ideje kényszerű kérdése a magyar köz- és színházi életnek (melyek nem ritkán egymásba is fonódnak), nem meglepő, hogy az egyik legizgalmasabb „színház a színházban” játék, Spiró György drámája, *Az imposztor* színre került Tatabányán a Jászai Mari Színházban. Mert jóllehet maga a mű a hetvenes években fogant, érvényéből itt és most mit sem veszített. A befogadását Tatabányán pedig még segítheti is, hogy a darabban a lengyel színészióriás, Bogusławski által elemzett Molière-dráma, a *Tartuffe* kitűnő előadása még mindig a színház repertoárján van, ugyancsak Szikszai Rémusz rendezésében, így könnyen követhetők a mintegy ars poeticaként megfogalmazott utalások. A kínálkozó párhuzam ugyanakkor megnehezíti a társulat dolgát, a remek *Tartuffe*-ben látható kiváló alakítások emlékét nehéz felülírnia közepszerű színészt játszva a mindkét előadásban Elmira szerepét adó Major Melindának vagy Dorine-ként Danis Lídiának, Orgonként Megyeri Zoltánnak, az anyjaként, Pernelle-néként Bajcsay Máriának, Cléante-ként Kardos Róbertnek, Damisként Dévai Baláznak. Nem is igen sikerül. Csapatként, társulatként inkább alázattal szekundálnak Fodor Tamás nagyszerű Bogusławskijának. Fodor maga is emblematisz színházcsináló, meglehetősen független színházi, közsínházi és politikai tapasztalatokkal. Együttműködésük Szikszai Rémusszal – *Caligula helytartója, I. Erzsébet* a Szkénében, és most *Az imposztor* Tatabányán – színészi pályája fénykorát jelenti.

Eszembe jut egy kisvárdai nagy veszekedésünk, amikor Fodor Tamás a zsűri elnöke volt a Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválján, magam a találkozó egyik szervezője. Egy idős színész díjazásán méltatlankodtam, úgy érezvén, nem azt az értékrendet erősíti a zsűri ezzel az elismeréssel, amelyet fontosnak tartottunk volna visszaigazolni, a friss szellemet, színházi látásmódot. Nemrégiben egy bábelőadás is előhívta bennem ezt az emléket, *Az időnk rövid története* című, a Vaskakas Bábszínház és az ESZME (Európai Szabadúszó Művészek Egyesülete) közös produkciója. Négy fiatal színész, Andrusko Marcella, Pallai Mara, Szolár Tibor és Teszárek Csaba négy idős embert formázó bábnak – a rendező, Hoffer Károly műremekei – adja a lelkét, empátiáját, fiatalkori énjét. A rendkívül egyszerű, négy görgethető, összetolható asztalkán zajló kalandos, mulatságos és szívszorító történet az öregség elfogadásáról szól, megértéséről, megértetéséről – hogy nem csak a húszéveseké... (Az asztalkákról eszembe jutott *Az imposztor* díszlete is, amely ugyancsak görgőkkel ellátott színházi öltözőasztalok mobilizálásával formálódik találékonyan, szellemesen, hol szobát építve, hol falat, takarást.) Az előadás olykor vaskos humora, máskor szelíd, gyengéd ironiája egyszerűen lefegyverző. Amikor a toloszékés, ma-

gányos, depressziós öregúr többször megküzd a WC és a telefon – nincs neki mobilja – távolságával, hogy végül a sunyiba küldje a sportcikket reklámozó telefonálót, nevetve sír az ember. És eszébe jut *A hosszú élet* című előadás a litván Alvis Hermanis rendezésében, ez a Budapesten a Kortárs Drámafesztivál keretében 2005-ben látott felejthetetlen lírai groteszk az élet értelmének, minőségének átrendeződéséről, átértékelődéséről az évek múlásával. Ilyesmí szellemű s minőségű ez a bábelőadás is, amelyben Tennyson *Ulysses*ének sorai Fodor Tamás hangján szólnak meg.

Hasonló a célja a celldömölki Soltis Lajos Színház *Hantocska* című előadásának, egy nehezen fölfogható, megérthető, elfogadható jelenség, létállapot, a halál közelebb hozása gyerekekhez és felnőttekhez egyaránt. A K2 Színházzal közös, Benkó Bence és Fábíán Péter rendezte, a Soltis Lajos Színház társulatával közösen létrehozott produkció megszüntetve őrizi meg a népmesei hagyomány legfontosabb elemeit, a mához közelítve a történetet, Kaszáképző Szakiskolával – itt lehet kitanulni, hogyan kell szakszerűen magukkal vinniük a végzeteknek az arra megéretteket –, cseppet sem hősiess, szemüveges, filozófus lovaggal, focirajongó királylánnyal. A történet, a mese nyelve és előadásmódja egyként könnyed, lenyűgöző, magával ragadó – magától értetődő. Nagyszerű találkozása ez a hosszú évek óta kimagasló színvonalú Soltis Lajos Színháznak és a K2 „motorjaiként” működő rendezőpárosnak. A Nagy Gábor vezette celldömölki társulat maga neveli, képezi utánpótlását, olyan szakemberek segítségével többek közt, mint Ecsedi Erzsébet, Katona Imre, Somogyi István, a haláláig a csapattal sokszor együtt dolgozó Solténszky Tibor. S olyan revelatív előadások a pillérei ennek a társulati létezésnek, mint az *Álomevő*, a *Csongor és Tünde* vagy a *Menedék*, amelyek mind tágították, gazdagították az együttes színházi formanyelvét. Az újak szinte észrevétlenül nőnek bele a társulatba, nőnek fel az olyan „öregkekhez”, mint a *Hantocska*ban Pus Katus Halálnótanárnőt játszó Nagy Zsuzsi vagy a Nép Ágostont és Genny Albertet adó Bruckner Roland. Ma már egyenrangú játszótárs Alexander lovagként Sipos László, Stréber Erikként és Koboldként Piller Ádám, és felszabadító erővel hatott ez a munka Tóth Ákosra, aki korát meghazudtoló bölcsességgel, érzékenységgel játssza a halállal lassacskán megbékélő Ubul királyt.

A társulat másik fontos idei bemutatója Martin McDonagh *Vaknyugat* című drámájának Nagy Péter István rendezte előadása, amelyben a rettenetes testvérpárt a már említett Bruckner Roland és az ugyancsak a társulatban felnőtt, színésszé érett Pesti Arnold játssza, Welsh atyát Temesi Zsolt, Kicsilányt Horváth Viktória, aki 2006 óta a Soltis Lajos Színház tagja. De itt nőtt föl színészként a rendező is, aki egy izgalmas *Woyzeck* után másodszer rendez „anyaszínházában”, amúgy momentán a Színház- és Filmművészeti Egyetem fizikai színház-rendező szakos hallgatója, miután gyakornokoskodott ösztöndíjjal a Nemzeti Színháznál is. Az előadásnak sikerül realizmus és szürreál különös világát megteremteni, mindenekelőtt a díszlettel s az olykor felbukkanó bohókás ír zenészekkel – fölöslegesegek hát és következtelenek is a színház a színházban jellegű kiszólások. A színészi játék ereje szerencsére feledteti ezeket, marad a rémület, hiszen két fiatal ember életfogytig tartó kíméletlen játéka a perspektíva.

A Soltis Lajos Színház megnyerő szellemiségű, igazi műhely, komoly repertoárral rendelkező, tájelőadásokat tartó profi színház, amelynek egyetlen esélye, hogy megőrizze önmagát, ha a függetlenség nehéz kenyerét eszi, addig ugyanis talán nem vet szemét rá senki politikai hátszéllel, politikai indíttatással.

ÉVADTÜKÖR, NEMZEDÉKVÁLTÁS

A POSZT-ra való válogatás nagy kihívás, nagy kaland és roppant felelősség. Részint a magyar nyelvű társulatok fontosnak tartják, hogy valamelyik előadásuk időről időre ott lehessen a legjobbak között a pécsi fesztiválon, részint a versenyprogram szűkre szabott kerete – idén ez tizennégy előadást jelentett, tavaly tizenhatot – megköti a mindenkori válogatók kezét, és sokszor, mint idén is, szakmai kompromisszumokra kényszeríti őket.

Már beszámoltam az idei válogatás körülményeiről, a technikai feltételekről, kondíciókról interjúkban, így most csak néhány tendencia, erővonal rövid és vázlatos áttekintésére vállalkoznék. De előbb néhány szó a válogatói ciklus átmeneti jellegéről. Ami összefügg a szakma belső átalakulásaival, vitáival, s azokkal a veszélyzónákkal, amelyek tulajdonképpen alapvetően meghatározzák a mai magyar színházat. A POSZT körül évek óta szakmai, elméleti, politikai viták dúlnak, amelyek alaposan megnehezítik, hogy szakmai konszenzus jöhessen létre a POSZT célját, funkcióját és további jövőjét illetően. Pedig, magam legalábbis úgy gondolom, e nélkül aligha jöhet létre igazán ütőképes, színvonalas és modern nemzeti fesztivál. Ugyanakkor még tavaly megalakult a POSZT Szakmai Tanácsadó Testülete, amely színházvezetőket, gazdasági, elméleti és gyakorlati szakembereket soraiban foglalva reprezentálja lényegében a teljes magyar nyelvű színházi életet, a szervezeteket, az intézményeket, a kőszínházaktól a független társulatokig, a határon túli szcénától az egyetemekig.

De lássuk ezután, milyen dilemmákkal szembesültünk válogató társammal, Árkosi Árpád rendezővel, és miféle erővonalak mentén vált számomra leírhatóvá az elmúlt gazdasági évad. Merthogy kifejezetten erős évaddal szembesültünk, s ezt már 2016 késő őszen is érzékeltek. Pontosabban az évad most is, mint mindig, meglepő változatosságot mutatott stíláris, tartalmi és színvonalbeli szempontból egyaránt. Ugyanakkor nagy számban jöttek létre igazi esztétikai értéket felmutató előadások a fővárosban, a vidéki társulatokban, a független mezőnyben, s a határon túl is. Miként egy korábbi kritikámban megfogalmaztam, csúcsra jár a magyar színház, legalábbis a legerősebb művészszínházi vonulata.

Mondhatni, a magyar színház erős és dinamikus arculatát mutatta fel az elmúlt egy évben, azt, hogy érzékenyen képes reagálni a társadalmi folyamatokra, mindennapjaink veszélyzónáira, s nemcsak tematikában, hanem a művészi válaszok széles spektrumában is. S azt is megtapasztalhattam, megtapasztalhattuk, hogy egyszerre vannak jelen az újító szellemiségű, erős társulattal rendelkező műhelyek, s az időlegesen rosszabb kondíciót mutató együttesek is, amelyek létrehozhatnak ugyan egy-egy izgalmas előadást, ám műsorpolitikájuk, arculatuk az útkeresésről, a társulat kifáradásáról vagy a személyi-alkotói változásokból fakadó konstellációk nem túl szerencsés egybeeséséről szól.

Mielőtt a tartalmi elemzésekbe fognék, előzetesen rögzíteni kell, hogy idén januárban már jeleztük, szóban és írásban a POSZT menedzsmentje s a Szakmai Tanácsadó Testület számára, hogy a kiugróan sok, formátumos előadás jelenléte miatt szeretnénk, ha idén is tizenhat előadást válogathatnánk be a versenyprogramba. Erre azonban nem nyílt mód, vélhetőleg pénzügyi és technikai okokból. Ami azzal a következménnyel is járt, hogy néhány általunk is nagyra értékelt, s a legjobbak között számon tartott előadás nem kerülhetett be a versenyprogramba. Melyek ezek? Mindenekelőtt az *Egy órált naplója* című monodráma, Keresztes Tamás bravúros színrevitelében (amely ugyanakkor szerencsére látható lesz Pécsen, a Kamaraszínházban, a POSZT Fesztiválon), a nemzeti színházi *Galilei élete*,

Zsótér Sándor tiszta gondolati ívet felrajzoló rendezése, amely autentikusan és játékosan szólaltatja meg a brechti gondolatvilágot. De ilyen a Miskolci Nemzeti Színház *A mi osztályunk* című előadása, amely az eddig látott Slobodzianek-előadások közül az egyik legizgalmasabb, és nagy hatásúan közvetíti azt a társadalmi önszembesülést a nemzeti történelemmel, amely olyannyira hiányzik a magyar társadalomból. S ilyen a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház *Emília Galotti*-előadása is, amely a maga artistikus formálásmódjával egészen újszerű, egyszerre modern és konzervatív interpretációját adja Lessing művének. És még ilyen a Jurányi Közösségi Inkubátorházban bemutatott *Napraforgó* című független színházi előadás is, amelyet a kitűnő író és színházi alkotó Pass Andrea írt és rendezett, s amely mindennapi sorshelyzeteket érzékenyen leképezve beszél kiszolgáltatottságról, magánéleti frusztrációkról, az iskolarendszerben rejlő csapdahelyzetekről.

Ha a magyar színház erővonalait próbálom megrajzolni, mindenekelőtt a sokszínűséget kell kiemelnem. Tematikailag, stílárisan, gondolati holdudvarát tekintve is gazdag az a mezőny, amely a mai magyar színházat jellemzi. Helyet kapnak benne a történelmi múltunk (és jelenünk) olyan traumái és válságtünetei, mint például az antiszemitizmus. Legerőteljesebben a Miskolci Nemzeti Színház robusztus Móricz-víziójában szólalt meg ez a vonulat, a *Kivülágos kívülraadtig* című előadásban, amely része az idej versenyprogramnak, s amelyet Rusznyák Gábor állított színre. De ugyancsak a miskolciak előadásában láthattuk az *A mi osztályunk* című Slobodzianek-dráma kitűnő előadását, amelyről fentebb szóltunk. S ilyen a Katona József Színház izgalmas *Bádogdob*-előadása a Kamrában, Hegymegi Máté rendezésében, s a lopakodó fasizmus pszichológiájába avatja be a nézőt az Örkény István Színház lendületes Ödön von Horváth-előadása, a *Mesél a bécsi erdő*, Bagossy László rendezésében. A magánélet, a családi élet válsága szólal meg az olyan formátumos produkciókban, mint a Katona József Színház *Nóra – karácsony Helmeréknél* című előadása, amelyet az egyik legtehetségesebb fiatal rendező, Székely Kriszta jegyez. De ebbe a vonulatba tartozik a kecskeméti Katona József Színház erőteljes Csehov-előadása, az *Apátlanul (Platonov)*, amelyet Szász János rendező emelt a legendás Platonov-előadások sorába, s Kocsis Pál nagy formátumú alakítása a címszerepben tesz igazán emlékeztetővé. S e ponton meg kell említeni az örök közhelyet, hogy színész nélkül mit sem ér a színház: számos olyan jelentékeny előadást láthattam a válogatói periódusban, amelyet érett és remekbe szabott színészi alakítások tettek igazán izgalmassá. Ónodi Eszter a *Nórában*, Kováts Adél a Radnóti színházi *Futótűzben*, Sárközi-Nagy Ilona a debreceni *Jadviga párnájában*, Kocsis Pál az említett *Apátlanulban*, Stohl András a vígszínházi *Bűn és bűnhődésben*, Bányai Kelemen Barna a szombathelyi *A falu rosszában* vagy Trill Zsolt a *III. Richárdban* a mai magyar színészemzedék élvonalát jeleníti meg szerepformálásával.

Társadalmunk sötét bugyraiba kalauzol el bennünket egy független színházi előadás: Mundruczó Kornél nagyszabású, originális víziója, a *Látszatélet*, amely a Trafóban jött létre, s vált az európai színpadok utazó sikerdarabjává. A filmnyelv eszközeit is használó produkcióban egy kilakoltatott roma asszony vitatkozik hosszan egy cinikus hivatali végrehajtóval. Monori Lili öregasszonyának arca a legbeszédesebb a hosszú, nyitó filmbetéten: keménység és megalázottság, állampolgári öntudat és asszonyi düh pompás képe ez a mozgókép-részlet.

S szeretném megemlíteni a fesztivál egyik, úgy gondolom, unikális produkcióját is: a Budapesti Operettszínház *Chicagói hercegnője* a zenés műfajok között is különlegesnek számít: jazz-operett, amelyet kivételes zenei minőség, koreográfiai elegancia jellemez, az operettszínházi együttes professzionális ensemble-munkája pedig az élvonalba emel. Kálmán Imre zenei oeuvre-je, úgy vélem, integráns és megkerülhetetlen része a magyar színpadi és zenei kultúrának.

A határon túli színházi szcénából ezúttal két előadás került be a POSZT-ra: a Kolozsvári Állami Magyar Színház *A mélyben* című előadása, s a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház

Tompa Miklós Társulatának produkciója, a *Retromadár blokknak csapódik és forró aszfaltra zuhan*. Előbbit (amely nemrég elnyerte a román színházi szövetség, az UNITER legjobb rendezésért járó díját) az Egyesült Államokban élő orosz Yuri Kordonsky, utóbbit a román sztárrendező, Radu Afrim rendezte. Ami egyúttal jelzi, hogy a határon túli színház multikulturális közegben hozza létre kiemelkedő előadásait. A kiemelteken kívül, a mezőnyben még számos remekbe sikerült, kiemelkedő produkcióval találkozhattam, ilyen a székelyudvarhelyi *Roberto Zucco*, amelyet Zakariás Zalán rendezett vagy a gyergyószentmiklósi *Anyegin*, a fiatal Nagy Botond színrevitelében.

Szoktunk beszélni „határon túli” magyar színházról, de már régóta másról szól ez a történet. A határon túli színházak legjobbjai a magyar nyelvű színjátszás élvonalába tartoznak, s konkurensei, egyúttal szellemi inspirálói lehetnek például a magyarországi társulatoknak. Ha e színházak profilját, műsorpolitikáját megvizsgáljuk, látható, hogy a társulatok tulajdonképpen termékeny szimbiózisban egzsztálnak az „anyaországi” teátrumokkal; számos magyarországi író, rendező, színész, dramaturg, tervező dolgozik szerte a magyar határokon túl, miként számos erdélyi, vajdasági, felvidéki, kárpátaljai művész működik közre magyarországi produkciók létrehozásában. S akkor még nem beszéltünk a napjainkban már szerencsére nagyszámú vendégjátékokról, magyarországi társulatok külföldi fellépéseiről vagy külföldön működő, ám magyarul játszó társulatok bemutatkozásairól Magyarországon.

A tágabb értelemben vett határon túli magyar nyelvű színjátszás ezer szállal kötődik, többek között, a nagy román rendezőiskola, s a román színjátszás olyan világszínházi alkotóihoz, mint Silviu Purcărete, Andrei Șerban, Victor Ioan Frunză, Mihai Măniutiu és mások. Az erdélyi színjátszás legfontosabb műhelyei egyebek között azért is olyan gazdagok a nyelvi, stiláris, scenikai, vizuális, dramaturgiai eszköztár tekintetében, mert termékeny szimbiózisban fejlődtek a világszínházra, s az európai színházi folyamatokra nyitott, s a szakmai autonómiáját valamelyest még a Ceaușescu-diktatúra alatt is megőrző román színházzal.

Az igazán izgalmas produkciók leggyakrabban kiforrott, magas szinten teljesítő társulatokban jönnek létre, vagy olyan alkalmi együttesekben, amelyeket egy dinamikus rendező és a köré csoportosuló alkotói csapat hoz létre. Ez utóbbira is példák ifj. Vidnyánszky Attila legújabb rendezései: a Gyulai Várszínház és a Nemzeti Színház közös produkciójaként létrejött *III. Richárd* vagy a Radnóti Színházban látható *Iván, a rettenet* című roppant üdítő, szatirikus és humoros előadás. A fiatal rendező körül olyan alkotói team működik, amely szövegíróból, dramaturgból (Vecsei H. Miklós), tervezőből, zeneszerzőből, fiatal színészekből áll. S a fiatalok dinamizmusa, profizmususa együtt mutatkozik meg olyan formátumos színészek alkotó energiáival, mint például a *III. Richárd*ban Trill Zsolté, Hegedűs D. Gézáé, Eszenyi Enikőé s az *Iván, a rettenet*ben pedig László Zsolté, Martin Mártáé s a többieké.

Ezek a produkciók rávilágítanak arra is, hogy újfajta látásmód van jelen a fiatalok gondolkodásában: újszerű világlátás, érzékenység, színpadi fogalmazásmód. Nagy hangsúlyt kap előadásaikban a vizualitás, a képek bőséges áradása, a klipszerűség, az attraktív zene, a mozgalmos koreográfia, a jelenetek felfokozottsága, pörgése. A *III. Richárd*, amely az idei POSZT versenyprogramjába is bekerült, egyszerre mutatja meg a diktatúra félelmetes és bohózáti arcát, elvetemültségét, s egyszerre szórakoztat is, hisz olyan látványos táncrevübe ágyazza mondandóját, amely képes megszólítani a legifjabb nemzedékeket is. Mindehhez járul egy kivételesen formátumos színész, Trill Zsolt színészi alakformálása, amely ugyanakkor végig együtt halad a fiatalok jelenlétével.

S ha nemzedéki gondolkodásról esik szó, akkor meg kell említeni Székely Kriszta rendező munkáit is, akár csak Hegyemegi Mátéét, Fehér Balázs Benőét, Kovács D. Dánielét, Nagy Botondét vagy Kincses Rékát. Kincses Réka a Vígszínház Házi Színpadán mutatta

be a saját darabjából készült *A Pentheszileia Program* című előadását, amely egy fiatal nő hányattatásainak, útkereséseinek, érzéki, erotikus csapongásainak meglepően merész és önmarcangolóan őszinte krónikája; családörtörténet és viviszekció. A klasszikus drámahősnő újraformálása modern alakban sok téren hoz újat: például a nyelvhasználatban, a beszédmódban, a verbalitás nyersségében, az érzékiség végtelenségében. Mindezt egy szikrázóan tehetséges fiatal színész közvetíti legerőteljesebben: Szilágyi Csenge.

Apropó nyelv: az évad figyelemre méltó fejleménye a kendőzetlenül nyers, modern nyelvhasználat. A legfontosabb műhelyek legtöbbször új drámafordításokat használnak, azaz a legmaibb beszélt nyelvre ültetik át a nagy klasszikusokat. Az említett *III. Richárd* szövegkönyvét Vecsei H. Miklós jegyzi, s az átírt, továbbírt textus sokat megőriz a kanonizált fordítások fordulataiból, például Vas Istvánéból, ám mégis teljesen szabadon bánik a nyelvvel, a beszédmóddal. Nem a nyelvhez igazítják a jeleneteket, a képeket, hanem a vízióhoz rendelik hozzá a hangzó beszédet, a nyelvet. Lényegében ugyanez történik a Kolozsvári Állami Magyar Színház *A mélyben* című előadásában, amelyet Gorkij *Éjjeli menedékhely* címen ismert drámájából Radnai Annamária fordított nagy nyelvi érzékenységgel, s a mai roncsolt, beszélt nyelv fordulatainak maximális kiaknázásával. De hisz a színpadról elhangzó beszédnek a mai nézőt kell megszólítania, a mai néző előtt kell ismerősnek lennie ahhoz, hogy a dráma, az előadás üzenete eljusson a befogadóhoz. Ahogy történik ez a Vígszínház nagyszabású Dosztojevszkij-víziójában, a *Bűn és bűnhődés*ben is, amelynek szövegét Térey János készítette.

STUBER ANDREA

MINTHA LEHETNE BÁRMI MÁSKÉPP, MINT AHOGY VAN

A 2017-es MITEM-ről

Magyarország legjelentősebb színházi fesztiválja – így hirdette Facebook-oldalán a MITEM-et a Nemzeti Színház. Ebben a megfogalmazásban óhatatlanul ott bujkál egy apró tüske. Ugyanis a Nemzeti Színház vezérigazgatója a Teátrumi Társaság elnökeként tulajdonosa a POSZT-nak, valamint tagja a POSZT megújításán fáradozó Szakmai Tanácsadó Testületnek. E minőségében bizonyára nem az a célja, hogy a POSZT ne „a legjelentősebb színházi fesztivál” legyen.

De hát a MITEM valóban a legjelentősebb színházi fesztivál Magyarországon. Eleve kormányhatározat rendel mellé évi 200 millió forintot. A hírek szerint már készen áll a határozattervezet a következő három év finanszírozására is. Ebből arra következtethetünk, hogy Vidnyánszky Attila, akinek jövőre lejár a vezetői mandátuma a Nemzeti Színházban, valószínűleg nem esélytelenül fog újabb ciklusra pályázni. Ilyen volumenű

színházi fesztivált ma Magyarországon csak Vidnyánszky Attila szervezhet-rendezhet. (Az összeg egyébként 43 százalékkal haladja meg az idei POSZT költségvetését.) Ha véletlenül más szervezhetne-rendezhetne, akkor az nem egészen ilyen lenne. Nem rosszabb, nem jobb, de bizonyára más lenne.

Hogy miként születik ez a fesztivál, milyen kapcsolatok, érdeklődések, milyen merítés és válogatás mentén, erről nem sokat tudunk. Nagy József koreográfus szerint, aki a Nemzeti Magazinjába írt jegyzetet a MITEM elé, Vidnyánszky Attila „egy hozzá közelálló művészi univerzumot akar bemutatni, a színházon belül egy olyan költői vonalat, amely az ő látásmódjára is jellemző. A számára fontos mesterek sorra jelennek meg előadásaikkal Budapesten, ugyanakkor teret biztosít felfedezésekre is”. Ugyanennek a lapnak hasábjain Vidnyánszky Attila vezérigazgató örül, hogy Nagy József szavai visszaigazolják a szándékát. „A MITEM – de igaz ez a Nemzeti Színházra is – tükrözi az én ízlésemet, hiszen valóban a színházfelfogásommal rokon rendezőket, társulatokat is meghívunk. De a MITEM koncepciójában van még egy ennél is fontosabb szempont: a nyitottság. Sőt, maga a nyitottság a koncepció!”

Kész a leltár

A MITEM négyéves történetében nyomon követhető, hogyan alakulnak a Nemzeti Színház és vezérigazgatója nemzetközi kapcsolatai. A grúz David Doiasvili például először egy grúz előadással, a Bogotában díjnyertes *Macbeth*tel szerepelt 2014-ben, majd a következő évben már a Nemzetiben rendezett *Szentivánéji álmját* tűzték a MITEM műsorára. Silviu Purcărete vagy Viktor Rizsakov munkái szintén hol külföldről, hol a Nemzetiből érkeznek a MITEM-re. Valerij Fokin pedig tavaly ősszel „cserélt” Vidnyánszky Attilával. Míg az orosz rendező *A krokodilust* vitte színre a Duna-parton, addig az ő szentpétervári színházában, az Alekszandrinszkijban Vidnyánszky Attila állította színpadra a *Bűn és bűnhődést*. Mindkét produkció meghívást kapott az idei MITEM-re.

Ha összevetjük az első fesztivál adatait az idei, negyedikével, valamelyes kínálatbővülésről számolhatunk be. 2014-ben 12 játéknap alatt 13 ország 17 társulata lépett fel. Az akkori program húsz előadását (ebből négy hazai) a nyilvánosságra hozott adatok szerint hatezernél több néző látta. A mostani tavaszon 6720 néző látogatta az eseménysorozatot, amikor is 16 játéknapra 11 ország 23 produkciójának 29 előadását tervezték kínálni a közönségnek. (Hat magyar alkotás szerepelt a programban, négy a Nemzetiből és kettő a határon túlról.) Két előadás elmaradt – a Krystian Lupa rendezte *Irtást* belső konfliktusai miatt lemondta a Wrocław Lengyel Színház, a Nemzeti Színház ifj. Vidnyánszky Attila rendezte *III. Richárdját* pedig a címszereplő Trill Zsolt balesete miatt nem tudták megtartani. Trill Zsolt természetesen hiányzott a programban szintén szereplő *Részegek*-előadásból is, itt azonban bravúros megoldással éltek: beugrott Viktor Rizsakov rendező moszkvai színrevitelének azonos szereplője, Vitalij Kiscsenko. Ő sokkal kevesebb mozgással játszott a el Mark Gardenitz fesztiválvezetőt, mint Trill Zsolt szokta, és többek szerint, akik mindkét verziót látták, ez nem is tett rosszat az előadásnak.

A Nemzeti Színház negyedik produkciója, amellyel képviseltette magát a MITEM-en, David Doiasvili *Cyrano de Bergerac*-rendezése. Ez a bemutató a maga nagyívűségével, szenvedélyességével, teátrális hatásosságával és Fehér Tibor energikus címszereplésével alighanem a társulat legkurrensebb előadása a Duna-parti teátrum fiatal nézőinek körében. A Nemzeti egyéb produkcióira, legalábbis amelyek nem a kötelező olvasmány kategóriába tartoznak, inkább az idősebb nézőkorosztályok járnak – empirikus megjegyzésem ez. Ők némi idegenkedéssel fogadják például az olyan különös, formailag műves és ele-

gánsz stílizációt, mint ami a MITEM-en szereplő *A krokodil*ust jellemzi. A művet szerzője, Dosztojevszkij ugyan nem színpadra szánta, de ettől még Valerij Fokin keze nyomán frapáns, maróan satirikus színpadi látomás vált belőle. A MITEM-en végre meg is lehetett nézni, miután korábban sorra maradtak el az előadásai.

A nyugalom, a remegés

Sokak által várt eseménye volt a fesztiválnak a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának fellépése *A nyugalom* című előadással. A Bartis Attila regénye alapján készült Radu Afrim-rendezés elnyerte a magyar színikritikusok díját, de itthon eddig csak Kisvárdán és Debrecenben lehetett látni, a fővárosi nézők most ismerkedhettek meg vele. Az elviselhetetlen színésznő-anya és lelkiileg megnyomorodott fia történetét szuggesztív vízió gyanánt eleveníti meg B. Fülöp Erzsébet, Bányai Kelemen Barna és a nagy játékkedvű szereplőgárda. A színészek szerint jól ment az előadás, a közönség kicsit hökkenten vagy hűvösen fogadta. Talán meglepte őket, hogy valakik Erdélyből a Kádár-rendszerrel jönnek. A másik erdélyi vendég, a Visky András *Pornó* című monodarabját bemutató, sokarcú Albert Csilla osztatlan sikert aratott.

Tovább szöve a magyar vonatkozású szálát, meg kell emlékeznünk Vidnyánszky Attila több mint öt és fél óras Dosztojevszkij-rendezéséről, amely a szentpétervári nézők 1950-ben alapított társasága, a Tealtar díjazottjai között szerepelt 2016-ban. A produkció világa ismerős lehet azok számára, akik látták Vidnyánszky Attila nemzeti színházi rendezéseit az utóbbi években. Forgó-mozgó színpadkép, átszellemülten vándorló szereplőtömegek, meg-megújuló hullámokban áradó zene. Olyasfajta komplex, sokféle hatásra egyszerre törő színház ez, amelyben a színész aligha a legfontosabb tényező. Hogy túlbeszélhesse a zenét, jellemzően mikroportot kap, emiatt viszont nehéz megállapítani, ki szólalt meg éppen a sok szereplő közül. Időbe telik, míg a néző a szemével megtalálja a szereplőt, s összeilleszti magában a beszélőt és szövegét.

A pétervári *Bűn és bűnhődés*ben azonban fokozatosan kitisztul és egyszerűsödik a helyzet: az események menetében kettősök maradnak magukra, a zene elvonul, csöndek születnek. Ekkor kiderül, nincs is talán nagyobb erő annál, mint amikor képeséges színészek gondosan elemzett helyzetekben, pontosan megjelenített kapcsolatban drámai szituációkba bocsátkoznak. Például amikor Dmitrij Liszenkov különös feszességű Szvidrigajlovszja meg akarja kapni Vaszilisza Alekszejeva kispolgári szendéségű Dunyasáját. Vagy amikor kiáll elének Marmeladov, mint egy furcsa, viharvert Lear király. Igazi nagy bölénynek látszó, ősz sörényű színész, Szergej Parsin játssza bundában, fényevesztett fekete nadrágban, bumfordi fehér edzőcipőben. Sorolhatnánk még az emlékezetes figurákat Anna Blinova kicsi, érzékeny Szonyájától Viktor Suraljov Gagarin-pólós Razumihinján át Viktorija Vorobjova vérző Katyerina Ivanovnájáig.

Észak-fok, titok

A idei MITEM zömmel kelet-európai és észak-európai produkciókat látott vendégül. (Ezúttal egészében kimaradt a német nyelvterület, remélhetőleg nem azért, mert az utóbbi két MITEM-en az osztrák és svájci fellépők véleményt nyilvánítottak a magyar kormánypolitikáról.) A skandináv felhozatal különösen érdekes darabja volt a Stockholmi Királyi Színház *Hedda Gablerje*. Ez a svéd Ibsen-interpretáció Anna Petterson színésznő-rendező-drámaíró munkája, aki korábban maga is játszotta a címszerepet, most pedig röpké másfél óras egyéni verziót készített a drámából, egyetlen élő színésznővel egyenes-

ben és több norvég férfiszínésszel felvételtől. Electra Hallman korhú küllemmel, elegáns, hűvös, hidegszemű dáma alakjában állt a nézőtér és egy széles vetítívászon között, amelyen a Tesman villa szalonja volt látható. A filmen szereplő norvég színészek által alakított Tesmannal, Lövborggal és Brackkal játszotta le játszmáit az unatkozó szépasszony. Olykor bele is tekert a felvételbe, hogy siettesse az eseményeket. Ez a kellően visszafogottan szellemes, film/színházi megoldás tökéletesen érzékeltette Hedda Gabler önkéntes magányát és egoizmusát. A történet befejezése talányosnak bizonyult. A címszereplővel együtt számoltuk meg mind a négy pisztolyát a tábornoklánynak, aki végül egyiket sem sütötte el. A távirányítóhoz nyúlt inkább, visszatekert. Mintha lehetne bármi másképp, mint ahogy van, amikor a mondhatatlan úrt nincs mivel kitölteni.

Északról jött Budapestre *Az éhezóművész* is, a vilniusi Meno Fortas Színház előadása. Eimuntas Nekrošius rendezése Franz Kafka utolsó elbeszéléséből készült, és virtuóz színészi könnyedséggel beszél, miközben alapjában véve filozófiai traktátus. Az előadást felfokozott nézői érdeklődés kísérte, ami egyenesen következett abból, hogy sokan vannak még, akik máig revelatív élményként tartják számon a vilniusiak budapesti fellépését a 2000-es budapesti uniós színházi fesztiválon. Eimuntas Nekrošius a *Hamletjét* hozta akkor, Andrius Mamontovas litván rockszttárral a címszerepben. Szívmelengető érzés volt most *Az éhezóművészben* viszontlátni (és azonnal felismerni) Viktorija Kuodytét, aki 17 évvel ezelőtt valósággal éteri jelenségnek hatott Opheliaként. Ezúttal ő az elbeszélő egy nagy, statikus színpadképben, ahol azt demonstrálják egyszerre száraz és poétikus szövegfollyammal, hogy a világ változik, és akire-amire az aktuális trendekben nincs szükség, azt ki is veti magából a természet, különösebb szíváfájdalom nélkül. Akadt ebben a produkcióban szép is, jó is, ráció is, líra is, mégis szinte tapintható volt a csalódás a nézőtérben; többet vártunk Nekrošiusától, mi adáz, éhező nézők.

Áll tétován az ingatag tömeg

Még nagyobb, még izgatottabb kíváncsiság előzte meg a nagyszabeni *Faustot*, Silviu Purcărete legendás rendezését. Nem tudom, hogy a bemutatója óta eltelt tíz évben vajon hányszor szerepelt műsoron ez a monumentális produkció, amely az eredeti helyén is speciális teret igényel, fesztiválokra is járt, s Budapesten is egyedi helyszínt kellett keresni számára, mivel a Nemzeti Színház épülete kicsi neki. Egy X. kerületi járműjavító műhely megfelelőnek bizonyult, s a hírek szerint Purcărete kifejezetten örült annak, hogy a csarnok felújítás előtt áll, így jobban passzol a produkció eredeti otthonához és rendezői világához. (Járulékos veszteség, hogy az Eiffel Csarnok Műhelyház elnevezésű kőbányai épület teteje itt-ott lyukas, becsurgott rajta az eső, így a pechesebb nézők mindkét estén eláztak a zsúfolt ideiglenes tribünön.) Örömteli és külön felcsigázó újdonsága volt a pesti vendégfellépésnek, hogy épp itt vette át a címszerepet román kollégájától Bács Miklós kolozsvári színész, akinek markáns alakja, erős vonásokkal vésett arca, tar feje tökéletes illúziót keltett mind az öreg, megroggyant, mind pedig a daliássá fiatalodó Faust alakjában.

A produkció mindenkit lenyűgöző sztárja a Mefisztót játszó Ofelia Popii, aki mint egy varázserejű színészkobold, hol itt, hol ott bukkan fel, egyszerre férfi és nő, angyal és ördög, gyilkos és áldozat, képi ikon és metafizikai csomópont. Az előadás egy pontján a nézőket felállították helyükről, hogy áttereljenek bennünket a színpad háta mögé, ahol tágas, hosszanti térben tanúi lehettünk a Walpurgis-éj vizuális tobzódásának. Ez talán a legfőbb attrakció: az impresszív bacchanália disznófejekkel, vérrel és borral, kivettítoval, kőkemény rockzenével, emelőgépekről lelógatott statisztákkal és még mi mindennel, a

gazdag asszociációs térbe Fellini-filmeket is bevonva. Purcãrete rendezése – amely nem tulajdonít túl nagy jelentőséget Goethe *Faust*-drámája szövegének, viszonylag kevés is hangzik el belőle – mindenekelőtt látványossága révén teremti meg az ördögi alkut és következményeit. Fontos momentum, hogy Margit tulajdonképpen nincs. Pontosabban gyereklányok csapatából kiváló, összetéveszthető bakfisok mutatkoznak margiti funkciókban. Ez enyhén zavarba ejtő, de színházilag legális álláspont. Purcãrete koncepcióját maximális művészi effektivitással támogatja a díszletet és a világítást tervező Helmut Stürmer, valamint a zeneszerző Vasile Şirli.

A szebeni Radu Stanca Nemzeti Színház *Faust*ját követő napokban mindenki erről a produkcióról beszélt. Ritka, hogy egy előadás ilyen szélsőségesen megosztja a közönséget. Sokan teljes mértékben a hatása alá kerültek, mások – legnagyobb sajnálatukra egyébként – nem, sőt kifejezetten arra jutottak magukban, hogy a rendező eladta a *Faust* lelkét a látványosságnak.

Udvaron fehérlik

Kisebb mértékben talán, de ugyancsak vegyes fogadtatásra talált a rigai Új Színház *Fekete tej*-előadása. A legjelesebb lett rendező, Alvis Hermanis ezúttal egy olyan darabot hozott, amely dokumentumok alapján, személyes interjúk nyomán a vidéki emberek hétköznapijait dolgozza fel játékos, finoman stilizált formában. A meghatározó tényező – nemcsak egzisztenciálisan, de emocionálisan is – az állattartás. Tehenek és gazdák életközösségét elevenítette meg hat színésznő és egy színész, elragadó leleményességgel. Viruló nők mintás ruhában, magas sarkú cipőben, kitömött mellekkel, csuklóra kötött lófarokkal, szarvacska-hajpánttal és billog-fülbevalóval. A férfi, Vilis Daudziņš egyik pillanatról a másikra, szinte csak a nézésével képes volt átváltozni széles jókedvű, fogatlan gazdából karikalábú, cigiző tenyészbikává. Úgy lettek a figurák lett tehenek, hogy közben minden emberi vonásuk is csodálatosan megőrződött. A társulat pontosan, érzékenyen és plasztikusan mutatta meg azt a világot, ahol a tehén adja a tejet, tehát a pénzt, a megélhetést, és ráadásnak a szeretetet. Az előadás egyszerű és rafinált, költői és játékos, bájos és szívszorító, meglepő és eredeti. Szerintem legalábbis. Miközben más nézők úgy érezték, hogy Alvis Hermanis ebben az esetben kevéssel is beírta.

A Moszkvai Vahtangov Színház az *Anyegin* előadásával érkezett a MITEM-re, amelyet a litván színház egy másik nagy alakja, Rimas Tuminas rendezett. Ő egyfelől az 1990-ben alapított Vilniusi Kis Színház művészeti vezetője, másfelől a moszkvai Vahtangov Színházat is ő irányítja immár tíz éve. A Nemzeti Színháznak a MITEM-ről kiadott záróközleménye szerint Rimas Tuminas finom intelligenciájú és érzékiségű *Jevgenyij Anyegin*-rendezése az idei fesztivál egyik legnagyobb sikere volt. Magam is csak jót hallottam róla mindenkitől, aki jelen volt a moszkvaiak fellépésének estéjén. Én – ahogy az lenni szokott – sajnos pont ezt az előadást nem láttam.

A KÖZÉP-KELET-EURÓPÁT JELENTŐ DESZKÁK

Deszka fesztivál, 2017

Idén tizenegyedik alkalommal rendezték meg Debrecenben a DESZKA fesztivált, amely – mint önmeghatározásából is kiderül – „a kortárs magyar drámáért” jött létre, és működik, igen jól, azóta is. A sokszínű, kifejezetten igényes válogatás ezúttal elsősorban ötvenhat emlékezte (*Emlékezés a régi szép időkre, Pali, Hubertusz*) és a besúgók, hatalmi zsarolások témája köré szerveződött (*Mercedes Benz, Bihari, Pornó, Kalucsni*), de nagy hangsúlyt kapott – érdekes módon elsősorban a gyerekelőadásokban – az öregedés kérdése (*Az emlékfoltozók, Lady Lear, Az időnk rövid története*), illetve néhány darab erejéig olyan kurrens társadalmi problémák, mint a pszichiátriai betegségben szenvedő és családjának viszonya (*Napraforgó*), vagy a kábítószer-függőség (*Addikt*). A fesztiválon helyet kapott a sziporkázó humorú Székely Csaba *Idegének* című, „négy politikai gyerekdarab”-ként aposztrofált, végtelenül bátor és szerethető parabolaszekvenciája, illetve a Bárka Színház megszüntetéséről szóló *Majdnem 20* is, csakúgy, mint a színházi szakmát könyörtelenül bíráló *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című színművészeti előadás. Délelőttönként napindítóan igazán üdítően hatottak a szellemesen *gördeszka* gyűjtőnév alá rendelt gyermek- és ifjúsági előadások (például Gimesi Dóra és a Csokonai Színház szeretetre méltó, Debrecenben játszódó *Hessmeséje* a szerelmes leveleket újrahasznosító tündér-postahivatalról).

A Pozsonyi Nemzeti Színház *Mercedes Benz*éért már megérte megszervezni a DESZKA-t. Esterházy Péter szövegének, Roman Polák rendezésének és a pozsonyi színház kiváló színészeinek (Martin Huba, Robert Roth, Ondrej Koval, Luboš Kostelný, Dušan Jamrich, Anna Javorková, Dominika Kavaschová) összjátékából kifogástalan, katartikus, megindító előadás született – mindez játékosan termékeny bilingvis térben: szlovák nyelven, magyar felirattal. A 20. századi, közép-kelet-európai *Ember tragédiájá*ként vagy újragondolt *Jób könyve*ként is értelmezhető darabban Lucifer (Robert Roth) fogadást köt az Úrral (Martin Huba) arról, hogy ha elveszi a szerencséjét egy bizonyos magyar családnak, ők az Úr ellen fordulnak-e, „elárulják-e a jót”. Ennek keretein belül vezet minket végig a darab az Esterházy család huszadik századán, közben színre lép Haydn, az „alap-apa”, különböző grófok és rang nélküli grófok, szeretők, filozofáló cselédek és – a távolból – Janis Joplin ördögi/rémult/vidám nevetése hallatszik a *Mercedes Benz* című dal felvételének végéről („Végre egy normális emberi hang” – mondja az Úr). Történik három akasztás (a Hazafié, az Idealistáé és – hiányzik a harmadik), két apagyilkosság (lágytojasos késsel), egy(-két) forradalom. Nemcsak a 20–21. század, de az EP-életmű is összesűrűsödik a szemünk előtt, régi ismerősként üdvözljük a *Harmonia caelestis*, a *Javított kiadás* és az *Egyszerű történetek* sorait a nézőtér soraiból, ahonnan olyan közel vagyunk ahhoz, ami a színpadon történik, hogy érezzük az ördögzarvas-harisnyakötős Lucifer bódító füstölőillatát, és összeszöszölnek minket a megfeszülő akasztókötelek.

Szerencsére nem a *Mercedes Benz* volt az egyedüli remekbe szabott előadás a fesztiválon. Az utolsó nap utolsó előtti produkciója Gimesi Dóra *Az időnk rövid története* című bábjátéka volt a győri Vaskakas Bábszínház és a budapesti ESZME társulat együttműkö-

désével. A nagyszerű humorú, kreatív, érzékeny előadás színpadán négy fiatal színészt láttunk (Andrusko Marcella, Pallai Mara, Szolár Tibor és Teszárek Csaba), mindegyikük kezében egy-egy róluk mintázott, idős embereket ábrázoló bábbal (a rendező/tervező Hoffer Károly alkotásai), amelyek saját külön díszletükben: miniatűr szobaként berendezett bőröndökben helyezkednek el. Az egyszerre morbid és szívhez szóló történetben az egymást nem ismerő nénik és bácsik levelet kapnak, melyből kiderül, gyerekkori barátjuk/katonatársuk/volt férjük/egykori szeretőjük elhunyt, és végakarata, melyet a halála előtt írt levélben megfogalmazott, az, hogy lopják el a hamvait, és szórják a tengerbe Velencénél. Miután mind elfogadják a küldetést, a személyre szabott, izolált, miniatűr díszlet-univerzumokból közös térbe kerülnek a bábok, és magányos hétköznapjaikból, komfortzónájukból – és bőröndjükből – kilépve egymással versengve, végül pedig egymást támogatva tesznek eleget a megboldogult végakaratainak. Közben találkozunk velük templomban, börtönben, kórházban, diszkóban és tengerparton. Bizonyos sorokat a bábok helyett jelentőségteljesen az őket mozgató, fiatal színészek mondanak, van, hogy dalra is fakadnak, olykor pedig az idő rendjét és a klasszikus bábszínházi struktúrát megbontva egymással folytat párbeszédet báb és bábos: a figura fiatal- és időskori önmaga, Gimesi Dóra hiteles, gördülékeny és parádés humorú dialógusainak segítségével.

A hazai drámafesztiválok utóbbi éveiben elmaradhatatlanná vált szerzője, Székely Csaba két darabbal is szerepelt a DESZKÁ-n, és egyáltalán nem okozott csalódást egyikkel sem. Az *Idegenek – Négy politikai gyerekdarabot* Sebestyén Ába rendezésében láthattuk román nyelven, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Liviu Rebreanu Társulatától. Az előadás során négy példázat követi egymást, frappáns, egyszerű tanulságokkal, ám mindezt lehangoló humorral, irigylésre méltóan professzionális színjátszással, ötletes, minimalista díszlettel és jelmezekkel, a részek között pedig fantasztikus zenei betétekkel (kifogástalan énekléssel). Hét kiváló színész (Ciugulitu Csaba, Cristian Iorga, Luchian Pantea, Andi Gherghe, Raisa Ané, Loredana Dascălu és Georgiana Gheru) van többféle felállásban a színpadon, akik különböző szerepekben tűnnek fel, másodpercek alatt alakulnak át kiskis-kolásból sivatagi állattá, állatból kommandóssá, kommandósból marslakóvá. A parabolák az értelmetlen előítéletekről, a hamis nosztalgia által kiváltott folytonos elégedetlenségről, a gyűlöletkeltésről, a hatalomról, a megalkuvásról szólnak, a legkevésbé sem megalakuvó módon. Az elsőben kiskis-kolások kezdenek védelmezni egy körhintát a *többiektől*. Közben (Nimródka, Lajoska és Bandika párbeszédéből) kiderül, hogy a körhinta nem is forog, nem is szép, nem az övék, a rettegett és gyűlölt *többiek* pedig épp ugyanolyan gyerekek, mint ők, és eszükbe sem jutott elvenni tőlük semmit, sőt inkább játszani hívják őket. A csattanóból kiderül: a kirekesztő, paranoid, önmaguk felsőbbtségét hirdető szölamok a korábbi generációktól öröklődnek át, mikor a frusztrált apuka ugyanazokkal az üres mondatokkal tiltja el gyerekét a társaitól, amelyekkel az előbb ők bélyegezték meg a szomszéd mászókan játszókat: „ők mások, mint mi”. A másodikban sivatagi állatok (strucc, teve, antilop, sivatagi róka) panaszkodnak a régi szép időkről, „amikor még minden jobb volt”, és unalmukban királyt választanak maguknak, akit mégis inkább leváltanának, majd addig konspirálnak, míg mindenki meghal (csak a strucc nem). A jelenet, amellet, hogy igen ötletesen vázolja fel a rosszul felfogott demokrácia veszélyeit és az autokrácia borzalmaikat, leginkább a színészek játéka és a jelmezek miatt érdemel említést, hiszen – noha valódi állatjelmez egyikükön sincs – a nézőnek egy pillanatra sem okoz problémát, hogy felismerje: a színen állatok vannak, ez pedig néhány pontosan eltalált kiegészítőn múlik: az antilop sportfejpántján, a teve fezszerű kalapján, a strucc tollboáján, a róka prémes fejedőjén és a megválasztott Ciccó király harisnyáján. Ez csak egy az olyan nem hivalkodó, jól eltalált megoldások közül, amelyek igazán szerethetővé teszik az előadást. Némiképp vontatottabb a harmadik „gyerekdarab”, melyben valamiféle poszt-apokaliptikus világban jobbkezesek és balkezesek lopakodnak egymás elől, majd mind –

a régóta reménytelenül keresett – kútba esnek, és miután felismerik, hogy nincsenek köztük valódi különbségek, felrobbannak. A negyedik példázat a közelmúlt gyomorforogató menekültellenes kampányának kifigurázása, illetve József és Mária történetének újraindítása, csakhogy itt nem Betlehemben keres szállást a gyermeket váró pár, hanem egy másik bolygón, ahová az emberek menekültek az egyre élethetlenebbé váló Földről. A közéleti utalások, bátor aktuálpolitikai poénok még hangsúlyosabban szólnak ebben a szürreális (vagyis inkább extrateresztériális) környezetben.

Poénokban a másik Székely Csaba-előadás, a *Kutyaharapás* című *mocskosszájú gengszterdráma* sem szűkölködött. A Vádli, a Nézőművészeti Kft., a Szkéné és a tatabányai Jászai Mari Színház koprodukciója Szikszai Rémusz rendezésében a legszórakoztatóbb két órát nyújtja, amit csak el lehet képzelni, néhány gengszterrel (Bercsényi Péter, Fodor Tamás, Kaszás Gergő, Katona László, Király Attila, Mucsi Zoltán, Nagypál Gábor), egy beépített rendőrrel (Szikszai Rémusz), egy stewardess (Pálmai Anna) által narrált haláltusával és egy ordibáló, káromkodó, szerepéből egy monológ erejéig kilépő Mucsi Zoltánnal.

Mezei Kinga *Jadviaga párnája*-rendezése, amelyet azóta a POSZT versenyprogramjába is beválogattak, érzékenyen viszi színre Závada Pál művét, ötletesen megoldva a problémákat, melyeket a regény és színdarab sok szálon futó, egymásba szövődő, bonyolult narrációja és a gyakori időbeli ugrások okozhatnak az 1910-es évektől az 1980-as évekig, és vissza. Ahogy a másnapi szakmai beszélgetésen Závada is rámutatott, ez az adaptáció a legnagyobb hangsúlyt arra fekteti, mennyire nem tudunk kilépni saját kötöttségeinkből, és olyannyira mélyre ás, hogy a (szerelmi háromszögre épülő) családtörténet néhány ponton már mítoszszerűvé válik. A debreceni Csokonai Színház társulatától kifejezetten erős színészi alakításokat láthattunk, melyek közül a legemlékezetesebb az Oláh Zsuzsa által megformált zsémbes Mamovka, a címszerepet játszó Sárközi-Nagy Ilona alakítása és Galló Ernő a fiatalabb fiú és első számú elbeszélő, Miso szerepében.

Mivel az idei fesztivál programja elsősorban 2016-os előadásokból válogatott, váratlanul nagy számban kerültek be olyan darabok, melyeknek apropója '56 hatvanadik évfordulója volt. Az előadások mennyisége, hullámzó színvonala és az ismétlődő téma miatt a DESZKA hét napján olyan érzése támadhatott a nézőnek, mintha egy véget nem érő iskolai megemlékezésen ülne. Ezt az érzést elsősorban az – ismeretlen okokból kifolyólag kortárs drámának tartott – *Emlékezés a régi szép időkre*, Znamenák István one-man-show-ja keltette, amely Eörsi István nyolcvanas években írt, az ötvenes évekről szóló visszaemlékezéseiből készült. A bejárat fölött egy 5-öst és egy 6-ost formázó hatalmas, fényes lufi éktelenkedett, amely alatt a színész székre állva kezdett monológjába. A kényelmetlen álldogálás után a terembe lépve még több léggömb fogadta a nézőt: az egész színpadot betérítő piros-fehér-zöld lufiszőnyeg – kommersz nemzeti giccs, amely, a néző nagy szívfájdalmára, végig nem vált ironikussá. A *börtönmonológ*ot előadó, jovialis, a közönségnek ki-kiszólogató színész a darab egy pontján ropival kezdte kínálgatni a nézőket, és megjegyzést tett a cukorpapírral szöszmötölő nénikre. A dramaturgiájában igen egyszerű produkció többnyire a szöveg illusztrálásával dolgozott: mikor az Eörsit játszó színész arról mesél, milyen sötét volt a börtönben, ahova a forradalomban betöltött szerepe miatt zárták, a villanykapcsolóhoz sétál, és eloltja a lámpát. Mikor arról számol be, hogy ötvenhat októberében az utcán fegyver volt a kezében – amellyel valójában senkit nem akart lelőni –, és hármat lőtt vele a levegőbe, a színész (egy korábban kihegyezett ceruzával) kidurrant három lufit. Érdekes módon a másnapi „szakmai beszélgetésen”, melyen a fesztivál – más esetekben nagyon szigorú – évről évre *házi bölcsékként* aposztrofált kritikusai (Árkosi Árpád, Nánay István, Láposi Terka és Visky András) tárgyalták az előadást, minden esztétikai szempontot félretéve régi, nagy barátjukról, Eörsi Istvánról kezdtek anekdotázgatni, esetleg saját ötvenhatos élményeikről tettek tanúságot.

Hasonló műfajú, ám jóval kellemesebb előadás volt aznap este a *Pali* (Lengyel Anna rendezésében), amelyben az idős Maléter Pálnét játszó fiatal Szamosi Zsófia mesélt bensőséges légkörben ötvenhatról és az azt követő évtizedekről. A PanoDráma színházi neveléssel foglalkozó dokumentumszínház verbatim (szó szerinti) előadásokat mutat be. Ezek közé tartozik a *Pali* is, amelynek szövege az alkotók Maléter Pálné Gyenes Judittal készített interjúiból született, és különleges – ám nyilvánvalóan nem elfogulatlan – nézőpontból mutatja be az ismert történeteket: Maléter Pál és Nagy Imre ötvenhatos tevékenységét és kivégzését, illetve egy sokkal kevésbé ismert életutat: Maléter Pálné sorsát és személyes küzdelmeit a forradalmat követő évtizedekben, egy olyan rendszerben, amely mindent megtagadott tőle.

Szintén ötvenhatot dolgozta fel a Gózon Gyula Kamaraszínház és a Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház *Hubertusza* (Zelei Miklós darabja, Berettyán Nándor rendezése), amely megnevezésében *konzolidációs móka*, valójában táborúzi műsorokat idéző, furcsa történet, amelyben egy naiv, fiatal lányt megtéveszt a forradalom ideje alatt egy papnak álcázott csaló, aki örökbe is fogadja őt, így információt szerez tőle a vőlegényéről, aki illegálisan elhagyta az országot. Eközben majdnem minden nő szereplő terhes, mindenki énekel és kádáros vicceket mesél. A *Rómeó és Júliára* hajazó zárlatban a főszereplő lány öngyilkos lesz, mivel úgy tudja (tévesen), vőlegénye is az lett.

Nem csupán a forradalom emlékezete jelent meg látványosan sok előadásban, de az azt követő rendszer hagyatéka: az ügynökmúlt kérdése is. Ménes Attila *Biharija* a Katona József Színházból Tar Sándor besúgó-tevékenységéről szól: arról, hogyan zsarolható valaki a homoszexualitásával, hogyan válik *túlbugzó jelentésrővé*, majd miként roppan össze, mikor minden kiderül, és kiveti magából a szakma és a társadalom. Máté Gábor rendezése kényelmetlenné szűkített térben, egy kibelezett fakockába épített szobában játszódik, ez alakul munkásszállóból pártirodává, majd lakótelepi szobává, előbb az NDK-ban, majd Magyarországon. Nem a rendezés, inkább a szervezők felelőssége, hogy a nézőtér fele (akik a szélén vagy az első sorokban ültek) alig látott valamit abból, ami a színpadon történik. Ezt akár értelmezhetnénk annak allegóriájaként is, hogy korlátozott hozzáférésünk van az ügynökaktákhoz, vagy hogy mások életének (és a múltnak) csak egy-egy szeletét láthatjuk adott perspektívánkból, de leginkább mégis kínos malórról van szó, amely sokak számára élvezhetetlenné tette az estét. Ennek ellenére is bebizonyosodott, hogy remek előadás a *Bihari*, amiben Ménes Attila vakmerő szövegének legalább annyi szerepe van, mint Mészáros Béla, Kovács Lehel, Takátsy Péter, Pelsőczy Réka és Dér Zsolt hibátlan játékának.

Több ponton kapcsolódik ehhez Dragomán György *Kalucsnija*, melyet Visky András rendezett a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. A legprózaibb kapcsolódási pont az, hogy ebben az esetben is technikai hibák nehezítették a befogadást. Az előadás üvegfal mögött játszódik (amely a *Bihari*hoz hasonlóan szorítja szűk keretbe az elnyomó rezsim alatt élő szereplőket), így a néző voyeurként figyel, mi történik az utolsó hűtőmágnesig realiztikusan berendezett szobában, ám ez azzal jár, hogy minden színésznek mikroportba kell beszélnie, hiszen az üvegfal tompítja a hangot. A mikroportok pedig vagy működnek, vagy nem – ez esetben többnyire nem. A darab a Dragomán Györgytől már jól ismert érdélyi nyolcvanas években játszódik, és az alaphelyzetén kívül más motívumok is visszaköszönnék az életműből. A *fehér király* egyik fejezetében a kisfiú elkíséri anyját a nagykövet elvtárshoz, akivel a nő lefekszik egy szívességért cserébe. A *Kalucsniban* hasonló történik, ám még tovább cifrázva: itt a 16 éves kislányt/unokát (és szüzességét) kínálja fel családjá a tartótisztnak, hogy kivándorló útlevelet szerezhessenek. A nagy, aki végül elkíséri és bátorítja a lányt az aktusra, kísértetiesen emlékeztet a *Máglya* boszorkányszerű nagymamájára, aki válogatott atrocitásoknak teszi ki tizenéves unokáját.

Visky András elsősorban *házi bölcsként* volt jelen a DESZKÁ-n. Emellett viszont nemcsak a *Kalucsnin* rendezőjeként, de szerzőként is megjelent a programban két előadással, egy

kiállítással és egy, az életét és életművét tárgyaló beszélgetéssel (Szirák Péter moderálásával). A két előadás közül a *Pornót* sikerült megnéznem a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György társulatától, melynek (a hamiskásan Füst Milánt idéző) alcíme: „Feleségem története”. A viszolyogtatóan kitarulkozó darab a szerző leírása szerint felesége veteléséről szól a harmadik gyermekükkel, a kapcsolódó kiállítás pedig a családhoz fűződő, román nyelvű titkosszolgálati anyagot tartalmazza. Nem teljesen világos, hogy ezek pontosan milyen viszonyban is állnak egymással. Az előadásban egy megfigyelt nővel találkozunk, aki utcaszínházat csinál nincstelen gyerekeknek, közben elveszíti az „Ember”-ként aposztrofált férjét, és vérmérgezés miatt a magzatát is. A felvételen elhangzó jelentések fedőneveként és az előadás címeként a szerző a figyelemfelkeltő, közönségcsalogató *Pornó* szót választotta, melyhez a „Feleségem története” alcím birtokos ragja leginkább arra szolgál, hogy (a Füst-utalás relevanciájának fejtegetése mellett) az életrajzi olvasat lehetőségének firtatására buzdítsa a nézőket. Miközben az ügynökjelentéseket halljuk, kivétítve látunk fekete-fehér, élvezhetetlenül amatőr (talán mobiltelefonnal készített) felvételeket üres utcákról és terekről, vélhetően a Szatmárnémetiben játszódó cselekmény helyszíneiről. Az előadásban egy „Lány” (Albert Csilla) és egy zenész, „A másik” (Antal Attila) van a színpadon. A színész nő végig tesz-vesz, kotorászik, affektál, zsolttárogat énekel, sokszor átöltözik, bohócorrot húz, kifeszített lepedőknek dörgölőzik, eközben utcaszínészi tevékenységéről, a „kis koszos”-nak nevezett gyerekekről és saját veteléséről beszél – amelyet megelőlegez az első aktív színpadi pillanat (tíz-húsz perc ruhakupac-turkálás után a háttérben), amikor a nő a tér elejére sétál, kézen fogva egy miniatűr csontvázal.

A súlyos, társadalmi tabuként megjelenő problémák az imént említett, műtfeldolgozást sürgető darabokon kívül kortárs kontextusban is megjelentek a DESZKA felhozatalában. A Pécsi Nemzeti Színház *Addiktja* (rendezte: Anger Zsolt), melyet többek között saját élményei alapján írt Szücs Zoltán, egy kábítószer-leszokást segítő otthon mindennapjait tárja elénk, és a függőség különböző aspektusait járja körül. A szakmai kerekasztalon elsősorban az előadás összehangolt színészi munkáját méltatták: Köles Ferenc, Kakasy Dóra, Vidákovics Szláven, Tóth András Ernő, Szabó Márk József, Baki Dániel, Vlasits Barbara, Urbán Tibor, Stubendek Katalin, Füsti Molnár Éva, Stenczer Béla és Bánky Gábor emlékezetes, hiteles alakításait. Pass Andrea *Napraforgója*, melyet a FÜGE társulat vitt színre, egy anya (Pető Kata) első látásra ítélkezésre okot adó viselkedéséről szól férje (Hajduk Károly), kislánya (Sztarenki Dóra) és a gyerek tanárnője (Petrik Andrea) szemszögéből. Az előadás során kiderül: a nevelésben hibát hibára halmozó, önmagát és lányát sokszor nyilvánosan megszégyenítő anya valójában pszichiátriai betegségben szenved, ám a darab fókuszában továbbra is a család mártíriuma áll. A KÁVA társulat *Lady Lear* című *résztevő színházi előadása* egy idős, gondozásra szoruló asszonyról és három fiáról (és egy unokájáról) szól. A produkció legbravúrosabb része, hogy a nagymamát mindig más játssza, ráadásul azok a férfiszínészek, akik a fiait formálják meg, így jelenítve meg a vérvonal által összekötött családi sorsot, illetve még egy okot adva a nevetésre. Az előadás csúcspontján a három, egyen-otthonkát és vastagkeretes szemüveget viselő, borostás mama egyszerre jelenik meg a színen, és hárman együtt igyekeznek elvégezni egy (fizikailag) egyszerű műveletet: darabokra vágnak egy fényképet. A leírásban olvasható „résztevő” jelző nem vezet félre: többször valóban a közönség felé fordulnak a színészek, megoldást várva, egy alkalommal pedig körülbelül tízperces beszélgetésre invitálnak minket, kisebb csoportokat alkotva, egy-egy szereplő vezetésével. A feladat, hogy tanácsot adjunk nekik, mit tegyenek az adott helyzetben: mi legyen a makacs, ám egyre tehetlenebb mama sorsa. Kifejezetten élénk beszélgetés alakult ki minden csoportban, noha sokkal többet nem lehetett várni a helyzettől, mint hogy életbölcösségeket sorolunk egy fikatív szereplőnek – és persze: magunkba nézünk.

ÜGYNÖKÜGY

Színházi megközelítések

„Az ügynökaktákat teljes egészében nyilvánossá kellene tenni” – így vélekedett egy mi-napi közvéleménykutatás megkérdezettjeinek többsége. Ám azok, akiknek e kérdésben dönteniük kellene, ezeket az aktákat nem hozzák nyilvánosságra. Sem most nem teszik, sem korábban, azaz több mint negyed százada nem tették meg. Nyilván, megvan rá a jó okuk, de ennek taglalásába ezúttal nem mélyednék el.

Azt azonban állítom: e felmérés eredményével ellentétben az emberek nagy részét a mindennapokban nem az ügynökügy foglalkoztatja, illetve még a témát mélyen és alaposan kutató történészek és politológusok között sincs egyetértés abban, hogy mi lenne a következménye egy kései és (objektív meg szubjektív okok miatt) távolról sem teljes lista közzétételének.

Bár nehezen feloldható az az ellentmondás, amely e kérdéskör kapcsán a *lehetséges* és a *szükséges* között feszül, mégis a szükségesség melletti érvek tűnnek erősebbnek és megkerülhetetlennek. Csak két szempontra utalok. Elfogadhatatlan, hogy politikai és egyéb célú lejárásra lehessen felhasználni az ügynökmúltra való nyílt vagy burkolt utalásokat és az adatszivárogtatást, amire a jelenlegi kaotikus helyzet bárkinek lehetőséget ad. Ennél is fontosabbnak tartom, hogy a magunk és utódaink önbecsülése és lelki békéje megköveteli a múltunkkal való kritikus elszámolást.

Igaza lehet Dragomán Györgynek, aki a nyolcvanas évek Romániájában játszódó *Kalucsn* című darabjáról szólva azt írta: „Amíg nem lesz minden irat nyilvános, nem ér véget a diktatúra.” Ehhez a rendező, Visky András azt teszi hozzá, hogy „a hallgatás és a mítoszteremtés rémületesebb, mint a közös nyílt beszéd”. Más szóval: bármily nehéz, bármennyire is akadályokba ütköző, mégis elodázhatatlan és kötelező feladat, hogy tisztázzuk múltunkat.

Ebben a leginspirálóbb segítséget a művészettől várhatjuk, ám eddig kevés olyan irodalmi, színházi vagy filmes mű született, amely e problémakört a maga komplexitásában tárgyalná, s az egyedi esetek dokumentarista tényfeltárásán túl a mélyebb okoknak és a jelenség mai hatásainak alapos analíziséig is eljutna. A színház hosszú ideig ódzkodott e témától, s jobbára csak az utóbbi években tündeztek fel az ügynökkérdést érintőlegesen vagy ténylegesen tárgyaló előadások. Ezúttal néhány, 2016-ban bemutatott alkotásról szeretnék szót ejteni.

Közülük elsőnek említhetném Esterházy Péter családi tablóját, a *Mercedes Benz*et. Ez a szerző utolsó színműve, amely a Pozsonyi Nemzeti Színház felkérésre született, de Esterházy ebben csupán epizódokat villant fel apjának szervezéséről, amelynek igazi traumáját a *Javított kiadás*ban írta meg.

Az irodalmi és művészeti életben működő ügynökökről számos leleplező adat és közlemény jelent meg, de ebben a körben sem történt meg a differenciálás, ki miért és hogyan lett szervezve, illetve e minőségében ki mit tett vagy nem tett. Kevesen vannak, akik a múltjuk általuk fel nem tárt, de finoman szólva vitatható mozzanatainak napvilágra kerülését oly tragikusan élték meg, hogy önkezükkel vetettek véget életüknek. Tar Sándor megtette. Az ő szervezését, ügynökmúltját és annak tragikus lezárását Ménes Attila, az író barátja és írotársa formálta drámává.

A publicisztikus hangvételi mű néhány mozzanata (többek között a főhős NDK-ban töltött munkásévei, homoszexualitása, a szamizdat-körökkel kiépített kapcsolata) közvetlenül vonatkozik Tar Sándorra, az egész azonban fikció, amelyben a felbukkanó alakok és a felidézett szituációk meglehetősen sematikusak. Képek egy életből – így lehetne meghatározni a darab műfaját. Ez a forma elsősorban sorspillanatok egymás melletti felmutatását teszi lehetővé, s nem egy alak belső drámájának mélyreható és alapos kibontását.

A *Bihari* című darab bemutatására a Katona József Színház vállalkozott, amelynek művészi programjában kiemelt szerepet kapnak a társadalmi traumákat ábrázoló és feldolgozó előadások. Ebbe a sorba illeszkedik ez a premier is, amelyben Máté Gábor rendezőnek és Mészáros Bélának, Sándor alakítójának sikerül a főszereplő egyéni tragédiáját is érzékeltetnie, miközben az életképek is megelevenednek. Az előadást a Sufniban játsszák, azaz egészen kicsi helyre, egy fadoboz-konténerbe van összezsúfolva az összes helyszín és szereplő. Ez az összezártság nyomasztó légkört áraszt, amelyben még a humorral megrajzolt karakterek is valami végzetességet hordoznak. Minden pillanat és mozzanat a bemutatott világ morbiditását és abszurditását sugallja.

Abszurd, ugyanakkor líraian elemelt képet mutat ugyanezen jelenségről Visky András a *Pornó* című darabjában. A cím becsapós, ugyanis itt a szó nem az általánosan ismert jelentésében használatos – ez egy furcsa, a kötöttségeket nehezen tűró fiatal színésznőnek a romániai ügynökaktákban szereplő fedőneve. Ez a lány a város parkjában előadásokat tart szegény gyerekeknek, s ezáltal nemcsak belőlük formál kis közösséget, hanem másokat, felnőtteket is maga köré gyűjt, akik segítenek a „koszos kis verebeknek” – ahogy ő nevezi őket – túlélni a mindennapokat. Ez a közösségteremtő gesztus válik gyanússá a hatóságok szemében, tehát a Securitate ráállítja a Kisap fedőnevű ügynökét. A jelentések nyomán elindult végzések következtében a gyereket váró lány elvetél, elveszti társát és öngyilkos lesz. Mindez a diktatúra utolsó évében történik. A fiktív darabnak egyszerre van személyes ihletettsége (az alcím szerint: „Feleségem története”) és dokumentatív alapja. A színpadi történeket a rendező, Visky András időnként megszakítja: a háttér-vásznon Szatmárnémeti (ahol a darab játszódik) utcáit, tereit, parkjait látjuk – mintha valakit követne a kamera, azaz a megfigyelő –, s közben a kolozsvári színház színésze, Dimény Áron a lányra vonatkozó jelentéseket olvassa fel. A darab másik, az előbbit ellenpontozó rétege, a lány életének megidézése tulajdonképpen monodráma, amelyet Albert Csilla, szintén a kolozsvári színház tagja játszik, de igazából ketten vannak a térben, egy bőgős, az improvizatív zenét játszó Antal Attila együtt lélegezve a színésznővel válik egyenrangú színpadi alkotóvá. Albert Csilla, miközben bemutatja e lány történetét, számos egyéb figurát is életre kelt, szabadon és tüneményesen játszik: egyszerre bohóc, euforikus örömben úszó szerelmes és gyermekét sirató anya, ugyanakkor a lány lakásának bepoloskázására figyelmeztető szomszéd, a színjátékaiban segédkező Anti bácsi, orvos és hivatalnok. Az előadás előtt és után az előcsarnokban látható kis kiállításon Visky András sok száz oldalas ügynökakta-csomagjából egy válogatást, illetve ezek másolatait lehet megtekinteni. Ebből magyarázatot kapunk arra is, hogy miért éppen ő azon kevesek egyike, akik munkásságukban konokul és következetesen vissza-visszatérnek a múltjukkal és közvetve egy nagyobb közösség múltjával való szembesítéshez. A *Pornó*ban nemcsak ez a szembesítés jelenik meg, hanem a megértés és megbocsátás ritka emberi tulajdonsága és képessége is, ami természetesen következik abból, hogy Visky legtöbbször különös (nem Háy János-i értelemben vett) „Isten-dramákat” ír.

Ehhez hasonló személyesség érhető tetten Bartis Attila *Rendezésében* is. Apja, Bartis Ferenc ugyanis a Securitate ügynöke volt, sőt, miután 1984-ben fiával együtt áttelepült Magyarországra, itt – román nyomásra, vagy sem? – 1987-ben szintén ügynöklistára került. Az 1956 után hosszú évekre börtönbe zárt író sem rabságában, sem kiszabadulása-kor nem tudták beszervezni, csak később találtak fogást rajta.

A kemény és kíméletlen prózát író Bartis Attila e darabjában megértőbb hangot üt meg. Érintettsége okán ez némileg akceptálható, ugyanakkor ez az alkotói viszonyulás kissé gyengíti a témában rejlő drámaiságot. A címből is kiolvasható, hogy a cselekmény színházban játszódik, főszereplője pedig a rendező, aki épp egy ügynökről szóló saját darabját rendezi. A mű többszörösen is reflektál a múltra, mivel nem közvetlenül egy hetvenes-nyolcvanas évekbeli történetet ábrázol, hanem a jelenből, az ügynökakták kiszivárogtatásakor néz vissza ezekre az évekre. Ráadásul ezt a színház kettős fénytörésében teszi, hiszen egyfelől a dráma hiába tekinthető a rendező önéletrajzi elemeket tartalmazó művének, mégiscsak fikció, másfelől próbaszituációban vagyunk, tehát a színházi atelierhangulat részben elfedi, részben késlelteti a dolgok kimondását. A darabot próbáló színészek szüntelenül azzal a dilemmával szembesülnek, hogy amit játszaniuk kell, az a valóságban is megtörtént, vagy csak kitaláció, a személyek közötti viszonyok a rendező életéből vett situációk, vagy a képzelet szüleményei. S bár az események előrehaladtával a nézőben egyre fokozódik a bizonyosság, csak az utolsó jelenetben derül ki egyértelműen, hogy a rendező a kollégáiról jelentő ügynök volt. Mivel ezzel a lelepleződéssel zárul a dráma, ennek már a viszonyok változására nincs hatása. Mondhatnánk: ez a szándékolatlan nyitott vég a nézőre hagyja a továbbgondolás feladatát.

A drámát rövid időn belül két színház mutatta be. Marosvásárhelyen maga a szerző rendezte, a Vígszínházban Szikszai Rémusz. A két produkció sokban eltér egymástól. Bartis lényegében követte azt, amit megírt, Szikszai viszont lényeges pontokon belenyúlt a szövegbe. Nála az utolsó jelenet egy része az előadás elején is elhangzik, azaz a néző az első perctől fogva tisztában van a rendező, János múltjával. Ez a keretes szerkezet nemcsak feszesebbé teszi a drámát, de segít abban is, hogy számos darabbeli utalás a helyére kerüljön. A másik jelentős változtatás a befejezésre vonatkozik. Egyrészt a Palika nevű színész, miután megkapta a róla szóló ügynökaktákat és szembesíti tetteivel a besúgó rendezőt, a kiállt izgalmak következtében meghal, másrészt a szöveg kiegészül egy 2015-ben játszódó epilógussal, amiben a rendező mint államtitkár felavatja a negyedszázada elhunyt Palika, a nagyszerű művész és barát emléktábláját. A búcsúbeszéd helyett János cinikus gesztussal Szép Ernő 1942-es *Ne hidd!* című keserű versét mondja el. Ezzel a befejezéssel e történet jelen idejűvé válik, és azt a kérdést sugallja, hogy mi a közünk ma a bemutatott sorsokhoz, a múltunkhoz, el tudunk-e számolni azzal, amit ez ügyben tettünk/teszünk vagy nem tettünk/nem teszünk, s egyáltalán: kinek mi a felelőssége abban, hogy e kérdésben még mindig ott tartunk, ahol tartunk.

A produkciók összehasonlítása és egymáshoz méríckélése helyett emlékeztetni szeretnék arra, hogy korábban, 2009-ben Kovács Krisztina és Bereményi Géza sok száz felkutatott és feldolgozott ügynökaktát felhasználva írta az *Apacsok* című darabot, amelyet Török Ferenc filmrendező állított színpadra a Radnóti Színházban. Ez is kétszintes dráma, miként a *Rendezés*. Ebben egy mai filmrendező akar filmet készíteni az apja múltjáról, arról a diktatórikus korról, amelyben fiatalok egy-egy csoportja indiánosdit játszva próbálta kiélni szabadságvágyát, ám mivel ezt a „játékot” a hatóságok nem néztek jó szemmel, a mozgalmat az ifjak közé beépített ügynökök segítségével felszámolták. A jelen és a múlt ütköztetése egyrészt a mindkét síkon megjelenő tartótiszt által, másrészt az emlékező nagymama segítségével történik. E darabban is – miként a *Bihariban* – megelevenedik a szervezés folyamata, a kapcsolattartás lefolyása, de míg Ménes Attila művében erről nem kapunk revelatív és személyesen érintő, megrázó új információt vagy benyomást, az *Apacsokban* mindkét fél képviselője bonyolult és árnyalt karakter, akik között valódi drámai kapcsolat és konfliktus jön létre.

Fontosnak tartom, hogy az ügynökmúlttal több színházi alkotó is foglalkozik, de a láttott előadások azt mutatják, hogy nem elég, ha a téma égető, a megközelítése íróilag-színházilag tisztességes, a megvalósítása a nézőt intellektuálisan megérinti. Csak valódi és át-

élhető drámai helyzetekre, erős karakterekre épülő, zsigeri élményt nyújtó, érzelmi megrendülést és továbbgondolást együttesen kiváltó alkotások segíthetik akár a múltbeli, akár a jelenkori traumáinkkal való szembenézést és azok egyéni és kollektív feldolgozását.

S Á R O S D I L I L L A

SZOKTAK SZERETNI

Proics Lilla beszélgetése

Az évadban a Bécsi Burgtheater *Eiswindjében* játszott, az Örkény Színház *Stuart Máriájában*, egyik főszerepet átvéve, továbbá számos független produkcióban – a valahai Krétakör társulat tagjával, az évek óta szabadúszó Sárosdi Lillával beszélgettünk.

– *Proics Lilla: Mivel kezdődött a színházzal való viszonyod?*

– Sárosdi Lilla: Sok mindent nem tudok felidézni a gyerekkoromból. Az első színházzal kapcsolatos élményem az, amikor esti gimnáziumba jártam – már akkor sem tudtam jól beleilleszkedni a szűkös rendszerbe –, egyszer elmentünk a Magyar Színházba egy előadásra az osztállyal, de másra nem emlékszem, csak a nézőtérre. Anyámmal nem jártunk színházba, de Iron Maiden- és efféle koncertekre igen, illetve mivel az SZDSZ tagja volt, tüntetésekre. Megmaradt azokból az évekből, ahogy elindulunk a zuglói irodából, Magyar Bálint, Pető Iván és még sokan mások, aztán állok a tömegben és tartok valami transzparenst. Mostanában eszembe szokott jutni, amikor állok valami tüntetésen, hogy már tizenöt évesen is ezt csináltam, és rohadtul unom.

– *Hogyan lett ebből színházcsinálás?*

– Tulajdonképpen úgy, hogy tizenhét évesen megláttam Latinovitsot a tévében és szerelmes lettem. Annak ellenére, hogy előtte mindent félbehagytam, amibe csak belekezdtem, abban kitartottam, hogy színésszé váljak. Bár ez is olyan szélsőséges lelkesedés volt, amilyen rettenetesen tudok rajongani adott helyzetekben emberekért vagy dolgokért, ugyanakkor ma is látom benne azt a hatalmas erőt, amit mindenki lát és hall, aki képes eltekinteni az idegesítő manírjaitól. És nyilván azóta láttam több nagy színészt is, akik ugyanilyen hatással tudnak lenni sokunkra.

– *Be is iratkoztál egy színi iskolába?*

– Nem egybe. Végigjártam sok cicaszínkört (a dilettáns színészképzés alighanem örök), de aztán Földesi Margit jóvoltából és unszolására mentem Szolnokra '97 körül stúdiósna. Onnantól fogva végre színházzal foglalkoztam. Schwajda György akkor ott éppen egy kaposvárihoz hasonló színészképzést akart kiépíteni, ami ugyan bedőlt, de minket még tanított többek közt Morcsányi Géza, Töröcsik Mari, Molnár Piroska, Garas Dezső. És ott megtaláltam azt a közösséget, amelyben jól éreztem magam Gigor Attilával, Vinnai Andrással, Máthé Zsolttal, Vajda Robival. Együtt laktunk, mint valami kommuna,

úgyhogy szinte folyamatosan dolgoztunk. A színházban pedig stúdiósként vettünk részt előadásokban.

– *Az embernek fiatalon valamilyen markáns behatásra – amit nevezhetünk tanulásnak is akár – mennyire mehet felre az ízlése, a gondolkodása, a pályája?*

– Ezen nagyon sokat gondolkozom, magammal kapcsolatban mármint, de nem tudom. Vajon szerencsés voltam, vagy azzal a sodródással, ha nem is egészen racionálisan, de én alakítottam az életemet, mert mégiscsak tudtam, hogy mi a jó? Utólag biztos, azáltal kerültem előnyös helyzetbe, hogy nem vettem fel a főiskolára – különben aligha kerültem volna a Krétakörbe. Pedig annak idején úgy gondoltam, mégiscsak a főiskolára szeretnék bejutni, hogy végre legyen már egy hivatalos és kézzelfogható jogosultságom valamihez. Azt csak később értettem meg, hogy bár papír nélkül, de a világ egyik legjobb iskoláját járhattam ki. Most már vannak tisztán tudatos döntéseim, de aki olyan szélhordta módon érkezik meg a felnőtt korába, mint én, annak ehhez idő kell. Valószínű, hogy sok múlik egy adott fiatal ember pályakezdésén, azon, hogyan nőtt fel, milyen eszközei, lehetőségei vannak, mennyire tudatos, mennyire bátor, mit szeretne. Az illúziók nyilván nagyon vonzóak – nekem is, most is –, amiket a kőszínház sugall: az otthonosságot, a kereteket, amelyek megóvnak, sőt fel is emelnek egy színészt.

– *És mégis független színészként dolgozol, többek közt olyan színházi munkákban is részt veszel, mint a Saját színház projekt által nemrég a Trafóban is bemutatott Éljen soká Regina! című előadás, amelyben nyolc, nem mindennapi roma nővel együtt játszol, akik tavaly nyár óta több műhelymunkán keresztül készültek erre a munkára. Van ebben az előadásban egy jelenet, amikor egy asztalnál hárman ülnek háttal a közönségnek, és olyan tragikus momentumokat mondanak el az életükből mikrofonba, hogy alig lehet kibírni. Te velük és velünk nézőkkel szemben ülsz, és csak hallgatod őket. De az arcodon ott van ez a kibírhatatlanság. Nem technikából – bár biztos vagyok benne, pontosan tudod, mi történik –, hanem abból az elemi érzékenységből és igazságágarásból van, ami a sajátod.*

– Több ilyen projektben dolgoztam, és meg szoktak szeretni az emberek – talán ezért hívtott Romankovics Eda rendező. Nagyon lehetett velük dolgozni, mert valamiért tudnak játszani. Volt persze, hogy kellett tartani őket, néha pedig azt mondták, nagyobb cigány vagyok, mint ők. De nem bohóckodtam, hanem odaadtam a szívemet. Annyira hiányoznak, hogy el nem tudom mondani. Nincs olyan nagyszerű színház, mint ami ebben a munkában megtörtént: hasznosult a munka, embereket segített – én ezt tartom a színház legmagasabb minőségének. De ilyen a Szociopoly például és a többi ezekhez hasonló kezdeményezés. És becsülöm azokat a színészeket, akik nem védik magukat, hanem kijönnek a színházból.

– *Azt mondod, és én is így láttam, nagyon tudnak játszani ezek a nők, akik egyáltalán nem tanultak korábban semmiféle színházcsinálást. És nagyon klassz szakemberekkel dolgoztak tavaly óta a közmunka és egyebek mellett, de nekem kérdés, ehhez képest mit tanulnak az egyetemen a szerencsések, akik odajárnak.*

– Pontosan nem tudom, mit lehet megtanulni ilyen keretek közt, de a főiskolának felelőssége van arra is felkészíteni leendő színészeket, hogy képesek legyenek menedzselni magukat, vagy adott esetben észrevenni, ha égető szükségük van pszichológiai segítségre – miközben mindkét problémakör szakmai közhely, tudtommal még csak beszélni sem szokás ezekről, nemhogy módszeresen foglalkozni velük. Amíg pedig ilyen elemi dolgok hiányoznak, addig hogyan fogalmazza meg magát egy színész? Amíg ezzel nem kezdenek el már a képzés alatt foglalkozni, addig marad az ostoba „minél inkább szenvedsz, annál jobb vagy” emberkínzás. Pedig egy sokak által vágyott, elit dologról beszélünk – nem csak az elképzelhetetlenül nehéz sorsú közmunkás roma nőkhöz képest. Ahogy pedig ők csinálták színházat, az élet-halál kérdés volt, nekik már a döntés, hogy ők oda kiállnak, akkorra tét volt, ami sokkal nagyobb, mint egy színész egyik remek szereplehetősége. Jobban izgultam az elejétől fogva, mint ahogy szoktam, mert én is nagyon akartam, hogy nyilván-

valóvá váljék az igazságuk. Az pedig csodálatos, hogy megtalálta Romankovics Eda rendező és Gyulay Eszter mindehhez azt a formát, amely le merete leplezni azt is, hogy mi a fenét is keresünk mi itt – azt, hogy ebben az országban tragikusan átjárhatatlanná vált a társadalom.

– *Mi volt neked ebben a munkában a legnagyobb szakmai kihívás?*

– Az, hogy a próbákon, a színpadon hogyan tudjuk elérni legjobban a figyelem fenntartását, miközben minden pillanatban tudom, látom azt az elementáris fáradtságot is, amit csak egy ilyen életben lehet szerezni, mint amilyent ezek a nők élnek. Nekem alighanem segített egyébként ebben az is, hogy rengeteg áldozatot vagy eltört életű embert játszottam az évek során.

– *Ugorjunk is vissza ezekhez az évekhez. Hogyan kezdte el dolgozni a Krétakör Társulatban?*

– Miután a Bodó Viktor rendezte *I. Erzsébetben* látott minket Schilling Árpád, hívott minket, és hárman – Bodó Viktor, Vinnai András és én – csatlakoztunk is a társulatához. Eleinte nem voltam tudatos, inkább csak sejtettem, hogyan lehet ott dolgozni, mert felkavaró volt a helyzet újdonsága. Nagyon vágytam arra, hogy szeressenek, azt hiszem, akkoriban a családomat kerestem, nem a színházamat. Így teltek el évek: jobban érdekelt, ki szeret és ki nem, mint az, hogy mennyire vagyok jó szakmailag. A munkát persze nagyon élveztem, a szabadságot, ahogy együtt dolgoztunk. Mellékesen akkoriban mi voltunk az ország legjobban fizetett színészei.

– *Egy előadás megszületésének melyik fázisát kedveled, vagy milyen típusú munkában érzed jól magad?*

– A táborkat imádtam, a munka szabadságát, azt, hogy a legkevésbé kigondolt, inkább merészen próbálkozó jelenetekből lettek jelentős momentumok, amit előre tán egyikünk sem gondolt volna. Mostanában jöttem rá, az már kontraproduktív volt, hogy mindig annyira igyekeztem próbákon jó lenni, és kezdem irigyelni azokat a színészeket, akik mernek rosszak lenni, mert bármit megpróbálnak. És alighanem lusta is vagyok, azt akarom, hogy azonnal jó legyen és passz. Persze nagyon sok múlik a partnereken: Láng Annamari vagy Nagy Zsolt például olyan magas labdákat adnak az improvizációk alatt, hogy színészből engem is megrendeznek. És tényleg elképedtem az *Éljen soká Regina!* próbaidőszakában, hogy milyen jól improvizáltak a szomolyai nők – amit Horváth Kata kutató már korábban mondott nekünk, hogy szerinte ők ezt tudják.

– *Időközben te Schilling Árpád társulatvezető, rendező felesége és gyermekeinek anyja lettél, de továbbra is sokat dolgoztok együtt.*

– Nem tudom biztosan, hogy ez önmagában problematikus-e, de rengeteg kudarcélményem adódik abból, hogy utólag jöttem rá, hogyan kellett volna jól dolgoznom. Állandóan éreztem, hogy van valami bajom ezzel, hogy akadályozva vagyok ezáltal. *A harag napja* című előadás volt az első olyan munka, ahol úgy tudtam dolgozni, hogy képes voltam függetleníteni is magam tőle, miközben azt hiszem, jól dolgoztunk együtt. Előtte rengeteg kinszenvedést éltünk át a külön játszmaikkal, amit, most úgy látom, elsősorban a magamban való bizonytalansággal okoztam. De azért nem gondolom, hogy ez a fajta együttműködés feltétlenül rossz lenne, mert látom, hogy például Hajdu Szabolcs és Török-Illyés Orsolya, ha esetleg könnyen nem is, de jó hatékonysággal tudnak egymással is dolgozni. Ez ugyanakkor mégiscsak visszas alaphelyzet, hogy valójában miért a feleség játszik a férj rendezésében.

– *És azt a megszokást mennyire látod problematikusnak, hogy a színész maximálisan elköteleződik a rendezőnek?*

– Erre vagyunk kondicionálva. Kőszínház vagy független: nagyon kevés ember mer felállni azért, mert ilyen értelemben nem érzi biztonságban magát. Én Árpádnál soha nem éreztem ezt – mondjuk soha nem is kellett olyan erőszakos jelenetben részt vennem, mint amilyeneket más rendezők előadásáiban láttam, és ami egyébként jellemzően nők ellen

történik meg. Ezekről persze nem tudok semmi biztosat, mert egy ilyen jelenet színészről és rendező szakmai viszonyán múlik, bár tartok tőle, ez a viszony egyoldalú, mert a rendező kihasználhatja a nemet mondani képtelen színészt. De ez már, azt hiszem, strukturális probléma, és lám, még mi függetlenek sem vagyunk képesek egymásért kiállni. A hatalom persze megtette a magáét, de ehhez mi magunk is hozzájárultunk – nem vagyunk kompetensek saját munkánkban, nem alakítottunk ki érdemi szakmai közösséget, természetesen találjuk, hogy nem fizetjük meg, hogy kihasználjuk egymást, nincs önérvényesítő képességünk, nem állunk ellen a hatalmi csábításnak, kicsinyesen védjük az ügyesen megszerzett kis birodalmunkat, és nem vesszük észre, mi történik cserébe. Nekem probléma, ha kevés pénzért dolgozom – merthogy mindenki kevés pénzért dolgozik. Amikor részt veszek egy projektben, és van egy szerződéselem, de rögtön jönnek az elvárások, hogy azon túl is tegyek meg dolgokat, mert ez a szokás, és ha nem vagyok ezekre hajlandó, akkor én vagyok a „művész”. Elegem van. Úgy érzem, lemarja ez a közeg az önérzetemet. És ez szakmai kérdés.

– *Ez a fajta kiszolgáltatottság kőszínházakban kevésbé jellemző?*

– Pontosan nem tudom, mert én, ugye, vendégként játszom ott alkalomadtán. De úgy látom, hogy a színészeket mindenhol használják. Megdöbbenve tapasztaltam, hogy ötvenes, elismert színészek attól félnek, hogy majd mi lesz meg mi nem lesz, ha el mernek vállalni egy másik munkát. A szakmai elismerésekről már nem is beszélve: szerintem nonszensz, hogy még mindig külön független kategóriában osztotok díjat, illetve teljesen nyilvánvaló, hogy a szavazó kritikusok sokkal nagyobb számban látogatják a hagyományos játszóhelyeket, mint a hol itt, hol ott, egy-egy előadásban számszerűen is jóval kevesebbet játszó függetleneket. És ez a politika-független, szakmai díj. Ti nem látjátok, hogy ez így nincs rendben?

– *Én tavaly kizárólag független előadásra szavaztam. De mit jelent az, hogy elegend van?*

– Abbahagyom. Az önbecsülesem akarok dolgozni, mert az nem megy, hogy olcsón adom magam, miközben folyton azt érzem, többet kellene kapnom. Másfelől kezdem szűkösen érezni, hogy folyton ebben a színházi paradigmában vizsgálgom magam, ami persze biztonságot is ad, de tudom, ideje kilépnem ebből a komfortzónából, ugyanis ijesztő, de lényegében megszoktam, hogy folyton a munkámról beszélgetek, illetve állandóan kapok róla visszajelzéseket, ami nekem azt is jelenti, hogy nehezen tudom értelmezni az életet, ha ez nincs meg.

MEFISZTÓ MARIONETTSZÍNHÁZA

Goethe/Wilson/Grönemeyer: *Faust I–II.* – Berliner Ensemble

Herbert Grönemeyer és Robert Wilson 2015-ben bemutatott *Faust*ja az amerikai rendező és a németországi vezető színházak *Faust*-előadásai között is meghatározónak tekinthető. Wilsont majdnem három évtizede foglalkoztatja a Faust-mítosz; annak különböző (Thomas Mann, Gertrude Stein-féle) változatait Goethe művének színrevitele előtt háromszor rendezte meg. A Berliner Ensemble-ben bemutatott *Faust*-rendezésének egyik szembetűnő, német (de nemzetközi) színházi kontextusban is szokatlan jellegzetessége, hogy a Goethe mű első és második részét egyetlen előadásba sűríti, a szöveganyag terjedelmét tekintve viszonylag rövid, körülbelül négyórás játékidőre redukálva azt. Németországban Wilsonon kívül a kétezres évek óta csupán egy rendező, Peter Stein tett kísérletet a két rész összevonására huszonegy órás hannoveri előadásában. Míg azonban Peter Stein a *Faust* legapróbb cselekménymozzanataira is nagy figyelmet fordított, s az eredeti szöveget dramaturgiai változtatások, húzások nélkül vitte színre, addig Robert Wilson Jutta Ferbers dramaturggal radikálisan lerövidítette azt, számos jelenetet kihagyott vagy redukált az ismertebb fausti mondatokra, illetve az aforizmák, képi motívumok, jelek szintjére. A wilsoni színházi nyelvet ismerő nézők számára mindez aligha meglepő. Sőt, a rendező korábbi – akár az Ensemble-ben rendezett – előadásaihoz képest a szöveg szokatlanul terjedelmesnek is tűnhet. Wilson ugyanis rendezéseiben a szöveget vagy teljesen száműzi a színpadról, vagy megfosztja üzenetközvetítő funkciójától, s a vizuális, akusztikus elemeknek rendeli alá. Mindig a látvány, a térkonceptió pontos kidolgozása számára a kiindulópont. A *Faust*ban ugyanakkor a zene is fontos társalkotó-elemmé válik.

Akárcsak rendezéseinek többségében, Wilson itt is kevés, ám hangsúlyos, jelzésszerű, általában szabályos geometriai formákból álló díszletelemmel dolgozik. A szereplők magas építőkockákat idéző fehér hasábok, monumentális, henger alakú oszlopok, a teret függőlegesen felosztó keskeny, fekete létrák és felülről leereszkedő, fekete papírmásé házak között róják sétáikat. Máskor függőleges, vízszintes és átlós vonalak, fényugarak, geometrikus fénymezők határozzák meg mozgásaik irányát és osztják fel a teret.¹ A fénymezők ugyanakkor nemcsak a szereplők térbeli helyét jelölik ki, hanem keretbe is foglalják őket. Olykor csupán egyetlen testrészt (üvöltésre nyíló ajkakat, meggömbített ujjat, eltorzult arckat) világítanak meg, úgy, hogy a test többi része sötétben marad. Ezzel – ahogy arra Kékesi Kun Árpád a Robert Wilsonról írott szövegében rámutat – egyfelől izolálják az adott testrészt az egész testtől,² másfelől azt a hatást keltik, mintha az adott szereplő már szinte teljesen beleolvadt volna a Wilson színpadán megteremtett világszeriségbe, s mielőtt az végleg elnyelné, még egyszer utoljára kikukucskál a keretből. Erre példa a *Tömlőc*-jelenet, amelyben a színpadot borító sötétségben csak a megsokszorozott Margit- és Faust-alakok arcát látjuk, majd előbbieik sötétben való eltűnése egyértelműen jelzi a nő halálát.

A fénymezők és -szegélyek ugyanakkor nemcsak a szereplőket, hanem magát a színpadot is keretbe foglalják. A színpad szélein végigfutó vékony égősor fénylő szegélyként kere-

¹ *Posztdramatikus színház* című művében Hans-Thies Lehmann mutat rá először, hogy ezek a fénymezők és -csíkok jelölik ki a szereplők helyét térben, és adnak keretet nekik.

² Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Budapest, 2007, 397.

tezi az előadás jeleneteit, amelyek a szereplők lassú, koncentrált, gépies mozgásának, a fényeffektnek és a háttérvásznon megjelenő intenzív színkompozícióknak köszönhetően a nézőben azt a hatást kelthetik, hogy egy lassan megelevenedő festményt, művészi fotográfiát néz. A színpad keretbe foglalása ugyanakkor metaszínházi gesztus is egyben, a fényszegély ugyanis kijelöli a láthatatlan negyedik fal helyét, s ezzel tudatosítja bennünk, hogy színházat nézünk. Ironikus módon azonban ez a negyedik fal nem véd minket a szereplők tekintetei elől, azok ugyanis gyakran grimaszolnak felénk, kibeszélnék hozzánk, Mefisztó (Christopher Nell) pedig egyértelműen a mi szórakoztatásunkra adja elő magánszámait.

Wilson és Grönemeyer *Faustja* már azelőtt reflektál a teátrális helyzetre, s eltávolít minket az illúziószínházi elvárásoktól, mielőtt belépünk a színházterembe. Annak ajtaja előtt várakozva ugyanis azt halljuk, hogy a társulat az előadás előtt még utoljára elpróbál egy-egy jelenetrészletet, kóruséneket. Legalábbis elsősre erre asszociálhatunk. Ám a bent-ről kiszűrődő zene és harsány kiáltások akkor sem állnak le, amikor beengednek minket a nézőtérre. Mintha egy olyan show-műsor kellős közepébe csöppennénk, amely nem akarja elleplezni, hogy a próbafolyamat is a produkcióhoz tartozik. A közönséget a reflektorok és a színpadot körülvevő fényszegélyek villogása, valamint cirkuszi indulót idéző zene fogadja, majd dinamikus, ám gépies mozgással felvonulnak a wilsoni színház jellegzetes, fehérre maszkírozott, groteszk grimaszokat öltő figurái. Mire mindenki elfoglalja a helyét a nézőtérben, már körülbelül háromszor adják elő a színpadon ugyanazt az akciósorozatot. A korán érkezők így amellet, hogy előre átgondolhatják, hogy az egyes figurák mely *Faust*-szereplőknek feleltethetők meg, feltehetik maguknak a Wilson-előadásokkal kapcsolatban örökösén felmerülő kérdést: vajon a társulat mindannyiszor ugyanúgy vagy változtatásokkal adta elő a látott jelenetet?

A Wilsonnal immár második alkalommal együttműködő Grönemeyer nem véletlenül szerepel társalkotóként a színlapon, a zene ugyanis alapjaiban határozza meg az előadás formáját. A zenei anyagban a legkülönbözőbb stílusok keverednek. Egymás mellett jelenik meg a jazz, a blues, a flamenco, valamint a cirkuszi dalok, komolyzenei művek, balladák és egyházi énekek. Grönemeyer a bonyolultabb, nehezebben érthető szövegrészekből szövegeket, duettekét, kórusbetéteket komponál, így teszi azokat könnyebben befogadhatóvá. Ennek köszönhetően az előadás leginkább a musical műfajához közelít, ám annak sajátos Wilson-Grönemeyer-féle változatához, melyet leginkább fausti rém-musicalnek nevezhetnénk. A *Boszorkányszombat*-jelenetet Wilson ugyan nem rendezi meg, helyette azonban az egész előadást rémálomszerű látomássá teszi. A színpad mélyén húzódó vászon az előadás nagy részében a sötétkéék különböző árnyalataiban játszik. Előtte pedig a horrormesék rémalakjait idéző figurák (például a kopasz, félszemű, hosszú ujjú Phorkida – Samuel Simon; a hosszú, ősz hajú, torz arcú boszorkány – Luca Schaub és hú csatlósai, fehér szőrű majomemberek – Theresa Riess, Laura Tratnik), valamint sápadtra festett, porcelánbaba-arcú alakok haladnak el, akikre egyszerre fagyott rá a nevetés és a rémület.

Az ordításra nyíló ajkú, ám elnémuló szereplők Wilson színházának védjegyei. Olyan báboknak tűnnek, akikbe beleerőszakolták a történetet, a szöveget – innen erednek a torz arckifejezések, a közönség felé intézett grimaszok, az érzelemmentes szövegmondás, a szavak közé ékelt bőfőgés, az artikulálatlan hangok, üvöltések és a mozdulatok művisége, szaggatottsága. A színészek a legapróbb mozdulatig, arcrándulásig stilizálják az általuk megformált alakokat. Groteszk marionettszínház ez, amelynek bábjait maga az ördög, Mefisztó mozgatja.

Christopher Nell rendkívül izgalmas Mefisztót formál meg. Az általa alakított vörös bőr-, majd bársonyszerelésben feszítő nőies figura egyszerre show-man, kabaréművész, valamint az előadás és az egész fausti világ játékmestere, rendezője, az est abszolút sztárja. Mindent elkövet a néző szórakoztatásáért. A vörös függöny elé lépve szteppel, jódlizik, viccet űz a többi figurából, kihasználva, hogy az ő irányítása alatt állnak, s nem tehetnek

ellene semmit. Egyeduralmát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy még az Urat és angyalait is büntetlenül kigúnyolhatja. A barokk festmények alakjait idéző, állóképbe merevedett istennő-figura rezzenéstelen arccal, mozdulatlanul tűri, hogy Mefisztó komikusan, rövid dudahang kíséretében az angyalok mellét csipkedi, utóbbiak pedig rövid, mechanikus kacajjal nyugtázzák azt. Mefisztó pusztja jelenlétével képes káoszt és obszcén, vaskos tréfákat, jeleneteket előidézni. Erre példa a császári udvarban zajló jelenet, amelyben kacagva nézi, ahogy a bíboros (Luca Schaub) köpönyege alól hirtelen egy hatalmas műpénisz bukkan elő, majd a császárral (Raphael Dwinger) együtt alsónadrágra vetkőzik, és különböző szexuális pozitúrákat imitál a többi nemessel (Felix Tittel, Laura Tratnik, Matthias Mosbach).

Mefisztó szinte minden egyes jelenetben tudatosítja a nézőben, hogy ő felelős a színpadi akciók, jelenetek alakulásáért, s hogy rendezőként ő irányítja a színpadi gépezetet. Ironikusan kommentálja a látottakat, egy intéssel befagyaszttja a jeleneteket, s közékük ékel egy-egy magánszámot. Máskor pedig a levegőben lógó hatalmas széken trónol, miközben fekete ruhás alattvalói mechanikus mozgásaikkal, torz grimaszaikkal egy pokolbéli bál vendégseregét idézve statisztálnak szólóihoz, monológjaihoz. A rendezőszerep kisajátításának szemléletes példája a II. felvonás azon jelenete, amelyben Faust a császár számára karnevált kíván rendezni, s egy legyintéssel mozgásra akarja bírni az előzetesen állóképbe merevedett szereplőket. A jelenet egy pillanatra el is indul, ám Mefisztó a vörös függöny elé lépve egy csettintéssel ismét befagyaszttja az akciót, humorosan reflektál Faust irányítási kényszerére, elsüt egy-két poént, majd újraindítja a jelenetet, ezzel is nyomatékosítva, hogy az előadás kizárólagos porondmestere ő, és nem Faust.

Mefisztó felel a jelenetváltásokért is: olykor hatalmas fekete ollójával nyisszant egyet, így vágva el a jeleneteket, máskor a legyintésére fény villan, sötét ereszkedik a színre, majd újabb villanásra másik színpadkép tárul a néző szeme elé. Ezt Wilson – mivel eleve kevés díszletelemmel dolgozik – nem a színpad teljes átrendezésével éri el, hanem a háttérvaszon színének, az azon megjelenő képnek a megváltoztatásával, a teret felosztó fénycsíkokkal vagy egy-egy egyszerű, ám hangsúlyos díszletelem behozatalával.

Mefisztónak a többi szereplőtől való különbözősége, felettük való hatalma a mozgásában, gesztusaiban is megmutatkozik. Ő ugyanis az egyetlen, akinek a mozdulatai ugyan elnagyoltak és túlzóak, mégis hiányzik belőlük a töredezettség, a gépies jelleg. A főbb szereplők közül továbbá Mefisztó az egyetlen, aki nem többszörözött alakként jelenik meg a színén. Wilson előadásaiban meglehetősen gyakori, hogy egy szerepet több, ugyanolyan jelmezbe öltöztetett, egyformán maszkírozott, hasonló testalkatú színész játszik, akik egyszerre lépnek a színre, és ugyanolyan vagy legalábbis hasonló mozdulatsorokat végeznek időben eltolva, térben elforgatva. Wilson a *Faust*-rendezésében is így lépteti színre a címszereplőt, valamint Margit és Bálint alakját. Az utóbbi figurát (Matthias Mosbach, Felix Tittel) két, Margitot (Antonia Bill, Christina Drechsler, Dorothee Neff) három, Faustot (Nicolaas van Diepen, Marvin Schulze, Joshua Seelenbinder, Alexander Wanat és Fabian Stromberger) pedig öt – az első felvonásban négy, a második felvonásban már csak egy – színész játssza.

A *Faust*-szereplők töredezett alakokként való színrevitele automatikusan kizárja a velük való azonosulás lehetőségét, s azt, hogy a lélektani, realista színházi előadások figuráihoz hasonlóan jellemezzük őket. A szélsőségesen stilizáló, képekben fogalmazó, a szöveg jelentésközvetítő funkcióját kiiktató wilsoni játéknelv pedig ezt csak még jobban felerősíti. Egy olyan világirodalmi jelentőségű alak, mint Faust többszörözése, bábszerű alakként való ábrázolása ráadásul Wilsonnak a klasszikus darabok bevett értelmezéseivel szembeni bizalmatlanságát is kifejezi. A Faust-figurák halmozása révén a Goethe-mű kulcsmondatai minimum négyszer ismétlődnek meg, s mire az utolsó Faust is kimondja őket, már valami teljesen mást jelentenek, sőt, szinte üresen csengenek. A mondatok többszörös megismétlése eltávolít minket a *Faust*tal kapcsolatos előfeltevéseinktől, s megszűn-

teti a hallott szövegre irányuló értelmezési kényszerünket. A textuális helyett a vizuális, akusztikus dimenzióra irányítja a figyelmünket.

Az első felvonás azon jelenetében például, amelyben Faust a tudományból való kiábrándulásáról beszél, elsősorban nem a szövegre figyelünk, hanem alakjának megtöbbszöröződésére, és arra, hogy ezek a hosszú szakállú, riadt, holtra vált tekintetű alakok hogyan helyezkednek el a függőleges, vízszintes és átlós vonalak által felosztott térben. Mindegyiküknek jut egy saját keret, fénymező, amelyben egymást kiegészítő vagy közel azonos mozdulatokat végeznek, s közben groteszk arckifejezéseiket próbálgatják. Abban a jelenetben pedig, amelyben a Faust-alakok által hazavitt kóbor kutya egy fényvillanás és hatalmas füstfelhő kíséretében Mefisztóvá változik, a jelenet elsősorban arra koncentrál, hogy bohóctréfákkal kísérve vázolja fel a közte és Faust között létrejövő hatalmi viszonyokat. Különösen komikus, ahogyan a Faust-alakok engedelmes marionettfiguraként ugrálnak és grimaszolnak Mefisztó parancsára, majd végül leülnek mellé egy padra, becsatolják képzeletbeli öveiket, és a pad felemelkedése közben elénekelnek egy jódlizással kísért közös dalt.

Az előadás azonban már korábban, a nyitány utáni jelenetben is utal a Faust-alakok és a többi figura Mefisztó általi irányíthatóságára. E jelenetben az egyik szakállas Faust-figura egy hálóteremben közlekedve szavalja el a Goethe-mű elején szereplő *Ajánlást*, miközben Mefisztó időnként őrült kacajok közepette bekapcsol egy apró robotfigurát. A II. felvonásban aztán megjelenik a robot nagyított, Faust-maszkot viselő mása, amely hol a címszereplő helyett szólal meg, hol párbeszédbe lép vele, máskor pedig Mefisztóval és Fausttal komikus triót alkotva a vörös függöny előtt ad elő közös számot. A jelenetet különösen izgalmassá teszi, hogy a színész-Faust gyakran grimaszokat vág a robot-Faustra, mintha riválisának tekintené. A színpadi alakok megnyilatkozásait, mozdulatait, gesztusait meghatározó robotszerűség, mechanikusság ugyan évtizedek óta Wilson színházának egyik lényegi jellemzője, a rendező azonban itt egy lépéssel továbbmegy: felvillantja az élő alak lecserélhetőségének lehetőségét is.

Habár az előadás egyértelműen Faust Mefisztónak való alárendeltségét hangsúlyozza, a második felvonástól kezdve egyre nyilvánvalóbb lesz a két alak elválaszthatatlansága, egylényegűvé válása is. Az előadás végén nem érkeznek meg Faust megmentésére az angyali seregek. Faust és Mefisztó egy padon üldögél, majd utóbbi letépi egyik ördög-szarvát, és Faust homlokára ragasztja, elválaszthatatlanul magához láncolva az előadás címszereplőjét. Végso párbeszédüket már ördögi ikerpárként szavalják el, reflektálva közös játszmajuk és útjuk véget nem értő voltára.

Habár a fény- és hanghatások, a színpadon lassan, kísértetként végigvonuló alakok, a giccses és groteszk elemek vegyítése révén Wilson érzékletes színpadképeket hoz létre, mégis ritkán tud létrejönni az a rendezéseire jellemző szinte hipnotikus, a nézőt a vizuális ingerek kavalkádjában elmerítő atmoszféra, amely lehetővé tenné számunkra, hogy úgy szemlélődjünk, mintha egy tájképet vagy festményt néznénk. Az előadás legemlékezetesebb pillanatai azok, amelyekben ez mégis létrejön. A legfelejtetlenebb jelenet az, amelyben a vásznon egy vadászó gepárdot látunk lassított felvételen, miközben hatalmas, kinagyított alakja előtt az egész wilsoni embertömeg keresztülvonul a színpadon. A ragadozó elszánt tekintete éles kontrasztba kerül a figurák élettelen, mereven előre tekintő, rémült arcával. Mind a vásznon látható ragadozó, mind Wilson alakjai vadásznak valamire, míg azonban a gepárd célpontja testet is ölt, a szereplőké eleve megragadhatatlan: mindig a következő, szinte már tovatűnt pillanatot hajszolják, az arcukon ülő rémület pedig talán annak kifejeződése, hogy mindig lekésik vagy elszalasztják e pillanatot. Ez a kép talán éppen Wilson színházának lényegét sűríti magába.

Faust-rendezésének egyik erénye, hogy nagyon pontosan kidolgozott, egyértelmű képi motívumokkal és gesztusokkal, erős színszimbolikával dolgozik. Ha nem értenék

vagy ismernék az eredeti szöveget, ezek akkor is sejtetnék, hogy mi történik a színpadon. Az egyszerű és pontos képi fogalmazásmód egyik szemléletes példája Margit terhességének jelzése: a három Margit-alak egy hatalmas karikát tol végig a sötétkék fényárban úszó színpadon, majd szövegeik skandalása közben hasuk gömbölyűségére tett repetitív kézmozdulatokat tesznek. Külön kiemelendő továbbá a Faust- és Bálint-alakok párbaja, akik szereplőcsoportonként egy-egy sorba, de másik, külön színnel ellátott fénysávba felsorakozva vívást imitálnak, majd Bálint halálát egy függőlegesen kigyúló vékony, piros fénycsík jelzi.

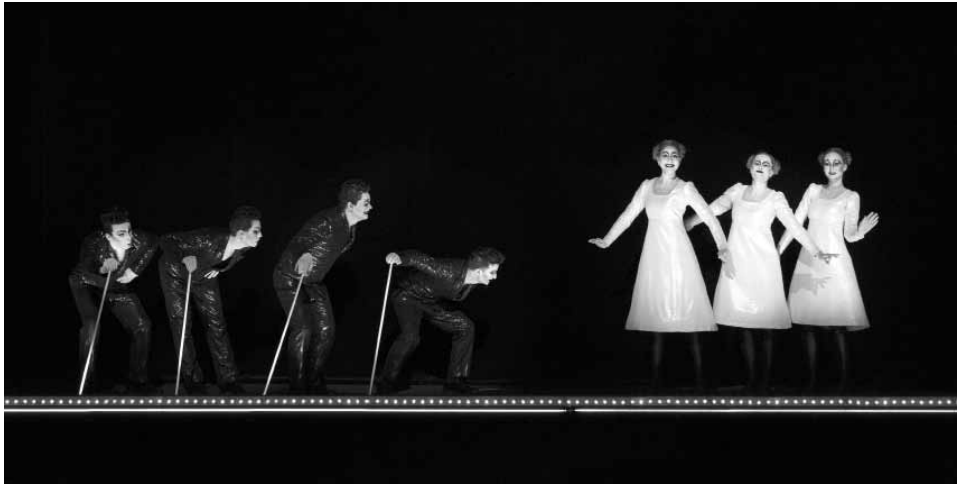
Habár Wilson a *Faust* színpadra állítása során az eredeti műhöz képest számos jelenetet kihagyott, s Ferbersszel közösen a szöveganyagot is jelentősen rövidítette, az első felvonásban tőle szokatlan módon viszonylag jól követte az első rész cselekményét, és sűrítette annak főbb mozzanatait képekké. A második rész színrevitelénél azonban, amely eleve sokkal több helyszín- és idősíkváltással, dinamikus akcióval és szereplővel dolgozik, megelégszik azzal, hogy csak néhány, számára fontos motívumot, cselekménymozzanatot (például a császári palotában zajló karnevál, Heléna és Paris megidézése, Euphorió halála, a Phorkida-szörny színrelépése, ármánykodása) emeljen ki, s alakítson hosszabb jelenetű. A jelenetek nagy részét azonban itt is vagy teljesen elhagyja, vagy csupán rövid utalást tesz rájuk.

Wilson és Grönemeyer előadása tehát elsősorban képekben meséli el a *Faust* cselekményének fontosabb állomásait. S éppen a mese, a mesélni szavakon van a hangsúly. Az előadás ugyanis olyan, mint egy a *Faust*hoz készített színes képeskönyv, amelyhez olykor zenei és szöveges aláfestést is kapunk, s amelynek kissé rémisztő szereplői lassan megmozdulnak, és kilopóznak a képekről. Ez a *Faust* egyszerre rémkomédia és -musical, élő szereplős marionettszínház, és Mefisztó iróniában-humorban bővelkedő, szórakoztató színpadi showja. Rendkívül komplex, intenzív vizuális és zenei élményt nyújt. S mindemellett képes arra is, hogy a Faust-történet új, egyedi értelmezését adja, amelyet nem annyira a szöveggel, hanem képi gesztusokkal, motívumokkal közvetít, teret hagyva a nézői asszociációk számára is.

Goethe/Wilson/Grönemeyer: Faust I–II. Rendezés, díszlet és fényeffektek: Robert Wilson. Zene: Herbert Grönemeyer. Dramaturg: Jutta Ferbers, Anika Bárdos. Videofelvétel: Tomek Jeziorski. Szereplők: Antonia Bill, Krista Birkner, Annemarie Brüntjen, Nicolaas van Diepen, Christina Drechsler, Raphael Dwinger, Lukas Gabriel, Claudia Graue, Anna von Haebler, Dorothee Neff, Friederike Maria Nölting, Marina Senckel, Gaia Vogel, Winfried Peter Goos, Anatol Käbisch, Hannes Lindenblatt, Matthias Mosbach, Christopher Nell, Theresa Riess, Luca Schaub, Sven Scheele, Marvin Schulze, Joshua Seelenbinder, Samuel Simon, Felix Strobel, Fabian Stromberger, Felix Tittel, Laura Tratnik, Alexander Wanat. Zenekar: Stefan Rager, Hans-Jörn Brandenburg, Joe Bauer, Michael Haves, Ilzoo Park, Sophiemarie Yeungchie Won, Jinyoung Maeng, Hoon Sun Chae. Bemutató: 2015. április 22. Berliner Ensemble.







KEGYETLEN SZÍNHÁZCSINÁLÓK?

Robert Wilson és Antonin Artaud

Robert Wilson előadásairól nagyon nehéz úgy beszélni, hogy ne valami egészen erőltetett és nevetséges dolog kerekedjen belőle. Ez éppígy igaz az *Einstein on the Beach*re is, egy ilyen sokat emlegetett és sokszor elemzett darabra. Értelmezői rendre ugyanazokat a kli-séket használják ahhoz, hogy fogást találjanak az operán. Felsorolják, hogy mit látunk a színpadon, életrajzi elemeket citálnak (Wilson texasi gyerekkorából vagy a darabra vonatkozóan Einstein-anekdotákból), esetleg – bár idáig kevesen merészkednek – különböző megfejtésekkel állnak elő. Mindezért azonban senkit sem lehet hibáztatni. Az ember való-ban tanácstalan Wilson képei előtt, legalábbis elmagyarázni aligha tudja, mi az, amit lát. De ha azokról nem, hát másvalamiről kell beszélni, hogy megtudjuk, hányadán is állunk egy ilyen színházzal.

Persze láthatunk benne valami mágikus történetet (a művészet működésbe lépését vagy effélét), amivel akár igazunk is lehetne, csak hogy erről megint csak nehézkes bármi továbbit mondani. Úgy tűnik, inkább magán a művön kívül kell fogódzók után keresgelnünk akkor, ha mindennek ellenére meg akarjuk tudni, miért olyan lenyűgöző hatása a szóban forgó opera. Azt azonban be kell látni, hogy ha nem vagyunk tisztában sem a színház, sem az ope-ra, sem a zene kortárs fejleményeivel, ez a keresgélés elsöre csupán sötétben tapogatózás. Másrészről miért ne indulhatnánk éppen innen, valaminek a nullpontjáról?

Ráadásul a wilsoni színház bizonyos értelemben tényleg afféle nullpont. Bár operának nevezik, az *Einstein*-darab elég messze esik mindattól, amit hagyományosan operán ér-tünk. Nincs cselekménye, beazonosítható szereplői, nincsenek dialógusok, konfliktusok, sőt énekelni is csak a kórus énekel, habár egyetlen ária mégiscsak elhangzik. Ezen kívül abból a szempontból is nullpont, hogy jól illik rá mindaz, amit Susan Sontag a modern művészetben a csend esztétikájaként azonosít. A darab vizuális „csendje” (a színpadkép teljes lecsupaszítása), a szövegeiket folyamatosan ismétlő színészek, a hosszú időtar-tamok, vagyis az általában vett üresség szcenírozása – mindez mintha hatályon kívül he-lyezné a nyelvet, és valami a szavakon túlnaniról beszélne. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az értelmező csömöre.

Nem kell sokáig kutatnunk, hogy feltűnjön, jó okkal bukkannak fel újra és újra a csend toposzai Wilson színháza kapcsán. A rendező maga is gyakran hivatkozik John Cage-re, aki a művészeti csend első számú propagátora. Annak a csendnek, mely valami önmagán kívü-linek is teret enged, vagy legalábbis nem zárja ki e másvalami megtörténéseinek lehetőségét. Valamint a néző és az alkotó csendjének, amiben mindent akként szemlélhetünk – ami; nél-kül hogy saját egónkat kényszerítenénk a dolgokra. A Cage-féle csendben mindennek egyen-lő figyelmet lehet szentelni, és mivel a dolgok alapvetően jók és élvezetesek, soha nincs rossz választás. Wilsonnál ugyanígy: a színpadon zajló események bármelyikét nézhetjük külön-külön, és semmivel sem fogunk kevesebbet látni, mintha egy másikra vagy a jelenetre összes-ségében figyelnénk. Ebből kiderül, hogy a Cage által megkövetelt, már-már egyszerű hét-köznapfi figyelem fókuszpontját kedve szerint váltogathatja az ember. Éppen azért, mert egyetlen dolgot vár a nézőtől, tudniillik hogy nyitott legyen, hidat ver az élet és a művészet élesen megkülönböztetett területei közé. Azt már most látjuk, ez a művészet nem kívánja azt

a befogadótól, hogy komplex tudásanyagot mozgatva megküzdjön a művel, majd ennek zálogaként felmutassa a Jelentést. Ha létezik is ilyesmi, mármint konkrét jelentés, annak ott kell lennie a felszínen, abban, amit látunk vagy hallunk.

Ennek a modern művészetben szokatlan, radikális egyszerűségnek korábban Gertrude Stein adott hangot, akihez Cage és Wilson is tudatosan kapcsolódnak. Színdarabjai a figyelemnek ugyanazt a modelljét adják, mely kevésbé a felfejtendő jelentéssel, mint inkább a befogadás folyamatával függ össze. Színpadi műveinek sajátossága a szavak állandó, már-már autisztikus ismételtetése, a történetnélküliség és az ezekből következő időbeli statikusság. Ezek az elemek pedig Wilson színházának is állandó kellékei. Úgy is mondhatnánk, a rendező formát talál Stein absztrakt színdarab-kísérleteinek, melyeket írójuk tájakként nevez. Azért épp így, mert a befogadás mikéntjét Stein egy táj szemlélésének mintájára képzeli el, nagyjából úgy, ahogy azt feljebb Cage-nél már említettük. A nézőnek nem kell a történettel, a szereplőkkel és kapcsolataikkal bajlódnia. Az, hogy egyáltalán nézi vagy olvassa a színdarabot, már elegendő a megértéshez.

Ami, egyebek mellett, Stein örökségének része, az az ismétlés. Wilsonnál ismétlődnek a mozgások, a szövegek, a jelenetek, a zene, de még a szereplők is megsokszorozódnak. Az ismétlés mögött egyfelől az a mindenki által jól ismert tapasztalat húzódik, hogy gyakran rendkívül kényelmetlen. Főképp a színházban, ahol senki nem akarja újra és újra ugyanazt a jelenetet látni. Másfelől azonban éppen zsigeri hatásánál fogva nem engedi, hogy a néző azt higgye, a mindennapoktól elkerített művészetvallás, a testetlen befogadás ceremóniáján vesz részt. Ezzel újból visszaérkezünk az élet és a művészet demarkációs vonalához, ami viszont Wilson színházában mintha nemhogy eltűnne, de egyenesen hangsúlyosabbá válna. Annyira szembetűnő a színpadi események mesterségessége, hogy aligha lehetne összetéveszteni mindezt, a wilsoni színházon kívül, bármilyen mással. Wilson nem a valóság utánzatát kínálja a színházban, hanem egy színházi valóságot a maga megalkotottságában. Azok közül, akik éppen emellett kardoskodtak, vagyis hogy a színház nem valaminek a „hasonmása”, minden bizonnyal Antonin Artaud a legismertebb. Bár kegyetlen színházának látszólag semmi köze nincs Wilson gyermeki álmokképe-éhez, kapcsolatot feltételezni talán nem is annyira légből kapott ötlet, mint elsőre tűnik. Az alábbiakban ennek próbálók meg alaposabban utánajárni.

„Hiszek az autisztikus viselkedésben” – szögezi le Wilson, és rendezései is erről tanúskodnak.¹ Ismert, hogy darabjai ma már saját kézjegyének számító scenográfiájának kialakításához nagyban hozzájárultak személyes kapcsolatai, melyek két általa örökbefogadott fiúhoz, a süketnéma Raymond Andrewshoz és az autisztikus Christopher Knowles-hoz fűzik. Színháza a kezdetektől a beszélt nyelv alternatíváit keresi: a képek gazdag jelentésrétegei és a nyelv szokványostól eltérő használata a kommunikációnak olyan csatornáit, melyek nem kényszerítenek normatív mintát a szubjektumra. Korai darabjainak csendje, majd a némaság egyfajta autisztikus nyelvvel való felcserélése a nyelv elégtelenségén alapszanak. A közös bennük az, hogy egyformán a magány, a megnyilatkozni képtelen, önmagába zárt tudat képzeteit hordozzák. Az a nyelv, amely elüt a normától – és ez mozgatta Stein szövegeit is –, nagyobb távolságot biztosít a kritikai viszonyuláshoz; nem homályosítja el az elemző tekintetet saját értelmességében való megingathatatlan bizonyossága. Ami kívül van a természetesnek tételezeten, az nem veheti mindenkor adotttnak a pillanatnyi állapotot: rá kell kérdeznie. Ahogy Holmberg megállapítja, Wilson éppen ezt teszi – minden rendezőnél és drámaírónál radikálisabban kérdőjelezi meg a szöveg színházi tekintélyét és a nyelv primátusát, annak ellenére, hogy módszereit gyakran a nyelv-

¹ Holmberg, Arthur: *The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 4.

től való idegenkedésként értelmezték.² Azt is mondhatnánk: a nyelv folyamatát nem a part-ról nézi, hanem addig gázol benne, amíg az mindenütt jelenvalósága miatt el nem némul, majd a túlpartról újra láthatóvá nem válik, immár anyagságának tapasztalatával. „Wilson a nyelvet magát vizsgálja, nem a tárgyakat és jelentéseket, melyekre utal. A rendező a nyelvre, annak nyers fizikalitására koncentrálnak.”³

A hang az, ami a nyelv és az ismétlés anyagságát a testben egyesíti, abban az értelemben, hogy Wilson színészei mintha annak a nyelvnek a mechanizmusa szerint mozognának, melyet beszélnek. A függetlenül létező részek egymás mellé illesztése, az alapvető fragmentáltság és a gépies ismétlés átjárják a testet és a beszédet is. Ám a kapcsolat nem mimetikus – az egyik nem a másik képére van formálva –, hanem egy mélyebb kapcsolatot, a színház és a rítus megfeleltetésének szellemében, egy ősi, nyelv előtti állapotot feltételez, melyben a kettő még azonos. Sontag csend-esztétikájának is része, hogy a beszéd ezen egység felé tart: „A csönd aláaknázza a »rossz beszédet«, amin az elkülönült beszédet értem – a testtől (és következésképpen az érzéstől) elkülönült beszédet, az olyan beszédet, amit nem hat át szervesen a beszélő érzéki jelenléte és konkrét különössége meg a nyelv használatának egyéni alkalmá. A testtől eloldozva a beszéd megromlik.”⁴ Annak, aki olvasta Sontag Antonin Artaud-ról és színházelméletéről írt szövegét, feltűnhet, milyen hasonlóan fogalmaz abban az esszéiben is. Itt ugyanis azt írja, hogy „Artaud azt a feladatot szánja a színháznak, hogy gyógyítsa be a nyelvet és a test közötti sebet.”⁵ De még egyszer: miféle kapcsolat lehet Artaud, a víziók hőfokán izzó (megvalósítás híján vagy megvalósíthatatlansága okán pusztán teoretikus) kegyetlen színháza, és Wilson formalista, elegáns hűvösséggel kivitelezett színpadképei között? Sontag idézett csend-esszéjében ugyan nem említi Wilsont, de a csendről tett megállapításai pontosan illenek színházára. Egyelőre azonban, mielőtt ezt az egybeesést közelebből is szemügyre vennénk, térjünk vissza a wilsoni színház nyelvéhez.

A nyelv két szempontból is gyanúba keveredik a modern nyugati színházban. Egyfelől érinti az az általános bizonytalanság, mely a romantikából indul, tudniillik hogy kifejezőereje hitelét látszik veszteni. Másfelől a megújításán munkálkodóknak szemet szúr a szöveg évszázados színházi egyeduralma: túl sokáig határozta meg kizárólagosan a színház képét, most pedig könnyűnek találtatott, mert semmi nem magyarázza kivételes helyzetét. A textus trónfosztását hirdetőik közül, rögtön a századforduló után, Edward Gordon Craig volt az, aki a szöveg alóli felszabadulás kulcsát a mozgásban látta meg.⁶ Nevezetes, *A színész és az übermarionett* című 1907-es tanulmányát így zárja le: „[...] térjen vissza a kép, jelenjen meg a színházban az übermarionett...” – a színház új szereplőjét pedig úgy jellemzi, mint ami „nem verseng majd az étellel, hanem túllép rajta. Esményképe nem a húsvér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti majd magára, s közben eleven szellemet sugároz.”⁷ Szerinte a színház akkor lesz megint látható, ha felhagy a mindennapok utánzásával; az ember pedig a színpadon valami az életnél intenzívebb jelenléttel rendelkezik majd. Ennek fényében azt mondhatjuk, hogy Wilson az ehhez a tisztánlátáshoz szükséges idegenséget állítja színre az emberi testtel. A mozdulatok, me-

² Uo. 42.

³ Uo. 46.

⁴ Sontag: A csönd esztétikája. In: Uő.: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1972. 25–26. (Várady Szabolcs fordítása)

⁵ Sontag, Susan: Artaud megközelítése. In: Uő.: *A Szaturnusz jegyében*. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002. 48. (Lázár Júlia fordítása)

⁶ Craiget idézi Shevtsova, Maria: *Robert Wilson* (Routledge Performance Practitioners). Taylor and Francis, 2007. 52.

⁷ Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994/szeptember, 47; 45. (Szántó Judit fordítása)

lyek sok esetben hétköznapi mozgássorokból (gépelés, újságolvasás, táblára írás – melyek mind a szövegre mint olyanra utalnak, arra a koherens szövegre, mely az *Einstein*-darabban a hiány révén jelenik meg) vannak összeállítva, a lassítással, a gyorsítással és az ismétléssel mesterségesé, életidegenné válnak, hogy így valami valódira irányítsák a figyelmet. Ez a gondolkodásmód a wilsoni színháznak afféle alapvetése és behatóbb vizsgálódást érdemelne, most azonban csak egy Artaud-idézetet képest érdekes: „a színházban működő érzelem éppen öncélúságánál fogva összehasonlíthatatlanul érvényesebb valami a valóságban működőnél.”⁸ Wilson előtt ugyanis Artaud-nál merül fel hasonló módon a színház és az igazság fonákjára fordított viszonya.⁹

Artaud a szavak költészete helyett a tér költészetéről beszél, melyben a „nyelv a térnek azt a részét hódíthatja meg, amely kívül esik a szavak birodalmán.”¹⁰ Azt mondja, nem kell a színházból száműzni a szót, csak meg kell találni, mit képes a beszélt és mit a többi (vizuális, auditív, kinetikus) nyelv közölni. Persze Artaud-nál a beszélt nyelv önmagában sem problémamentes. Szerinte ahhoz, hogy a jelentés elővillanjon a ráakódott patina alól, a nyelvnek kegyetlenné kell válnia, tehát ahogy Artaud érti, élővé: „jogom van szakítani a nyelv megszokott felfogásával, lerázni végre páncélját, bilincset, s visszatérni a nyelv etimológiai eredetéhez, amelynek értelmében az elvont fogalmak mindig arra valók, hogy konkrét dolgokat idézzenek fel.”¹¹ Artaud színházának nyelve – Derrida megfogalmazásában – addig akar leásni, amíg ki nem bukkan a szavak meddőhányójából az, ami a „beszédben az elnyomott gesztusból megmarad”, amíg meg nem találja azt „az egyedülálló és pótolhatatlan mozgást, amit a fogalom és az ismétlés általánossága sosem szűnt meg elutasítani.”¹² Artaud a gesztus közvetlenségét és tisztaságát kéri számon a nyelven, a testi tapasztalat őszinteségét, azt a személyességet, melyet nem kötnek az intellektus béklyói.

A színpadon a gesztus és a hang segítségével ad hírt magáról a test; mindkettő valami személyeset sejtet, mely a testébe zárt embert mások számára is láthatóvá és érthetővé teszi. A testhez tartoznak, de el is válnak tőle. Wilson azonban ezeket szorítja a legszigorúbb, a legformálisabb keretek közé. Pontosan szerkesztett mozdulatok rendszerébe – mintegy geometriai hálóba – helyezi a színész testét, mely utána automatikusan engedelmeskedik annak. „Minél mechanikusabb a válsz, annál szabadabb leszel” – mondja Wilson, és egy efféle következtetés magától értetődik a színpadról mint alapvetően mesterséges helyzetről vallott elképzelései ismeretében.¹³ Gondoljuk el így: minél naturalisztikusabban akar egy színész viselkedni a színpadon, annál jobban kiütözik a természetesség látszatának fenntartásába fektetett energia, viszont ha a gépek pontosságával végzett mozdulatok mögött semmiféle megerőltetés nem vehető észre, akkor a mesterségeség a maga valójában mutatkozik meg.¹⁴ Sheryl Sutton, a rendező egyik kedvenc színésze olyan biztonságot nyújtó korlátokként írja le ennek színészi vetületét, melyek közt „az ember nem érzi annak szükségét, hogy kifejezze önmagát.”¹⁵ Megszűnik a folyamatos ide-oda mozgás színész és

⁸ Artaud, Antonin: Színház és pestis. In Uő.: *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 125. (Betlen János fordítása)

⁹ Vö. Innes, Christopher D.: *Avant Garde Theatre. 1892-1992*. London–New York: Routledge, 1993. 73.

¹⁰ Artaud, Antonin: Rendezés és metafizika. In Uő.: *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 137. (Betlen János fordítása)

¹¹ Artaud, Antonin: Levelek a kegyetlenségről. Első levél. In Uő.: *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 195. (Betlen János fordítása)

¹² Derrida, Jacques: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése*. <http://www.literatura.hu/szinhasz/derrida.htm>. (Farkas Anikó és Ivacs Ágnes fordítása)

¹³ Wilsont idézi Shevtsova: l.m. 59–60.

¹⁴ Vö. Shyer, Laurence: *Robert Wilson and His Collaborators*. New York: The Theatre Communications Group, 1989. 9.

¹⁵ Sutton idézi Shyer: l.m. 11. Cage az önkifejezésről hasonlóan nyilatkozik, ehhez lásd: Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*. London–New York: Routledge, 2005. 138.

szerep közt; a színésznek minden megmozdulása előre meghatározott, neki semmit sem kell kigondolnia, megmagyaráznia, azonban mégis ő van a színpadon, ha úgy tetszik, saját bőrét viszi vásárra, és ennyiben tőle függ, mit is látunk a szerepből. Craig színész-bábuja-ként az ember túllép az életen, ember voltán és mint a mozgás szolgálai végrehajtója van jelen: a mozdulatok mátrixa gépként animálja testét. Az ember nem pszichológiai vonásai tekintetében, hanem dologiságában jelenik meg. A tér egyenrangú része lesz, semmivel sem jelentősebb vagy jelentéktelenebb, mint a díszlet vagy a fények.

A dolog mint olyan Artaud-nál is kulcskérdés. Nem a jel és a jelölt, a szó és a dolog (múltba vetített, mágikus) egységének helyreállítása forog kockán nála a színpad új grammatikájában, hanem a nyelv és a gondolat kapcsolatának megjavítása. Artaud nem képzelet, hogy a szavak mögött, ha jól mondják ki őket, felrémlenek a dolgok, és a színpad csupa jelenvaló dologgal népesíthető be. „Artaud gondolja nem a nyelv önmagában – mondja Sontag –, hanem a nyelv kapcsolata azzal, amit ő úgy nevez: »a hús intellektuális érzékelése«. Elegendő, ha a nagy misztikusok hagyományos panaszaira hivatkozik, hogy a szavak megdermesztik az élő gondolatot, és a tapasztalás közvetlen, szerves, érzékek által közvetített anyagát valami belterjes, pusztán verbális dologgá alacsonyítják.”¹⁶ Ebben a felfogásban az elme és a test különválasztása a színház tudathasadását, és azon belül az irodalminak a térdnyerését eredményezte. A szellem fölérendelése másfajta érzékenységet követelt a közönségtől és egyre beljebb vezetett a nyelv territóriumába, miközben az észleletek nem verbális formáit hagyta az érzéketlenné vált testben vergődni. Wilson is ehhez a hagyományhoz kapcsolódik, mikor azt mondja: „Felemelem a kezem, és érzek valamit. Testileg megtapasztalok valamit, és ez a gondolkodás egy módja. Ezért szoktam azt mondani, hogy a színházam közelebb esik az állati viselkedéshez. A kutya, mikor egy madarat akar becserkészni, az egész testével figyel.”¹⁷ Szembeötlő a hasonlóság e kijelentés és Artaud a test–szó dichotómia felrúgására irányuló tevékenysége között.¹⁸

Wilson nem törődik a szavak jelentésével, az *Einstein*-darab szövegének megírását is másokra – a szereplőkre és Knowles-ra – hagyta. (Wilson közösen jegyzi az operát Philip Glass zeneszerzővel, akinek nevét leggyakrabban a zenei minimalizmus kapcsán hallhatjuk.) Am jelentősége van annak, hogy ez alkalommal mégiscsak megőrzi a nyelvet, nem úgy, mint korai darabjaiban (melyeket később – Louis Aragon nyomán – maga is néma operákként emlegetett); tehát nem pusztán műfaji kötöttségek állnak a szövegek alkalmazása mögött. Ráadásul Wilson ezúttal narratív elemeket is használ. Knowles összegződő felépítésű (a mondatok minden egyes újabb szava előtt elisméltik az addig elhangzottakat) mondattörédekei, ritmikus szóképei mellett elszigetelten álló történetek kerültek a librettóba. Előbbiekben vitorláshajókról, vasúti munkásokról és bő nadrágokról esik említés, hosszabb-rövidebb időre koherens mondatok állnak össze, hogy a következő pillanatban az egész darabjaira essen, majd újrakezdődjön. Mindez nem egyedülálló Wilson műveinek kontextusában, de annál szokatlanabbnak számít az a néhány anekdotikus betét, melyek ugyan nem alkotnak összefüggő ívet, sőt vizuális lenyomatuk sincsen, konkrétságuk miatt mégis az opera legkézzelfoghatóbb pontjait jelentik. Lucinda Childs, a darab egyik főszereplőjét alakító táncos az egyik per-jelenetben lefekszik a színpad közepén lévő hatalmas ágyra, majd (hosszú percek keresztül ismételve) elmeséli, hogyan dőbbsen rá arra egy léghőkeletelt szupermarketben, hogy az utóbbi időben elkerülte a strandot. Később az

¹⁶ Sontag: A Szaturnusz jegyében, 30.

¹⁷ Schechner, Richard; Friedman, Dan: Robert Wilson and Fred Newman. A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville. *The Drama Review*, 2003/Autumn, 121.

¹⁸ Ideszámítva Artaud-nak nem csak színházát és írásait, de legeklatánsabb példájaként *Elég az istenítéletből!* című rádiójátékát is. Vö. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris, 2007. 236.

utolsó jelenet buszsofőrje egy szerelmes történettel zárja az operát. A történetben szereplő John – egy áthallással tulajdonképpen a nyelv Wilsonnál mindenütt jelen levő problémájára reflektálva – érzelmeit a szerelem elkoptatott frázisaival, a leghétköznapibb módon írja le („Jobban szeretlek, mint hogy azt el tudnám mondani”). A mindenki által ismert, banális mondatok nem jelentenek sokkal többet – legalábbis, ha Artaud mércéjével nézzük életteliségüket –, mint az értelmetlenül elrendezett szavak. „Üritsd ki a mondatból a jelentést – mondja Wilson, majd így folytatja –, és a szöveg hirtelen tele lesz jelentéssel, jelentésekkel!”¹⁹ Ezzel a rendező ismét Cage-hez és Steinhez kapcsolódik. Cage-hez, aki „a megvonást helyez[i] minden új tapasztalat előterébe.”²⁰ Illetve Steinhez, aki köznapi szófordulataival éppen azok köznapiságát próbálja meghaladni, és affektív ellenpólusuk, a transzcendencia felé mozdítani.²¹ Az ismétlés szerint szervezett és a mindennapokból átemelt, elcsépeelt szövegek ugyanazt a célt szolgálják, hogy ne szó szerinti értelmükre figyeljünk. Hogy a hangot, a hangzást visszahelyezze az őt megillető helyre – a jelentés mellé (vagy akár elé, tekintve, hogy mintha szorosabb szálak fűznék az úgynevezett valósághoz). Fölösleges mélyebb értelmet keresnünk, hiszen nincs mit megtalálni. A nyelv a háttérbe húzódik, hogy a gondolkodás csak abban a testi értelemben lépjen a színház terébe, mint amiről Wilson és Artaud is beszél.

„Artaud moralizmusa merőben antiplatonista fordulatot vesz: azt mondja, a meztelen igazság teljesen anyagi. Artaud szerint a színház az a hely, ahol a »szellem« homályos lapjait »valódi anyagi fény világítja meg.«”²² A kegyetlenség színházában minden elem önmagával azonos, nem mutat semmi önmagán túlira. Mivel a néző testében közvetlenül akar hatást kiváltani, anélkül hogy az elme a szellem konkrét megvalósulásait, az anyagot újra visszafordítaná gondolattá, „Artaud azt követeli, hogy a nyelv közvetlenül fejezze ki a megtestesült emberi lényt.”²³ Wilson, mint korábban láttuk, a szavakat tárgyakként kezeli és az emberi testet is anyagiságában mutatja meg; ahogy a mozdulatoknak sincs egyetlen helyes olvasata, úgy az opera szereplőinek szövegeit sem lehet megérteni, a szó hagyományos értelmében. A nyelv helye a testben van, és így a kettő nem különül el egymástól. A színház, amely elszakad az irodalmiságtól, egyben a nyelv megértési mintáitól is megválik, melyek eddig a testre is vonatkoztak. Ezután a test grammatikája szerint lehet a nyelv felszínét is nézni. Az észlelés (a test) nincs kitéve az értelmezés (az elme) önkényének.

Artaud, aki írásaiban mintha az eljövendő, új színház mártírjaként szólalna meg, alapvetően tragikus szemléletű író. Adrian Morfee Artaud szövegeinek tudatos megszerkesztettségét abban látja, hogy azok ellentmondásosak.²⁴ Valahogy úgy érte, hogy mivel Artaud a revelációt testinek, és nem szelleminek képzei, ezért elhagyja az észérveket és látszólagos indulatában rapszodikusán változtatja véleményét, amitől nagyobb hatást remél. Ez alól nem jelent kivételt a test és a nyelv problémája sem: Artaud-t a korporealitás hírnökének kiáltották ki, miközben a test, a testi csupán annyiban értékes nála, amennyiben a szellemnek, a szelleminek ad otthont.²⁵ Artaud felismeri, hogy a szellem éppúgy beszenyeztet a test által, mint a test a szellem által.²⁶ De, akár így, akár úgy: a megnyilat-

¹⁹ Wilsont idézi Holmberg: I. m. 62.

²⁰ Lehmann, Hans-Thies: *Poszt dramatikusszínház* (Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor fordítása). Budapest: Balassi Kiadó, 2009. 105.

²¹ DeKoven, Marianne: *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983. 90.

²² Sontag: A Szaturnusz jegyében, 45.

²³ Uo. 72.

²⁴ Morfee, Adrian: *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford: Oxford University Press – Clarendon Press, 2005. 54.

²⁵ Uo. 41.

²⁶ Vö. Sontag: A Szaturnusz jegyében, 67.

kozás, az értelmessé lényegülés, ahogy Sontag írja, nem lehetséges. A szintézis elmarad, mert a test és a szellem (és ennek analógiájára a nyelv és a gondolat), még ha elszakíthatók lennének egymástól, sem képesek anélkül érvényesülni, hogy a másikon csorbát ne ejtenének; mivel azonban teljesen átjárják és így akadályozzák egymást, káoszba fordul a színház (ahogyan hasonmás is) – ami részben megmagyarázza Artaud borúlátását és írásainak egzaltáltságát.

Első pillantásra a wilsoni képzelet világa élesen elüt ettől a véresen komolyan vett, a rendezőnek és a nézőnek egyaránt hatalmas szellemi-testi kinnal járó színháztól. És szokásához híven Wilson Artaud-ra sem hivatkozik. Nem is lenne könnyű dolga, ha azt akarná bizonygatni, hogy előadásainak gyermeki látomásai ugyanarról a töről fakadnak, mint a hírhedt bordélyházi razzia, mely Artaud véleménye szerint hatásában az ideális színdarabéval rokon. Habár a kegyetlenség, a pusztulás végig ott lebeg színpada felett (például az opera nukleáris apokalipszisben kicsúcsosodó jeleneteiben), Wilson képeinek lefojtott formalizmusa, nyugodt hangvétele csakis a legvalószínűtlenebb módon merülhetne fel annak a színháznak a kapcsán, ahol „a csontok, a végtagok és a szótagok széttiprása folytán / újjáteremtődnek a testek.”²⁷ Pedig Wilson színházában valami nagyon hasonló történik, mindenfajta nehézkes intellektualizmustól mentesen, azzal a Gertrude Steintől és John Cage-től sem idegen gyermeki örömmel, mely megelégszik a dologgal magával, és nem akarja azt hangzatos elméletekbe csomagolni. Hogy pusztán a véletlen műve, vagy pedig Wilson tudatosan forgatja vissza Artaud a testet és a nyelvet illető gondolatait saját színházába (majd ugyanilyen biztos kézzel hagyja ki Artaud-t a Wilson-mitológiából), nyitott kérdés marad. Az azonban biztos, hogy az amerikai avantgárd színházra a huszadik század második felében, Stein mellett, Artaud írásai voltak a legnagyobb hatással,²⁸ melyek első angol nyelvű fordítója M. C. Richards volt. Richards a Black Mountain College-ban tanított és 1952-ben részt vett a nevezetes őshappeningben, amelyet Cage kreált. Ennek szereplői egy időben, de egymástól függetlenül adták elő magánszámukat és úgy töltötték ki a rendelkezésükre álló időt, ahogyan csak akarták. A fókusz nélküli, párhuzamosan futó történések ötlete, ahogy Cage egyértelműen utal rá, Artaud akkoriban hozzáférhetővé vált írásainak hatására született.²⁹ Cage egyfelől lecsendesíti az artaud-i színház felfokozott idegállapotát, és saját elképzeléseihez igazítja olyan elemeit, mint a befogadás tapasztalának előtérbe helyezése. Másfelől mikor meglepő egyszerűséggel, de tőle korántsem szokatlan módon azt mondja, a színház lényege az, hogy egyszerre hallani és látni lehet, abból többek között éppen Artaud a látható test és a hallható nyelv egyesítésének bűvkörében fogant elmélete világlik ki.³⁰ Innen pedig már nincsenek messze az üres wilsoni színpadon egy időben zajló események, ahogy szereplőinek repetitív mozgása és beszéde sem, melyeket egyazon erő mozgat: töredezett, monoton és mechanikus gesztusok ezek, melyek műviségüknél fogva szabadítják fel a nyelv által gúzsba kötött testeket.

Bibliográfia

- Aronson, Arnold: *American Avant-garde Theatre: a history*. London–New York: Routledge, 2000.
- Artaud, Antonin: Színház és pestis (Betlen János fordítása). In Uő.: *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 116-132.

²⁷ Artaud-t idézi Kékesi Kun: I. m. 237.

²⁸ Aronson, Arnold: *American Avant-garde Theatre: a history*. London–New York: Routledge, 2000. 26–30.

²⁹ Kostelanetz: I. m. 104.

³⁰ Vö. Uo. 16

- Artaud, Antonin: Rendezés és metafizika (Betlen János fordítása). In Uő.: *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 133-145.
- Artaud, Antonin: Levelek a kegyetlenségről. Első levél (Betlen János fordítása). In Uő.: *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 195-198.
- Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionett (Szántó Judit fordítása). *Színház*, 1994/szeptember, 34-45.
- DeKoven, Marianne: *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- Derrida, Jacques: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése* (Farkas Anikó és Ivacs Ágnes fordítása). <http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm> [Utoljára elérve: 2016. december 29.]
- Holmberg, Arthur: *The Theatre of Robert Wilson* (Directors in Perspective). Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Innes, Christopher D.: *Avant Garde Theatre. 1892-1992*. London-New York: Routledge. 1993.
- Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris, 2007.
- Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*. London-New York: Routledge. 2005.
- Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház* (Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor fordítása). Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- Morfee, Adrian: *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford: Oxford University Press – Clarendon Press, 2005.
- Schechner, Richard; Friedman, Dan: Robert Wilson and Fred Newman. A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville. *The Drama Review*, 2003/Autumn, 113-128.
- Shevtsova, Maria: *Robert Wilson* (Routledge Performance Practitioners). Taylor and Francis, 2007.
- Shyer, Laurence: *Robert Wilson and His Collaborators*. New York: The Theatre Communications Group, 1989.
- Sontag, Susan: A csönd esztétikája (Várady Szabolcs fordítása). In Uő.: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1972. 5-43.
- Sontag, Susan: Artaud megközelítése (Lázár Júlia fordítása). In Uő.: *A Szaturnusz jegyében*. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002. 21-82.

BEFEJEZETLEN EMLÉKEZET

Déry Tibor történelmi drámái

„Emlékezni, emlékezni, most ez a feladat.”¹

Déry emlékezete

Déry Tiborra elsősorban prózaíróként emlékezünk. Drámái, *Az óriássecsemőtől* eltekintve, vagy be sem léptek a színházi kánonba, vagy bemutatásuk után hamar kiestek onnan. Az életmű recepciója több szempontból is ellentmondásos: Déry munkássága és megítélése széles skálán mozgott az 1920-as és az 1970-es évek között, bonyolult kölcsönhatásba lépve az országban zajló politikai és társadalmi változásokkal. A jómódú polgári családból származó Déry már a Tanácsköztársaság ideje alatt is politikailag elkötelezett kommunista íróként pozicionálta magát, és ennek következtében a húszas és harmincas évek nagy részét emigrációban töltötte, művei Magyarországon nem jelenhettek meg. Ez idő alatt írói stílusa a Kassákkal és a francia szürrealistákkal rokonítható avantgárd jelleg felől a realizmus irányába változott.² 1933 és 1938 között írja meg *A befejezetlen mondatot*, amely a harmincas évek magyar társadalmát a nagypolgári réteg és a munkásság viszonyában tematizálta.³ A főszereplő, Parcen-Nagy Lőrinc figurája autobiografikus jelleggel mutatja meg az „osztályát hátrahagyó”, a munkásmozgalomhoz csatlakozó fiatal értelmiségit. Az 1940-es években Déry ismét Magyarországon élt, a nyilas hatalomátvételt idején bujkálni kényszerült, az illegális kommunista mozgalomban fejtett ki tevékenységet. A háború utáni átalakulás a karrierjében is fordulatot hozott, megindult műveinek publikálása, az ország egyik vezető írójává vált. 1947-ben megjelenhet *A befejezetlen mondat*, amelyet Illyés Gyula, és, ami még fontosabb, Lukács György is az új magyar irodalom élvonalába helyez.⁴ Ugyanebben az évben megvalósul első színpadi bemutatója, a *Tükör* a Nemzetiben – a főszerepet kifejezetten Major Tamásnak írta.⁵ Déry kivételezett helyzete azonban nem tart sokáig. Egyre gyakrabban bírálja a Rákosi-rendszert, a dogmatikus pártvezetést. 1952-ben Révai József tanulmányban marasztalja el Déry következő nagyregényének, a

¹ Déry Tibor: *Börtönnapok hordaléka. Önéletrajzi jegyzetek*, 1958, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989, 28.

² Vö. Ungvári Tamás: Déry Tibor útja az avantgarde-tól a realizmusig, *Kortárs*, 1977/12, 1979–1981.

³ *A befejezetlen mondatról és az emlékezés összefüggéseiről* lásd Szolláth Dávid: A kritikai realizmus modernizálásának és elkötelezésének nehézségei. 1938 Déry Tibor: *A befejezetlen mondat*, in Szegedy-Maszák Mihály *et alii* (szerk.): *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, Budapest, Gondolat, 2007, 363–374.

⁴ Vö. Illyés Gyula: Déry Tibor regénye. *Nyugat*, 1938/8. 139–140. Lukács György: Levél Németh Andorhoz Déry Tibor regényéről. *A befejezetlen mondat*, in uó: *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Budapest, Gondolat, 1970, 520–532.

⁵ Az 1945 és 1949 között a Nemzeti Színház újító műsorpolitikát valósított meg, munkakapcsolatot alakítottak ki több kortárs magyar íróval, köztük Déryvel. A „szovjetesítés” 1949 után kezdődött. A korszakról lásd bővebben: Gajdó Tamás: Színházi diktatúra Magyarországon 1919–1962, in Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest, Corvina – OSZMI, 2011, 355–356.

Feleletnek a munkásábrázolását.⁶ 1956 júniusában a Petőfi Kör sajtóvitáján Déry élesen kritizálja Révait,⁷ október végén támogató, de józanságra intő rádióbeszédet intéz a forradalmárokhöz,⁸ az Írószövetség december 28-i ülésén pedig kijelenti, hogy „népünk történelmében, s benne a magyar munkásmozgalmunk legnagyobb, legtisztább s legegységesebb forradalma nyomatott el”.⁹ Ő lett az 1957-es nagy íróper fővádoltja, kilenc év börtönre ítélték.¹⁰ 1960-ban egyéni amnesztiával szabadult. Az ekkor hatvanhat éves író konszolidálta viszonyát a Kádár-rendszerrel: három év szilencium után újra megjelentek művei (elsőként a *Szezelem* novelláskötet), szakmai meghívások kapcsán Nyugatra utazhatott, és 1971-ben megindult életműkiadása.¹¹

Ez a vázlatos életrajz nemcsak azért volt szükséges, hogy érzékeltesse Déry komplikált és változó pozícióját a magyar kultúra rendszerváltás előtti történetében, de annak is bizonyítékát adhatja, hogy munkássága a húszas évektől a hetvenesekig számos ponton kötődik a magyar történelem paradigmatis eseményeihez, inspirálódik belőlük és sokszor témájául is választja őket. Déry hangsúlyozza, hogy gondot okoz neki az emlékezés: „Hitvány, rossz emlékezőtehetségem van, nemcsak hogy egész hosszú esztendőök hulltak ki belőle, de életem legfontosabb eseményei közül egyikre-másikra csak formailag emlékszem vissza, minden részlet elhalt mellőle, bizonyára van olyan is, melyet egyáltalán nem tudok felidézni.”¹² És azt is tudjuk, hogy első történelmi témájú drámáját, *A tanúkat* 1945-ben azért kezdte el írni, mert úgy érezte, mondandójának ez a műfaj nyújthatja a legnagyobb nyilvánosságot.¹³ Hipotézisem szerint Déry olyan történelmi emlékeket rögzített 1945 után írt drámáiban, amelyek szélesebb közönséggel való megosztását kiemelkedően fontosnak tartotta – kollektív emlékezetünk formálása érdekében. A börtönben írt naplóját áthatja a saját múltja rekonstruálhatóságáért vívott küzdelem, a szorongás az emlékek elvesztésétől, saját mondatainak megkérdőjelezése (átvitt értelemben és konkrét írásjel formájában is). Itt írja meg utolsó drámáját, a *Bécs, 1934-et*, amely *A befejezetlen mondat* hetedik fejezetének variációja. Fontos ez az összefüggés: tetten érhetjük benne a múlt feldolgozásának visszatérő igényét. Elemzésemben három olyan Déry-drámával foglalkozom, amelyek cselekménye a második világháború időszakában játszódik, a *tanúkkal*, a *Tűkörrel* és az *Itthonnal*. Először a keletkezés sorrendjében vizsgálom, hogy milyen törté-

⁶ Révai József: Megjegyzések egy regényhez, *Társadalmi Szemle*, 1952/8, 741–761.

⁷ Déry Tibor: Felszólalás a Petőfi Kör sajtóvitáján, 1956. június 27., in uő: *Börtönnapok hordaléka*, i.k., 139–147.

⁸ A beszéd szövege pár nappal később nyomtatásban is megjelent. Déry Tibor: Barátaim, *Irodalmi Újság*, 1956. november 2., 1.

⁹ Déry Tibor: Felszólalás az Írószövetség 1956. december 28-i ülésén, in uő: *Börtönnapok hordaléka*, i.k., 151.

¹⁰ Déry ekkor már nemzetközileg ismert író volt, műveit számos nyelvre lefordították, jelentős írók, többek között Simone de Beauvoir, Camus, T. S. Eliot, Moravia, Maugham és Sartre követelték szabadon bocsátását. Vö. Ständeisky Éva: A külföld Déryért, in uő: *Az írók és a hatalom. 1956–1963*, Budapest, 1956-os Intézet, 1996, 361–363.

¹¹ Vö. „Mint az Ständeisky Éva és Révész Sándor forrásértékű könyveiből tudható (*Írók és a hatalom*, illetve *Aczél és korunk*), a hatalom nevében Köpeczi Béla, a Kiadói Főigazgatóság vezetője tárgyalt az íróval, s közölte vele a félreérthetetlen elvárás: csak úgy kap újra nyilvánosságot, ha valamilyen írásában »leteszi a garast« az 1956 utáni rezsim mellett. Hosszas és néha komikus alkudozások kezdődtek (Déry állítólag először *A tehén* című elbeszéléssel jelentkezett, amely eredetileg egy Garas nevű községben játszódtott...) Végül a forradalom iránti szimpátiájáért (és határozatlanságáért) halállal bűnhődő professzor történetét megjelenítő *Számadás* találatott elfogadhatónak, amely megnyitotta az eddig elzárt zsilipeket.” Botka Ferenc: Déry Tibor Bécsben és Nyugat-Európában, *Beszélő*, 1997/5, 77–79.

¹² Déry: *Börtönnapok hordaléka*, i.k., 20.

¹³ Vö. Déry Tibor: Filmek, színdarabok, *Film Színház Muzsika*, 1971. február 6.

nelmi helyzeteket és hogyan rögzítenek ezek a drámák, majd a műveket egymás mellé helyezve megkísérlem felvázolni, hogyan konstruálta meg Déry saját dramatikus történelmi emlékezetét az 1940-es évek Magyarországról.¹⁴

A tanúk

A *tanúk* rendkívül erős és sűrített drámai alaphelyzettel indít. 1944 áprilisában vagyunk, életbe lépett a zsidóságot sárga csillag viselésére kötelező kormányrendelet. A házfelügyelő narratív bevezetője után a Kelemen család tagjainak vitája indítja a cselekményt: az öreg Kelemenné fiának varrja a csillagot, keresztény menyje pedig arról próbálja meggyőzni őket, hogy szálljanak szembe a paranccsal. A darab ezután eldöntendő morális helyzetek sorozata, enyhe családi melodrámaival fűszerezve. Felvegye-e dr. Kelemen a sárga csillagot? A felesége szolidaritást vállaljon-e vele? Ez az alapdilemma az események és a nyilas tevékenység előrehaladtával természetesen életbevágó lesz: dr. Kelemen öccsét (akárcsak Déryét) Lengyelországba deportálják. A következő fázis a bujkálásé, ekkor újabb morális dilemma merül fel: dr. Kelement elbujtatná egy ellenálló kommunista, de csak egy hely van nála, az öreg Kelemennének a csillagos házban kellene maradnia. Hogyan döntsön ebben a helyzetben Kelemen? Mit képviseljen a felesége? És az édesanyja? A dráma jelenetei egymásból következő, megoldhatatlan morális kérdéseket vetnek fel, amelyek nemcsak a családot, hanem a darabban felvonultatott társadalmi tabló összes szereplőjét érintik. Polgárok és munkások, nyilasok és kommunisták, zsidók és keresztények alkotják azt a közeget, amelynek legfőbb erkölcsi deficitjét Déry a passzív megfigyelő, a közbe nem avató tanú pozíciójában fogalmazza meg. Nemcsak a témaválasztás és az írói szándék, de részben a megvalósítás is brechti: a morális dilemmák révén a jelenetek nagy része dialektikus, meg akarnak értetni valamit a nézőkkel; a cselekményt helyenként a házfelügyelő narrációja és a ház lakóinak kórusa szakítja meg; a közeg pedig óhatatlanul áthallásos a *Rettegés és ínség a harmadik birodalomban* témájával. Déry azonban egy családi történetet is végigvisz a darabon, és ez a polgári szomorújátékok érzelmekre apelláló megoldásait is érvényesíti a dramatikusszerkezetben. A végeredmény egy hibrid darab, amely éleslátóan ragad meg egy súlyosan terhelt időszakot, és fontos társadalmi kérdéseket vet fel. Mindezt 1945-ben. Komoly lehetőséget mulasztott a magyar színháztörténet azzal, hogy a Nemzeti Színház elutasította a bemutatást. Ezt Déry egyértelműen a témaválasztásnak tudta be: „Zsidókról szólt, a pesti zsidóságról, de akkoriban álszeméremből s gyávaaságból a »zsidó« szót törölték a magyar szókincsből, az »üldözött« szóval helyettesítették, mintha másféle üldözött nem is lett volna ebben az országban.”¹⁵ A *tanúkat* 1986-ban mutatták be először Szolnokon, Csizmadia Tibor rendezésében. Több előadás azóta sem született belőle.

Tükör

A következő Déry-dráma bemutatójára már a Nemzetiben került sor, 1947-ben. Az egyik főszerep kifejezetten Majornak íródott, ez már a karakterjellemezésből is világos: „Károly, törvényszéki bíró, 56 éves, magas, szikár, kopasz, keménygallért, csipetűt visel; merev

¹⁴ Nem foglalkozom Déry első három, avantgárd darabjával, *Az óriáscsecsemővel*, a *Mit eszik reggelire?*-vel és a *Kék kerékpárossal*, valamint az ötvenes években született *Vendéglátás*, a *Talpsimogató* és a *Bécs*, 1934 címűekkel.

¹⁵ Déry: *Filmek, színdarabok*. Vö. „(...) [Déry] *Tanúk* (sic!) című darabját kényes témája miatt (zsidókérdés, antiszemitizmus és ami mögötte van) Major sem vállalta.” Antal Gábor: *Major Tamás*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1982, 53.

tartás, rövid, szaggatott mozdulatok.”¹⁶ A *tanúk* brechti kezdeményezéseinek és Déry avantgárd múltjának maradványa a felvonások elején és végén visszatérő keretjatek: egy család hallgatja a rádióban az előadás cselekményét.¹⁷ A keret-család sematikus tükörképe a cselekménybelinek, hasonlóan reagálnak dolgokra és ugyanúgy hívják őket, mint a törvényszéki bíró családtagjait. Nem tudunk meg róluk semmit, nem képeznek önálló síkot a történetben, de tágitják a dráma értelmezési keretét, hiszen bármely átlagos magyar családdal behelyettesíthetők. Déry a dialektikus szerkesztést és a morális problémafelvetést is továbbviszi előző művéből, a problémarendszer azonban kevésbé összetett, leginkább a világnézeti különbségek okozzák a szereplők közti törésvonalakat. A cselekmény 1939 augusztusában játszódik, közvetlenül a háború kitörése előtt egy vidéki nagyvárosban. A Horthy-rendszer üldözi az illegális kommunistákat, és a törvényszéki bíró fia, Viktor természetesen épp egy kommunista lányba, Verába szerelmes. A történet legösszetettebb alakja a bíró, aki ugyan polgári világnézetet képvisel és a polgári rend tagja, de nem élösködik a nép felett, becsületesen ítél. A romlott burzsoá a darabban a tanácselnök, aki igyekszik kivégeztetni Verát és társait, és a fiával zsarolja a bírót. A darab központi jelenete a bíró, Viktor, Vera, majd Karolin, a cseléd vitája (aki az egyetlen nem polgári elem a történetben), amelynek során Déry tulajdonképpen a kommunizmus eszményi ideológiáját ütközteti a polgárság szintén tiszteletre méltó szempontjaival. Vera, a fiatal kommunista lány fanatikus, fel sem merül benne, hogy szerelmét váltsa világnézete helyett. A férfiak inognak meg a darabban, először Viktor, majd a bíró, aki végül szembeszáll a tanácselnökkel – de már késő: Viktor a nagy őrlődés közepette öngyilkos lett. A kissé melodramatikus cselekményt az menti meg a sematizálódástól, hogy a háttérben végig ott feszül a kitörni készülő világháború fenyegetése, és hogy valódi hőse a Horthy-rendszerben egyensúlyozó bíró, nem pedig a kommunista lány. Déry bravúros pontossággal, eltúlzott, nem realista eszközökkel fogalmazza meg az alapvetően tisztességes, de a régi világhoz tartozó apa figuráját. A bíró karaktere rétegzett, szórakoztató és esendő, nem úgy, mint a kommunista Vera, akinek minden mondatával egyet lehet érteni, csak semmi emberi nincs benne. Major „legkedvesebb szerepe” volt a törvényszéki bíró, de a mozgalmi lány egysíkú ábrázolása miatt elmarasztalták a darabot.¹⁸

Itthon

Úgy tűnt, a *Tükör* gyümölcsöző munkakapcsolatot indíthat el Déry és a Nemzeti között. 1948-ban új Déry-darabot mutatott be a színház, az *Itthon*. A három főszerepet Sulyok Mária, Uray Tivadar és Major Tamás alakította – ez igazi sztárszeresztásnak számított. Az előadás ennek ellenére egyértelmű bukás volt.¹⁹ Olyannyira, hogy Déry 1954-ig, a

¹⁶ Déry Tibor: *Tükör*, in uő: *Színház*, Budapest, Szépirodalmi, 1976, 326.

¹⁷ Déry először a *Mit eszik reggelire?* „elő- vagy utószavában” hoz létre olyan kétéosztatú színpadot, amely a mű dramaturgiájának szerves része. Ezt a megoldást viszi tovább *A tanúkban*, a *Tükörben* és a *Vendéglátásban* is. Vö. Déry Tibor: *Mit eszik reggelire?*, in uő: *Színház*, i.k., 97.

¹⁸ „(...) [N]agyon érdekesen alakult [a *Tükör*] fogadtatása. Tulajdonképpen sikert aratott. Nekem az életem legkedvesebb szerepe volt. (...) Rajk ott ült a bemutatón, feljöttek az irodába, és tetszett neki az előadás. De hát az lehetetlen, ahogy a mozgalmi lányt ábrázolja Déry. Ezekkel a mozgalmilány-ábrázolásokkal rengeteg sok bajunk volt azután is. (...) [V]olt egy kritikai megbeszélés, és aztán nem is nagyon sokszor játszottuk a darabot.” Major Tamás in: Koltai Tamás: *Major Tamás. A mester monológja*, Budapest, Ifjúsági, 1986, 74–75. Vö. Antal, i.m. 53–54.

¹⁹ Majort 1950-ben önkritikára kényszerítették a Nemzeti műsorpolitikájával kapcsolatban, akkor így fogalmazott: „Ha megnézzük a felszabadulás óta a Nemzeti Színházban bemutatott darabokat, akkor láthatjuk, milyen helytelen vonalon keresgélünk. Ki ne emlékeznék Tamási Aron vagy Kassák Lajos darabjainak bemutatójára, és azt sem felejtettük el, hogy felszabadításunk óta leg-

Talpsimogatóig nem is írt színpadi művet. Az *Itthon* valóban kevésbé sikerült mű, mint *A tanúk* vagy a *Tükör*. Déry visszatért a klasszikus drámai struktúrához, semmiféle formai újítást nem alkalmazott. Ezzel párhuzamosan a szövegstílus patetikussá, életszerűtlenné vált. Előző két darabjára is jellemző volt a szereplők indulatosságához kapcsolódó nyelvi túlburjánzás, a költői képek halmozása, de alapvetően *A tanúk* és a *Tükör* is sikerrel teremtett saját nyelvet, amely tudott organikus, jó ritmusú, valamint közeg- és karakterfestő lenni. (A „kurva” szó például Karolin, a cseléd és az őt játszó Gobbi Hilda szájából hangzott el először magyar színpadon.)²⁰ A történetet nevezhetnénk a *Szerelem* novella negatív előképének: egy katona hazatér a háborúból és szembesül azzal, hogy felesége már mást szeret, a vagyonát pedig elvesztette. Hiába konkrét a történet ideje, 1947 ősze, és helyszíne, Pesterzsébet, a kamaradarab szereplőit Déry szélsőséges, nem reális figurákká teszi, és a köztük lévő szerelemi háromszög megírását egybemossa a háború utáni ország pszichés állapotának megmutatásával. A kettős olvasatot implikáló dramaturgiai ötletet azonban nem működteti elég jól a hagyományos szerkezet és a szereplők túlzó, balladisztikus beszédmódja. A háromszög két férfi tagját világnézeti különbözőségek alapján határozza meg Déry: a háborúból hazatérő Király (Uray) az országért harcolt, és a régi rendszer beidegződései, az úr-szolga-osztályviszony szerint viselkedik. Vesztesége kettős, nemcsak a feleségét, de földjeit is elveszítette, amelyeket cselédjei felosztottak maguk között. A feleség szerelme, Borbíró (Major) Pesterzsébet félkarú polgármestere, aki munkásszarmazású, a spanyol polgárháborúban harcolt, és az átalakuló rendszerben a közösség élére emelkedett. A magántulajdon, azaz a föld és a ház jelentősége egybecsúszik Anna (Sulyok) birtoklásával. Míg Király a régi, polgári házastársi erkölcsökre hivatkozva kemény és követelő Annával, addig Borbíró az elvtársiasság szellemében kölcsönösen egymásra utalt partnerséget kínál a nőnek. Déry itt is el tudja kerülni a teljes sematizmust, azáltal hogy Király sötét tulajdonságai mellett szánalomra is méltó, hiszen kisemmizve egyedül marad, és végül szíven lövi magát. Az *Itthonban* Déry az alaphelyzet politikai és történelmi körülményeit nem reális elemként kezelve szimbolikus szintre emeli az osztályharcot – ezzel azonban a problémafelvetés el is veszíti valós jelentőségét.

A negyvenes évek a Déry-dramákban

A három dráma három évszámot jelöl ki az emlékezésben: 1939-et, 1944-et és 1947-et. A második világháború kitörése előtti pillanat társadalmát Déry alapvetően igazságtalannak és megváltoztatandónak látta. A rendszer hibáit súlyosan mutatja a társadalmi egyenlőtlenség, és a helyes viselkedés lehetetlensége. Déry a *Tükörben* azt állítja, hogy a Horthy-rendszer polgársága, ha becsületes volt, sem élhetett helyesen, megoldhatatlan morális dilemmák elé került. A kommunizmust a *Tükör* és *A tanúk* is emelkedett, a jóra és igazságosságra törekvő, de kérelhetetlen ideológiának mutatja, amelynek követésével túl lehet lépni a régi rendszer megoldhatatlan visszasságain. Ennek azonban mindhárom dráma esetében nagyon súlyos – halálos – ára van. A *Tükör* világnézetileg megosztott társadalmat mutat, amely elkerülhetetlenül rohog a drasztikus változás felé. *A tanúk* Budapestje még fragmentáltabb, vallási, származási és osztályalapon is töredezett, minden irányból ütköznek benne az érdekek. Ezt a háború sújtotta társadalmat a történelem mozgatja, az ember egyéni lehetőségei rendkívül korlátozottak, egyetlen alternatívaként

nagyobb színházi bukása Déry Tibor *Itthon* című darabjának volt, amit szintén a Nemzeti mutatótt be.” Major Tamás: Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján, *Színház és Filmművészet*, 1950/10–11, 9.

²⁰ Vö. Déry: *Filmek, színdarabok*, i. m.

az aktív összefogás, mások megsegítése merül föl.²¹ A darab utolsó mondatával az orosz katona ezt szegezi a ház lakóinak: miért nem szabadítottátok fel magatokat?²² A Kelemen család zsidó-keresztény vegyes házasságában a megkülönböztetés irrealitása és a kölcsönös szolidaritás lehetősége is megfogalmazódik. A háború utáni magyar társadalom állapotát tekintve Déry nem optimista. Nem termelési drámát ír. Az *Itthon* szereplőit súlyos veszteségek érték, egyikük sem emelkedett hős, de a történelmi igazság és Anna szerelme Borbíró/Major oldalán áll a dráma szerint, és ez a haladás lehetőségét hangsúlyozza.

Hogy Déry az 1950-es években is ezt gondolta-e, erősen kérdéses. Későbbi színpadi szövegeiben, a *Talpsimogatóban* és a *Vendéglátásban* kritizálja a fennálló rendszert, enyhén és satirikusan – ahogy tudta. De elsődleges közegének nem választotta többet a színházat, így *Az óriáscsecsemő*, *A tanúk* és a *Tükör* ígéretei beváltatlanok maradtak.²³

²¹ Bécsy Tamás kétszintes drámaként értelmezi *A tanúkat*, ahol a cselekmény felső szintje a történelem. Vö. Bécsy Tamás: *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945–1989*, Budapest, Balassi, 1996, 31–36.

²² „Tanár: Azt kérdezi, hogy miért nem mi magunk szabadítottuk fel magunkat?” Déry Tibor: *A tanúk*, in uő: *Színház*, i.k., 1976, 323.

²³ A Déry-drámák recepciójáról lásd bővebben: Földes Anna: Befejezetlen Tanulmány. Levél a szerkesztőséghez a Déry-drámák dolgában, *Színház*, 1977/11, 15–19.

A MELLŐZÖTT DRÁMAI ÉLETMŰ

Esterházy Péter drámáiról, elsősorban történelmi revüjéről, a Mercedes Benzről

A párizsi Középkor Múzeumban van egy világhírű, titokzatos gobelinsorozat, amelynek címe: *A hölgy és az egyszarvú*. Sokan állítják, kutatók és rajongók egyaránt, akárhányszor nézik, annyiszor találnak rajta/rajtuk új motívumokat és motivikus összefüggéseket. Így vagyunk valahogy Esterházy Péter írói hagyatékával is. És előbb-utóbb tovább bővül a motívum-háló, mert a prózai életmű teljesítményeihez – amelyek már most is vertikálisan és horizontálisan elég alaposan feldolgozottak – lassan hozzácsatlakozik a mindmáig árnyékban maradt drámaírói életmű. A Magvető Kiadó máris az élre lépett, mert a közelmúltban megjelent az első gyűjteményes Esterházy-drámakötet. És majd lassan, fokozatosan kiderül, milyen gazdag, milyen sokszínű ez a dramatikusság hagyaték.

Az első találkozás a színpaddal, az első opus egy operalibrettó volt, *Daisy* címen, egy prózai munkájából, 1984-ben. A librettó igen, az opera azonban nem készült el. Már ebben a szövegben is érezhető volt tehetsége és kedve a különlegességekhez, a nem hagyományos színpadi megszólalásokhoz. A történet maga még hagyományos, úgynevezett történetmesélő dramaturgiával készült, egy démonikus, álomszerű transzvesztita lokálban játszódik, provokatív hangütéssel és fontos többletjelentésekkel. A lokál szereplői riadtan várják esti műsorukra a nagy hatalmú Kurfürstöt. Miközben a dramaturgia, a kompozíció még nem lép ki a megszokottból, a nyelv már felrúgja a megszokást. A szöveg az instrukcióval, tehát a látványtöbblettel együtt lélegzik, és azzal együtt mutatja meg költői provokációját. Zaklatott, vad, atmoszférateremtő erővel rendelkezik ez a nyelv, a hatalom hipnotikus természetrajzáról beszél, felidézve a *Kabaré* című film légkörét. A szöveg és a cselekmény váratlan staccatói, kihagyásai arra vártak, és még most is várnak, hogy a színpad jelene értelmezze, gondolja tovább a szöveget és töltsse ki titokzatos hiatusait. A mű a Nyílt Fórum egyetlen felolvasásán kívül az RS9 Színházban került színre 1995-ben, Dobay Dezső rendezésében.

1994-ben, a Vígyszínház drámapályázatára készült a *Búcsúszimfónia*. Előtte és közben a fiatal író remek műfajmegújító hangjátékokat írt a kiváló rádiós rendező, Magos György inspirációjára, sőt egy bohóctréfát is, no meg forgatókönyveket, majd a későbbi évtizedekben oratóriumok is sorjázta a virtuális repertoáron. Dramolett is született Thomas Bernhard modorában. És azután sorban következtek a nagyobb lélegzetű színpadi írások.

Ezek a színjátékok különleges szint hoztak a kortárs magyar drámai palettára, és akaratlanul új dramaturgiát honosítottak meg, radikálisan szembe fordulva a hagyományos színpadi keretekkel, gondolkodásmóddal, követelményekkel. Szakítottak a lineárisan szerkesztett, realista történetmeséléssel, és szakítottak a hasonlóan nagy hagyományú pszichológiai realista hősábrázolással.

Miközben darabjai tulajdonképpen a prózai életmű árnyékban maradtak, a budapesti színházak azért néhányszor vállalkoztak Esterházy-bemutatókra, sőt prózáiból készített-

Az írás első változata elhangzott a Magvető Kiadó emlékülésén, 2016. július 29-én, megjelent *A megrendülés segédigéi* című antológiában (Noran Libro, Budapest, 2016). Kibővítve elhangzott a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia székfoglalóján (2016. november 24-én), és tovább bővítve, átdolgozva nyerte el jelenlegi, itt olvasható szövegváltozatát.

tek több, kifejezetten sikeres adaptációt is. A szövegek színházi mellőzése azonban máig érzékelhető, tapasztalható.

A német színházi életben nagyra becsült drámatípus a beszéddráma, a szószínház. Három jelentős és itthon is ismert képviselője a ma már klasszikus Thomas Bernhard, a Nobel-díjas Elfriede Jelinek és Peter Handke. Sikeres beszéddramáik sajátossága, hogy megváltoztatták a cselekmény, tehát a színházi akció és a szó viszonyát, a cselekmény hátrányára és a szó, a verbalitás javára. Ezeknél az íróknál szinte teljesen eltűnt vagy ösz-szezsugorodott, elsorvadt a lineárisan és folyamatosan előrehaladó, követhető cselekmény (nevezhetjük kissé durva általánosítással a fordultatos, külső cselekménynek), és marad a szó, vagyis a nyelv ereje, hatása, kifejezőképessége. Peter Handke hírhedt, világhírű botránymonológia, a *Közönséggyalázás* vagy Jelinek leghíresebb, szintén provokációként rögzült, ellenségei által osztrák nemzetgyalázasnak nevezett drámája, a *Rechnitz*, magyarul *Rohonc*. Rohonc település magyar vonatkozásai szinte teljesen ismeretlenek a magyar köztudatban, pedig ott, a valóságban lezajló tömeggyilkosságban feltehetően részt vett Batthyány grófnő is, és a kivégzettek között számos magyar munkaszolgálatos is volt. Ezek a drámák a német és az osztrák repertoár alapdarabjai ma már, de fontos megemlíteni, hogy ezek a sikeres szószínházi előadások rendezői, színészei nemcsak nagy művészek, hanem egyúttal komoly intellektussal, kulturális többlettudással rendelkező szuggesztív személyiségek is egyúttal.

Természetesen ezek az imént említett írók nem ebben az ideológiai, politikai, ízlésbeli provokációban rokonok a drámaíró Esterházyval, mert ő is provokál ugyan, de sokkal szelídebben, bölcsebben és fedettebben, nem kéjes nyíltsággal, nem nyílt politikai indulattal, hanem a gondolkodás szférájában, nyelvében és esztétikájában, és mindig tele humánummal. Nálunk viszont alig vannak, illetve eddig alig voltak előzményei ennek a műfajnak, persze, bármily furcsa, de beszéddramának nevezhetjük a *Csongor és Tündét* is.

Esterházy Péter bizonyára nem elvi megfontolásból, hanem zsigerből robbantott szét konvenciókat, és e robbanás szilánkjából rakta össze új dramaturgiáját, az ő speciális beszéddramáit. A *Búcsúszimfónia* még előzménye egy új dramaturgiai korszaknak. Van benne ugyanis jócskán jelen idejű történet, sőt vannak benne váratlan fordulatok is, mint egy „tisztességes” hagyományos műben. Elsőre persze nem merete még „berúgni az ajtót”, pedig így is egy Sturm und Drang erejű alkotás született a keze alatt.

Egy megroggyant, tolószékbe kényszerült, hajdani szinkronszínészről szól a történet, aki azonban még illúziót keltően tud például ugatni. És első megszólalása valóban egy mesteri ugatás. Azért elég mehökkentő entré, nem igaz? Egy Esterháznak? Ez persze csak áttételesen érzékelhető, nincs kimondva, vagy szeméremből, vagy tapintatból apja iránt, aki akkor még élt. De mégis első és fontos megjelenése a későbbi drámákban az ikonikussá növesztett apa-képek.

A cselekmény előrehaladását azonban rendszeresen megszakítják, töredezté teszik a szöveg ki-be ugrálásai, más hangütésű beszédhelyzetei: az Apa kommentárjai, emlékei, a görög dráma mintájára elképzelt Fiúk kórusa, amelyben apjuk ténykedéseit kajánul, gúnyosan kritizálják, kommentálják, kibeszélik, bele-beleszólva a cselekmény menetébe, és megakasztva azt. Ezek a más beszédhelyzetben elhangzó emléktöredékek, epizódok először szólnak a legendás Esterházyak személyes, hiteles életrajzi tényeiről, bennük a diadalmas vagy nyomorúságos családi történekekről vagy azok morzsáiról. Ebben a szöveggörnyezetben azonban még sokszorosan megcsavart, ironikusan távolságtartó módon, több fénytöréssel idéződnék fel, és így alig-alig segítik a nézőt a megfejtésben. A darab megírása idején bizonyára még nagyon kevés jól értesült tudta átlátni ezeket az áttételeket. A *Búcsúszimfónia* ilyen olvasatban a *Mercedes Benz* előjátékának, előzményének is tekinthető.

Ahogy az Apa figurája átlényegül az újabb és újabb alkotásokban, ugyanolyan visszatérő motívumok lesznek az egyes családi anekdoták vagy történetstörédek a különböző

színpadi szövegekben és prózai művekben. A vándormotívumok szerkesztési elve tehát már itt, ebben az első, egész estés szövegegyüttesben is megszólalt, a rejtett idézetek, vendégszövegek alkalmazásával együtt. (Például egy Nadas Péter-monológ – részlet a *Találkozásból*.) A játék színre került a Víg Házi Színpadán, Zsótér Sándor rendezésében, először és eddig utoljára.

A 2006-os évben új színpadi szöveg született, *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* címen. A németországi Ruhr-Triennálé vezetősége kérte fel őt egy barokk tárgyú színpadi mű megírására. Itthoni bemutatója csillogóan teátrális, a barokk gazdagságát felidéző előadásban került színre a Pesti Színházban, Szikora János rendezésében.

A dialógus-együttes újabb lépés a beszéddráma letisztultabb, bátrabban alkalmazott formája felé. Folytonos történet már egyáltalán nincs, a tér teljesen semleges, csupán anynyi a megkötés, hogy körben Rubens-képek vannak a falon. Amikor a színpadon, első mondatként bejelentik, hogy „Rubens meghalt”, egyik önarcképéből kiesik az élő Rubens, és ezt a játékot, mint keljfeljancsi, többször megismétli. És ebben a képek övezte üres térben már valóban igazi szőszínház zajlik. Festősegédje a tehetséghez alkalmazkodó átlagember, másik beszédpartnere a középszerűségből kitörni nem tudó, állandóan frusztrált fia, aztán a jól tájékozott, de ritkán megszólaló valódi szárnyas Angyal, megszólal egy Bacchus-teremtény is, de különösebb súlya neki sincs a szövegben. Ugyanakkor mindnyájan saját viszonyulásukat keresik ehhez a zsenihez, ehhez a gyűlölt vagy imádott lényhez. Fő vitapartnere azonban, akit Esterházy minden skrupulus nélkül idereptet a jövőből, egy több évszázaddal később élő matematikus, a nemeuklideszi matematika megfogalmazója, Gödel. A két zseni vitájában bontakozik ki a hedonista és az aszketikus életfelfogás és alkat közötti mély ellentét, és vitájukat már nevezhetjük létfilozófiai szócsatának is, eljutva addig a gondolatig, hogy a világ megismerhető és otthonos-e, vagy titokzatos és igazából soha nem megfeythető jelenség. „Az érzéki totalitás Rubenshez, és az értelmi végesség Gödelhez kötött kettősségéről” ír Jákfalvi Magdolna Esterházy-dramákról szóló értekezésében.

Szemet gyönyörködtető rendezői kompozícióval és gazdag, artistikus formában szólalt meg, de a színvonalas színészi játék inkább a színészek játéka volt, mint intellektuális szópárbaj. Az író ebben a szövegegyüttesben még nem adott igazi lehetőséget a közönségnek a közös tudás, a közös felismerések megszerzésére, tehát a személyessé vált közös élmény megszületésére, amely segíti a nézőteret egységgé és értővé kovácsolódní.

2010-ben két dráma látott napvilágot, mind a kettő szintén felkérésre, és mind a kettőt bemutatták. Szintén látványos díszletek, jelmezek között szólalt meg a *Harminchárom változat Haydn-koponyára* a Bárkában, a másik pedig az *En vagyok a te* címen, az Alföldi Róbert vezette Nemzeti Színház kamaratermében.

A *Haminchárom változat... ismét* elegye, összefonódása a történetmesélő, bizonyos mértékig a lineáris időrendet megtartó színjáték-sztoriknak és azok színes és élvezetes elmesélésének. Az egyik az a horrortörténet, amikor Haydn koponyáját ellopják, és egy bécsi házaspár rejtegeti évekig, akik Ionesco stílusában beszélnek meg problémáikat. (Emlékezzünk közös tudásunkra, arra, hogy Kádár koponyáját is ellopták.) A másik epizódsor Haydn életútját követi nyomon, elsősorban a híres kismartoni kastélyban, a legenda Herceg szolgálatában eltöltött szakaszát.

A dramaturgiai, írói folytonosságot, illetve a szaggatott történetmesélést itt is számos narrátori közbeszólás akasztja meg, egy sokat beszélő, kókadt szárnyú Arkangyal személyében, aki folyton kőbányai sörösüveget szorongat a kezében. Fontos újdonság, hogy a darabban hangsúlyosan megjelenik az Esterházy család múltja a Herceg személyében, bár még erős eltartással, mintha inkognitóban rejtegetné őt az író. Semmi személyes „felvállalás” nincs a szövegben, semmi konkrét jelzés, hogy Esterházy Miklós személyéről van szó. Ez a *Mercedes Benz* című dráma szövegében már pompázatosan kiderül. Viszont szó sze-

rint elhangzik több olyan mondat, illetve minijelenet, amely a *Harmonia Caelestis*ben is olvasható. Ezek egy része később átkerül a *Mercedes Benz*be is, vándormotívumként.

Mondhatjuk: a személyesség „közeledik”, a beszédmód telítődik a már a prózából ismerős történelmi allúziókkal, csak a dramaturgiai beszédhelyzet nem tökéletes még. Az utolsó lépés, a „rátalálás” történik majd meg a *Mercedes Benz*ben. A *Harminchárom változat* nyelvileg pompázatos bravúrária, de a dramaturgia, a szerkezet még nem olyan arányos és kiegyensúlyozott, mint az elkövetkező színpadi textusokban.

Az *Én vagyok a te* című opusban – amely ismét jelen idejű történet – egyre több személyes szál bukkan fel, de egyelőre még mindig fénytörésben, burkoltan, megkettőzve, több dimenzióban. Ez is még az írói rejtőzködés, az eltávolítás gesztusa. Az Úrnak nevezett személy, aki egy személyben az egek ura, körülvéve fanyalgó és kritizáló angyalokkal, és itt lent a földön ugyanő egy középkorú író, aki készülő darabjának egyik jelenetét instruálja csodált és tisztelt Színésznoénak, miközben feltehetően az író színházeszményét megalapozó mondatok fogalmazódnak meg: „Hogy egyedül én, mondta, én vagyok a valóságos. / Az egész üres és hatalmas színpadon, / üres és hatalmas, mint a csillagok hazája, és / én vagyok az egyetlen valóságos... valóságos valami.” Ezt a szerzői gondolkodást erősíti, hogy valóban egyetlen konkrét színhelymeghatározás sincs, *Az ember tragédiája* allúziójaként. Esterházy szabad terében szabadon csaponghat a szó, a beszéd, csak a hangütést kell jól megérezni, mert az árulja el, hol és mikor, milyen közegben hangozhat el hitelesen a mondat. Egy másik idézet már egy egész világállapotot fogalmaz meg: „minden szó idézőjelben van, mondta, ez a világ ironikus létállapota, mondta, és hogy ne ijedjek meg egy ilyen szótól, hogy létállapot, bár nyilván ez németül jobban hangzik.” Ezt az önvallomások, személyes szálát erősítik az Úr bravúros monológjai az öregség különféle nyűgjeiről is, sőt megismerjük azt a hólapátolást, amikor (talán először) megtámadta őt a hátfájással kezdődő gyilkos kór. Partnere a darabban az a csodálatos tehetségű öreg színésznoé, aki néha megszólaltatja az Úr által írt jeleneteket, és közben ő maga is az elmúlás, az öregség démonaival küzd, ugyanúgy, mint az Úr, illetve az Író. Gothár Péter rendezte az előadást a Nemzeti Színházban.

Számos történeteszlal fonódik még egybe ebben a furcsa, titkokkal teli szövegegyüttesben, és ezek a töredékek egyre bonyolultabban és egyre több rejtett megfeleléssel utalnak egymásra, mint az a bizonyos gobelinsorozat a párizsi múzeumban. Ezt a labirintus jellegű azzal is erősíti a szöveg, hogy nincs benne konkrét térmeghatározás, és az összefonódások felbontására az író nem ad instrukciókat. Csak a szöveg hangfekvése, jellege irányíthatja a megfejtéseket, mert a kimondott szavaknak sokféle nyitott vegyértéke van, többféle konkrét színpadi megvalósítást megengedve, és a rendezőknek nyíltan felkínálva különféle olvasatokat, értelmezéseket. A német színpadokon Jelinek és Thomas Bernhard sikeres szövegeit újabb és újabb előadásokon próbálják megfejteni. Ez nálunk sajnos szinte ismeretlen, pedig ahogy Jákfalvi Magdolna írja, „a drámaszövegek állandó színpadi jelenléte alakítja magát a játéknnyelvet is.”

És következett a 2011-es év, mikor is elkészült az *Oratorium balbulum*, a *Dadóó oratórium*. Az ősbemutatóra – a zenét Eötvös Péter szerezte, a német fordítást Buda György készítette – a Salzburgi Ünnepi Játékokon került sor, 2016. július 30-án, de ezt írója már nem érthette meg.

Mikor Esterházy elvállalta a feladatot – mert ezt is egy (külföldi) felkérés ihlette –, így nyilatkozott egy interjúban: „Szinte semmiről nem tudunk úgy beszélni, hogy ne legyen kérdőjel mögötte.” Talán ez a mondat jelzi, hogy az oratórium műfaji emelkedettségének miért nem tudott igazán megfelelni a mű, illetve persze nem is akart megfelelni. Minden más törvényszerűségnek azonban messzemenően igen. Igazi „esterházys” szöveg született, nagyon magyar, de univerzális is, nagyon gunyoros, és mégis nagyon sötét, fájdalmas tónusú, különösen a végjátékban.

A szöveg szinte átfogja földrészünk, Európa jelenlegi bizonytalan, kétségekkel teli létállapotát. A kerettörténet maga is vészjósló világpillanatot idéz fel, a 2001-es New York-i terrortámadást (persze ezt is tökéletesen egyedi szemszögből, úgy, ahogy feltehetően senki más nem tette volna meg). Egyik főszereplője a Próféta, aki dadog, beszélgetőtársa pedig egy részeges, de szeretnivaló Angyal, aki egyszer Nietzschevel berúgott, és azóta nem tud kijózanodni. Ez a két szóvivő meglehetősen gyenge lábon álló értelmiségi elitlény. Velük szemben sorakozik fel az önazonos, öntudatos Kórus, amely a tömegember hangja, és hol szervilisen, hol fenyegetően, de állandóan hallelujázik, illetve egyre gyakrabban pofátlanul gúnyolódik a két szóvivőn. És ráadásul öntudata és magabiztossága idővel egyre nő: „...mennységünk átcsap minőségbe. / Nincsenek főszereplők / kizárólag kórus van / nincsenek főszereplők / csupán sztárok / sztártömeg”, szól az agresszív kórus, majd így folytatódik: „a tömeg immár / immár nem engedelmeskedik / nem engedelmeskedik már a kisebbségnek. / Féltreolja és a helyére áll.” És ez a hang egyre erősebb, egyre militánsabb lesz, egyre inkább értelmiség- és elitellenes: „Mit akartok / hisz nem akarhattok semmit / ti / a semmi szószólói! / Az egyik dadog / a másik motyog / elég ebből!”

Ezzel a hanggal párhuzamosan a szöveg igazsága, mondhatni aktualitása egyre erősebb: „...kizárólag a van van. / A banalitás démonikussága / a közepszer diadalittassága / a trivialitás csábja / az elit bágyadtsága / a jelentékeny jelentéktelenségének kora”. Majd később: „Európa már jó ideje / nem / uralkodik a világon / az európai ember / véglegesen / útszélivé válik”. Nem nehéz érzékelni a jelen hazai politika és a világpolitika eseményeit ismerve, hogy ezek az „esterházys jóslatok” napról napra érvényesebbé válnak, illetve válhatnak, végjátékot vizionálva Európáról.

Van egy Narrátora is az oratóriumnak, aki szintén jósl, és így fejezi be szereplését: „Mert nincs előre, ezért csupán a most van, [...] foggal körömmel védeni azt, ami van. A határokat. Mindenhová kerítést húzunk, a kerítést is bekerítjük. Belül vagyunk mi, kívül... / hát azok nem mi vagyunk. Az idegen szép, mondtuk harminc éve lelkesen, most inkább nem monduk semmit...”. Majd később a Próféta átveszi tőle a szót: „Építsünk kerítést / vezessünk bele áramot. / Az idegen? / Az idegen / jól vezet / jól vezet az áramot.”

A 2015-ös évben pedig megszületik az utolsó színpadi mű, a *Mercedes Benz*, szintén egy váratlan és érdekes felkérés nyomán.

2013-ban a Nemzeti Színház új vezetése lecserélte Alföldi Róbert repertoárját, így az *Én vagyok a te* című Esterházy-darab is lekerült a műsorról. Lehet, hogy véletlen, de ezután nemsokára felkérés (ismét felkérés!) érkezett az íróhoz, méghozzá a Szlovák Nemzeti Színházról, Pozsonyból, egy új Esterházy-opus megírására.

Rövidesen létrejött a nevezetes mű, a *Mercedes Benz*, amely remek szintézise lett mindazon dramaturgiai találmányoknak, személyeknek, beszédmódoknak, amelyeket eddig megismerhettünk, és most letisztult, kiérlelt, hatásos színpadi állapotában mutatta meg az Esterházy-beszéddráma egyedi és sajátos értékeit, előnyeit. De mindezt úgy, hogy az eddig többé-kevésbé írói fikciónak tekintett elemek, motívumok színpadilag éretté és nyíltan személyessé, ezáltal teljesen hitelessé tudtak válni.

A *Mercedes Benz*nek két nagy írói találat van, amely mágnesként összerántotta az Esterházy-féle dramaturgiát és szervessé, de egyúttal még gazdagabbá tette a már eddig is kimunkált beszédmódot. Ez a felfedezés egyrészt *Az ember tragédiája* volt mint keretjatek, a két örökléten át civódó ellenfél, Az Úr és Lucifer felléptével, amelyet (második találatként) keretbe foglal kettejük fogadása az Esterházy családról a *Tragédia* parafrázisaként. „Vedd el szerencséjüket, fogadjunk, akkor sem fordulnak ellenem” – mondja az Úr. És a fogadás megkötetik. A fogadás tétje az Esterházyak elveszejtése Lucifer által. „Majd ráeresztem a családra a bajt”, mondja, és megkezdődik a játék, a magyar történelem vérzivataros évszázadaiban, kezdve a 17. századi fényes győzelmektől, a mesés gazdagságtól a 20. századon át, a jelenkori Esterházy családig, és mindez az istenített és megtörtetett

apafigura történetével kiegészítve, továbbá az apa-fia kapcsolat halálos, halálon túli viszonyát is megmutatva. És eközben számos helyen megszólalnak Madách-idézetek, rendszerint ironikus tálalásban. És mindez hol gunyorosan fájdalmas, hol játékosan kontrasztos tükörben láttatva, igazi „esterházy” stílusban.

És van egy harmadik alaptalálat, vagyis ez csak folyománya az előző kettőnek. A magyarok közös tudása, amely a Madách-műre vonatkozik, az embereknek a soha el nem múló nemzeti nagyság, a közös történelmi összetartozás utáni álmára, az arisztokrácia, a nemesség iránti nosztalgiára és a tudástörmelékek, pletykák, anekdoták, intimítások élvezetére a nagy családi múlt történetéből. Ily módon készen van a közös bura, az együttlélegzés a nézőtér és a színpad között. A többletdimenziók automatikusan megteremtődnek, megemelik a szavak értékét, holdudvarát és az összetartozás cinkos élményét. Így automatikusan megteremtődik a nézőkben is az írói kettős látása a dolgoknak, a közös múltbeli emlékeknek, sőt, jelenbeli eseményeknek is. A megtalált helyzet és beszédmód pazar lehetőségeket kínált az íróknak: egyszerre mutathatta be szereplőinek és a történeteknek a színét és fonákját, a jelenségek fenséges és a kicsinyes oldalait. És az apa–fiú–viszony esetében brutális nyíltsággal megmutatott élettragédiát, a beszervezést, majd a fiú által, hosszú lelki gyötrelmek után megírt *Javított kiadást* (a darab szövegében nincs leírva a könyv címe) mint az árulás tragikus mementóját, hogy a végén egymást átölelve, a halálban fejeződjék be kettejük tragikusan gyönyörű sagája.

Ebben a színjátékban már szerves egységbe kerül minden eddig széttartónak tűnő epizód, a különböző típusú vendégszövegek, vándormotívumok, a különböző eklektikusnak látszó beszédmódok, a kórus funkciója, a reflexiók és az önreflexiók lehetősége. Így és most a szöveg minden eddigi kísérletnél hitelesebb, színpadszerűbb lett, és nagy ívű magán- és nagytörténelmi dimenziókat nyert. Gyönyörű ráadásként az egész játékot körbefonja, bekeríti Esterházy Péter kedvenc dala, a *Mercedes Benz*, Janis Joplin gyönyörű hangján, a borzongató halálnevetéssel a végén.

Még néhány személyes gondolat: 2015 nyarán engedélyt kaptunk Esterházy Pétertől még jóval a pozsonyi bemutató előtt, hogy Pesten felolvashassuk a darabot. Ekkor készült egy úgynevezett felolvasószínházi változat, jóval rövidebb, mint a teljes, néhány szerkezeti változtatással és erős rövidítésekkel, szintén az ő hozzájárulásával. És 2015. november 18-án sor került a bemutatásra egy új játszóhelyen, a Tesla Teátrumban, Vas Zoltán Iván értő stílusú, kiváló rendezésében. Mindenki felejthetetlen szerencséjére mindez az író jelenlétében történt, a közönség és az ő számára is nagy sikerrel.

Úgy látszott, hogy a szövegnek jót tettek a felolvasószínházi körülmények. A teljesen csupasz térben a színészek civil ruhájukban olvasták a szöveget. Eszközük, segítőjük nem volt más, mint a rendezői és a saját gondolati értelmezésük, saját gesztusaik, mimikájuk, hangsúlyaik, amelyek segítségével hitelesen képviselni tudták a szöveg kettősségét: az állandóan bujkáló iróniát, a fekete komédiát és a tragikus pillanatok is. Tarján Tamás egy másik Esterházy-előadást látva írta ezt a pontos mondatot: „a nyelven, a szavakon és a színészi gesztusokon kívül majdnem minden csak nyűg.” És ez itt, ebben a felvezetésben valóban beigazolódtott. Sőt az is, hogy nem elég ismerni a hagyományos színjátszás valamennyi értékesebb eszközeit, hanem fontos elem, hogy a megszólaló színész belső privát személyiségében is benne legyen ennek az intellektuális, ellenpontozó beszédmódnak valamennyi eredője.

2017 januárjában pedig megvalósult a premier Pozsonyban, a Szlovák Nemzeti Színházban, a szöveg értő és színpadilag hatásos előadásában, bebizonyítva, hogy nemcsak puritán körülmények között, hanem szellemesen scenírozva, gazdagabb színpadi felvezetésben, de intellektuálisan magas szintű és élvezetes játékokban sem csökken a szöveg, a *Mercedes Benz* és Esterházy Péter varázslata.

HAGYOMÁNY ÉS HEVÜLET

Ágoston Zoltán beszélgetése

Ágoston Zoltán: Ebben a színházi évadban ünnepeltétek a Janus Egyetemi Színház húszéves jubileumát. Felütésképpen azt kérem, foglaljátok össze röviden, milyen érzéssel tekintetek vissza erre a két évtizedre.

Mikuli János: Húsz év hosszú idő, jó dolog volt megélni. Főleg az a jó benne, hogy a színház létezik. Elindult valamiféle embrionális állapotból, sok-sok viszontagságot megélt, de mindig túl tudott lépni, mindig előre tudott menni, és most úgy érezzük, hogy van egy színház, ami létezik, működik, a város művészeti életnek a része, és ez a legfontosabb.

Tóth András Ernő: Bizsergető érzés, és adja isten, hogy minél több embernek adasson meg. A húsz év tekintélyes időmennyiség, s igazolja, hogy sikerült létrehozni valamit, ami működik. Ez rettentő jó érzés. Nem vagyok meggyőződve arról, hogy túl sok ilyen alkalom adódik egy ember életében. Ez aggaszt is engem, hogy a gyerekeimnek, a mostani fiataloknak egyáltalán lesz-e ilyen lehetőségük, ami nekünk volt. Áldom az eszünket, hogy akkor bátrak voltunk, és volt annyi kurázszi bennünk, hogy ezt akkor elhatároztuk, és végig tudtuk küzdeni.

A. Z.: A színház indulásának évei egy még formálódóban lévő, képlékenyebb társadalmi közegben zajlottak. Igaz, hogy egy jubileumi kötetben is összefoglaltátok, de beszéljeteek részletesebben az indulásról. Jól tudjuk ugyanakkor, hogy a kezdetek már csak olyanok, hogy sokszor találunk előttiük valamiféle olyan folyamatot, amely megalapozza, lehetővé teszi azt, amit „kezdetnek” nevezünk. Ez a JESz esetében is így történt. Milyen intézményi alapokon, előzményeken és milyen szellemi inspirációkat követve jött létre ez a színház?

M. J.: A válasz lebomlik az én inspirációimra és az Andráséira, ez a kettő nem ugyanaz. Én a középiskolai színjátszásból érkeztem Pécsre, és főiskolásként folytatni akartam azt, amit a középiskolában elkezdtem. Kerestem itt a lehetőségeket, és meg is találtam.. A hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején nagyon színvonalas amatőr színházi élet működött a városban. Az már a véletlenül múlt, hogy a Nyitott Színpadon kezdtem el a színházi életemet. A pályánk Andrással a Kisszínházban kapcsolódott össze. Mi ezekben a műhelyekben azt tanultuk meg, hogyan kell professzionális módon viszonyulni a színházhoz, és hogy a státusztól függetlenül – tehát hogy valaki profi státuszú, hivatásos alkotóként működik, vagy amatőr státuszú, és más hivatás mellett műveli a színházat – a színház létrehozása, a színházi előadás megvalósítása közös üggyé tud válni. Úgy érzem, ez egyedülálló jelenség volt, és korán meg is jelent, hogy Péccsett amatőrök és profik együtt tudtak dolgozni, és jó színházat tudtak létrehozni.

A. Z.: Kérlek, mondj néhány nevet, hogy könnyebb legyen elgondolni mindezt annak az olvasónak, aki ezt az időt megélte. Akkoriban kire figyeltél, kivel dolgoztál együtt, kik voltak fontosak számodra?

M. J.: Héjja Sándor, Barkó György, N. Szabó Sándor, Sólyom Katalin, Koszta Gabriella, Füsti Molnár Éva, Oláh Zsuzsa, Bartus Gyula, Bánky Gábor – sorolhatom a neveket, akikkel egy színpadon állhattam, és akik talán a legmeghatározóbbak voltak.

A. Z.: A kilencvenes évek elején, amikor tehát a Kisszínházban elkezdtetek együtt dolgozni, ki és mi volt hatással rád, András?

T. A. E.: Bölcsész, esztétika szakos voltam, és itt működött az egyetemi színpad, Ottlik

Ádám csoporttársam játszott benne. Gimnáziumba ugyan Marcaliba jártam, de családi vonalon Besenczi Árpádot ismertem e körből, mint a bátyám jogász csoporttársát. És Bécsy Tamásról is tudtam, aki a magyartanárom egyetemi professzora volt. Nagyjából tehát ismertem az egyetemi színpad körüli embereket, idősebb Bagossy Lászlóról is tudtam. Amikor Pécsre kerültem, akkor véletlenszerűen belecsöppentem ebbe a színházi világba, az Anna utcában. Akkoriban erős csapat dolgozott ott, Stenczer Béla és Besenczi voltak a vezető színészek. Mondhatjuk, hogy a legkitűnőbb emberek dolgoztak együtt az egyetemistákkal, semmi nem volt, ami őket szétválasztotta volna. Az egész közeget az jellemezte, hogy nagyon nyugodtan és érdeklődően figyelt mindenki mindenkire. Megjegyzem, ez nemcsak a színházon belül volt így, hanem eleven, pezsgő művészeti közélet jellemezte az egész várost. Az akkori *Jelenkor* szerkesztőségébe bátran mentek fel a színészek, az egyetemi színpadosok együtt jártak sörözni a korán elhunyt Sipos Lászlóval és másokkal, neves pécsi színészekkel. Hemzsegett a város a kitűnő képzőművészekről, íróktól, kritikusoktól, irodalmároktól és ezeknek fényében mindenki szívesen sütkérezett. Ma nehéz ezt elképzelni, mert összehasonlíthatatlanul nagyobb szellemi pezsgés volt. Akkor viszont evidensnek is tűnt, hogy ha valakinek van egy gondolata, akkor: uccu neki. Akkor is megvoltak az alapstruktúrák: a Nemzeti Színházon túl a Kisszínház, az Egyetemi Színpad, a mai Harmadik Színház helyén a Ságvári Művelődési Ház. Megvoltak azok a bázisok, amelyek a színházi palettát kiteljesítették a városban, tehát volt hol tanulni. És működött a kitűnő Nyári Színház, ahol a kaposvári profikkal tudtunk együtt játszani. Aki akarta, ott meg tudta tanulni a színházat.

Á. Z.: Aztán a '96-os évben megalakult a színház és felvették a JESz nevet. A kötetben János írása részletesen dokumentálja ezt a folyamatot. Emeljetek ki néhány fontosabb mozzanatot az alapítás időszakából. Milyen kihívásokkal szembesült a színház a létrejöttékor? Tudjuk, hogy az első jó néhány év egyik legfőbb problémáját a játszóhely képezte: a színházi tér alkalmassága vagy alkalmatlansága alapvető kérdés. Állandó gond az egyetemi társulatoknál, hogy az egyetemisták jönnek és mennek. Voltak elődeitek, akiknek tapasztalataiból okulhattatok: a budapesti Szerb utcai híres egyetemi színház, ahonnan Jordán Tamás vagy épp Súlyom Katalin nevét említhetném és persze másokét; aztán a szegedi és egyéb előképek is lebeghettek a szemetek előtt. Akár így, akár úgy, a fő kérdés az, hogyan tudtátok a saját működési rendeteket kialakítani, mert a különböző helyekről megszerzett információk, tapasztalatok alapján itt egy új intézmény saját problémáit kellett megoldani.

M. J.: Mindenféleképpen vállalni akartuk az örökösök szerepét. A budapesti Universitas, a szegedi JATE és a pécsi hagyományok – ezek nagyon is meghatározták az elképzeléseinket. Amit jobban akartunk csinálni – hogy egy kicsit nagyképpen fogalmazzak –, az annak a meghaladása, hogy az amatőr színházak, a legjobbak is, mindig időlegesek voltak. Nagyjából 6-8 év volt egy-egy társulat közös ideje. Mi a kezdet kezdetén is arra törekedtünk, hogy ezt elkerüljük, hogy hosszú távban gondolkodjunk. Az előzmények nem az egyetem mint intézmény keretében valósultak meg, hanem a Pécsi Kisszínház, a Ságvári Művelődési Ház vagy a Nyári Színház kereteiben, tehát városi kulturális vagy művészeti intézményekben. Mi, kicsit persze kényszerből, ugyanakkor tudatosan is kerestük a kapcsolatot az egyetemmel, szem előtt tartva, hogy hosszú távon építkezzünk. Természetesen nem láttuk a teljes utat. Kezdetben annyit tudtunk, hogy van néhány emberünk, akik dolgoztak már velünk, akikre lehet számítani, akik néhány évig biztosan a vállukon tudják vinni a terheket. Horváth Csabára, Rajnai Attilára, Inhof Lászlóra gondolok, ők voltak az alapítók. Ezenkívül volt egy másik szándékunk is: nézzük meg, hogy ha felvételt hirdetünk, jönnek-e az egyetemisták. Abban bízunk, hogy az egyetemi hallgatóságban mindig megvan a játék kedv, és ha helyet, lehetőséget kínálunk számukra, akkor jönni fognak. És jöttek. Az volt a szerencsénk, hogy az első csapat, az első felvételizők tehetségesek is voltak.

T. A. E.: Fontos tényező volt, hogy a nyolcvanas évek vége igazából nem nevezhető a magyar kőszínházi kultúra jeles időszakának. Elég jelentős távolság mutatkozott sok eset-

ben a más kortárs művészeti eseményekkel történő összevetésben. Volt egy-két jó pesti színház, kiemelve a Katona József Színházat és persze Kaposvárt, ám a vidéki színházak jelentős része, mondjuk ki bátran, a pécsi is, meglehetősen avíttas formanyelven működött.

Á. Z.: *Lengyel György idejére gondolsz?*

T. A. E.: Az ő igazgatása alattira, és az azt megelőző időkre is. De a mondanivalót illetően sem találták a helyüket ezek a színházak. Ne feledjük, a mi indulásunk egybeesik az alternatív színházak berobbanásával. Sokan érezték akkoriban, hogy újfajta formanyelvre van lehetőség, másfajta színházi gondolkodásra. A rendszerváltás előtt a mindig politikai érdekességgel bíró kisszínházokról, lakásszínházokról tudni lehetett, hogy érdekes formanyelvvvel kísérleteznek, de a szélesebb nyilvánosságban nem voltak jelen. A kilencvenes évek elején aztán kinyíltak a lehetőségek, és ez sokaknak megmozgatta a fantáziáját. Mindehhez pályázatok teremtettek anyagi alapokat. Úgy éreztük, nekünk is van mondanivalónk, formanyelvileg is, tartalmilag is. Az egyetemi közeg pedig mindig a friss szellem közege.

Nem beszélve arról, hogy akkor állt össze az új egyetemi rendszer, s az integráció folyamataiban az egyetem vezetése nyitottnak mutatkozott az önálló egyetemi színházra. Ez kuriózumnak számított, mert nemigen volt akkoriban ilyen az országban. Pécs aránylag kis város, nagy egyetemmel, s szerencsénkre baráti kapcsolatban álltunk Berke Gyulával, az egyetem akkori főtitkárával, aki egyébként jogász létére szintén megfordult annak idején a színház környékén. Az egyetemi vezetés megértette a kezdeményezésünk jelentőségét, rájöttek, hogy a színház az egyetemnek nem tehet rosszat, a fenntartása pedig az intézmény költségvetésében nem tétel. Ugyanakkor Gyula láthatta bennünk, hogy nagy munkabírású emberek vagyunk, akik véghezviszik a vállalásukat.

Á. Z.: *Beszéljünk a darabválasztásról, világtípusok meg ennek a fogalomnak a mentén a szellemi irányultságokat. Visszatekintve látható, hogy a klasszikus világirodalmi darabok mellett mindig jellemezte a színházat az avantgárdhoz való kötődés és az is, hogy néhány fontos magyar klasszikus szerző is hangsúlyozottan jelen volt a repertoárban. Például Móriczot említem, de ugyanilyen fontos Weöres Sándor színházi művészetéhez való kötődéseket. Számomra ez különösen méltányolandó, mert – túl azon, hogy Weöres világnagy költő volt – méltatlanul kevésbé van jelen a magyar színpadokon a munkássága. Láthatólag tudatosan törekedtek arra, hogy ebben a városban, ezen a színpadon ne így legyen.*

M. J.: Úgy vélem, eleinte ez nem volt igazán tudatos, nem volt annyira előre elgondolt, mint azok az elvek, amelyeket az előbb felsoroltam. Mindkettőnkben volt valamilyen érdeklődés, ami az évek során változott, és ezeket az irányokat többé-kevésbé lehet így, visszafelé azonosítani. Én például eleinte kortárs magyar szerzőket preferáltam.

Á. Z.: *Igaz, például Darvasit.*

M. J.: Meg Parti Nagyot, aztán Venyige Sándort. Érdekeltek ezek a friss szövegek, főleg a nyelvi síkjai. Így jutottam el – Venyige átiratán keresztül – Móriczhoz, és aztán ott is ragadtam jó ideig. Aztán András mondta, hogy nézzem meg Weörest; először talán az *Octopust* olvastam, s úgy kerültünk *A kétfejű fenevad*hoz. Amikor aztán az első Weöres-darabot megcsináltuk, akkor már szinte adta magát, hogy a következőt is színpadra állítsuk. Tehát egyrészt ez a személyes érdeklődés határozta meg a darabválasztást. Másrészt a mindenkori társulat, ami legalább annyira fontos volt. Mi az, amit meg tudunk csinálni? Mi az, amire megvannak a főszereplők, akik ezt magas szinten meg tudják jeleníteni? A harmadik szempont pedig nyilván az a téri környezet, amiben éppen aktuálisan működünk: a régi pincében például, majd vendégségben a Pécsi Nemzeti Színházban vagy aztán a Szántó Kovács utcai kis stúdióban.

T. A. E.: Én mindig is roppantul kedveltem a klasszikus avantgárdot, ezen belül is különösen a magyar szerzőket. A húszas, harmincas évek környékén olyan radikális mondanivaló, elementáris igazság fogalmazódott meg, amit jó formában, kellő spródséggel

tudtak elbeszélni. Úgy éreztem, hogy ez az éppen a nyakunkra lépő kapitalizmussal való kapcsolatom hasonlít a húszas, harmincas évek művészeinek a nyakára lépő kapitalizmussal való viszonyához. És éreztem, hogy az egyetemisták ezt a viszonyt jól értik. Például az utálatot a pénzvilággal szemben, de ennél persze többről van itt szó; miközben ezek jófajta, lendületes, szembeszegülő, fiatalos szövegek voltak. Palasovszky Ödönből írtam a szakdolgozatomat; a színházi forma is nagyon érdekelt, a szavalószínház. A környezet, amelyben dolgoztunk, a kicsi fekete terek eleve adták ennek a lehetőségét. Kevés jelmez, díszlet, viszont erős üzenet kell meg jó hevület. A mai napig betegesen odavagyok az ilyen darabokért. Azt gondolom, hogy itt olyan súlyos mondanivalókat találunk, amikkel a játszóknak elengedhetetlenül szembesülnie kell; mert a világ olyan, hogy okos csiki-csuki játékkal éppen a fontos dolgok előtt csukja be mindig az ajtót, tereli az embereket mindig kicsit biztonságosabb, unalmasabb plázák felé. Sokáig kitarítottam emellett a vonulat mellett, sajnos aztán – ez adódik a színház húszéves történetéből – magam is kicsit kiöregedtem, beleapukásodtam ezekbe a dolgokba. Azért időről időre összekapom magam, és még odapörrentünk egy kicsit a nézők orra alá. Mostanában a dada-előadással próbáljuk itt, a Zsolnayban ezt a vonalat fenntartani.

Másrészt persze igaz, amit János mond, hogy a színházban mindenki, aki rendez, előbb-utóbb úgy érzi, hogy megtalál fontos színészeket, akik a szívének fontosak, és akiket igyekszik helyzetbe hozni. Az utóbbi időkből a *Hamlet*-előadásunk jó példa erre, ahol olyan színészi állomány állt össze, ami nem biztos, hogy rendelkezésre áll a következő tíz évben. Sikerült itt egy pár olyan színésznek kinevelődni, akik alkalmasak jelentős feladatok megoldására is. Ilyenkor pedig azokat a feladatokat el kell vállalnunk, mert nem tudjuk, lesznek-e még hasonló helyzetben.

Á. Z.: Párhuzamot vontál a húszas, harmincas évek társadalmi helyzete és a mostani vagy a rendszerváltás utáni helyzet között, és hogy arra akkor a klasszikus avantgárd hogyan válaszolt. De talán a mindenkori fiatalok újra és újra adnak ilyen szubverzív válaszokat, amelyekkel az éppen fennállót megkérdőjelezzik. Nektek is volt olyan előadásotok, amelynek erős társadalombírálat alkototta az üzenetét. Hogyan tudtok a nálatok már jóval fiatalabb emberek gondolkodásához viszonyulni? Hogyan tudtok velük kommunikálni?

T. A. E.: A kérdés több problémát vet fel. A mi színházunkról köztudomású lehet a szellemi irányultsága, mégsem lehet rásütni semmilyen bélyeget. Miközben a színház vezetői, János és én, elkötelezett, kereszténydemokrata elvek alapján élő, gondolkodó emberek vagyunk. Ám ez a színház szempontjából irreleváns. A kívülálló azt gondolná, hogy a fiatalok dobnak fel problémákat, de ez nem így van. Némi csalódottsággal is mondom ezt, legalábbis értetlenséggel. Vagy mi neveltük őket rosszul, vagy nem tudom, mi az oka, de kevésbé van ez iránt érdeklődés.

A színház elmúlt pár évében vendégrendezőket hívtunk valamelyik színi főiskoláról, határon innen vagy túlról, a lényeg, hogy professzionális intézményből érkezzenek olyan frissen végzett szakemberek, akik friss színházi ízlést hoznak magukkal. A magyar színházi felsőoktatásban bizonyos szellemi áramlatok roppant erősen uralkodnak, de ezen nem kell meglepődni. Ha idejön egy fiatal rendező, az vélhetően nem kereszténydemokrata alapokon gondolkodik, mint mi, hanem például erősen liberális beállítottságú. Ebből fakadóan a mai politikai rendszerrel szemben éles, számunkra értelmezhetetlen kritikával él. Ám e vonatkozásban soha nincs presszió a színház részéről. Mert az a cél, hogy dolgozzanak, és ez hol így sül el, hol úgy. Akadt olyan eset is, amikor az előadások felvetettek politikai problémákat vagy utaltak mai problémákra, de megítélés kérdése, hogy ezt valósnak látjuk vagy sem. Máskor nem utalnak ilyen problémákra. Az egyes előadások – és ez a nézők számára különösnek tűnhet – nem a mi társulatunk gondolkodását vagy a politikai érdeklődését tükrözik, hanem általában a rendezőt.

M. J.: Kapcsolódva ahhoz, amit András mond, nem a társulat követelte ki azt, hogy

valamiről beszéljünk, hanem legalább tíz évig – nagyjában-egészében – a mi rendezéseink határozták meg a JESz munkáját. Ami nem jelenti azt, hogy abban az időben ne rendezett volna más is. Aztán elérkezett egy pont – egyetértve azzal, amit András mond, hogy nem dübörgött a fiatalokban a mondanivaló –, amikor azt láttuk, hogy az ő és a mi nyelvünk között egyre nagyobb a szakadék. Ezt áthidalandó, körülbelül 2008 óta tudatosan törekedtünk arra, hogy valóban fiatal rendezőket hozzunk a társulathoz, s ez azóta program-szerűen működik. Nincs olyan évad, hogy ne történne meg, és a nyelvi kapcsolódás szerintem mindig létre is jön. Hogy aztán a rendező mit tesz a színpadra és milyen világszemléletből építkezik, az nagyjában és egészében úgy van, ahogy András elmondta. Mindez néha vitákat is generál a meghívott rendező és köztünk, de ezt egyszerűen tudomásul vesszük. A magunk dolgairól sem mondunk le, de mindig odatesszük mellé ezeket a fiatal rendezőket.

A. Z.: A színház koncepcionális művészeti vezetésén túl, ahogy arról épp most beszéltek is, mindketten színészként és rendezőként is működtek a JESz-ben. Mi a rendezői eszményetek, hitvallások, kik a példaképeitek? Kik formálták a szemléleteteket?

T. A. E.: Se János, se én nem jártunk színi főiskolára. Én fiatalon rengeteget, öt-hat éven át jártam Marcaliból a kaposvári színházba bérlettel, végignéztem több tucat előadást úgy '82-től '88-ig, a legjobb időszakban. Ennek a színháznak az egypártrendszer idején megfogalmazott társadalmi üzenete, kritikája nyilván bevésődött az elmémbe; de a színházi formanyelv más utakon, módokon alakult ki bennem. Mint rendes bölcsész az ember rommá olvasta magát, utána járt annak, ami az érdekelte. Például az avantgárd színházi ügyeknek, miközben a régi egyetemi színház jó terepnek bizonyult arra, hogy sok mindent kipróbálhassunk. Szerencsére az első próbálkozások formailag aránylag jól sikerültek. Azt hiszem – remélem, nem érhető félre –, az ott kialakult tapasztalatok adták meg a későbbi munkánknak a formáját. Miközben természetesen rengeteget tanultam például az idősebb Bagossy Lászlótól az Anna utcában. Hogy egyáltalán hogy készül egy előadás, hogy mennek a próbák és a többi. Ám igazából a saját dolgaimat a magam ízlése szerint raktam össze. Előadásról előadásra építi az ember a saját kis várát. Betesz a puttonyba valamit; ami jó, az megmarad.

M. J.: Valóban, nem készültünk rendezőnek. A színház valamikor egészen fiatalon beszippkázott bennünket, de nem a profi színház, hanem az akkoriban amatőrnek mondott vagy alternatív színház, ami sajátos próbamódszerrel, sajátos módon hozta létre az előadásait. A professzionális színháznak csak a végtermékeivel találkoztam, nem láttam bele abba a mechanizmusba, ahogy az létrejön. Viszont megtapasztaltam sokféle kísérleti, alternatív előadás megszületését, és abból táplálkoztam: Leszkovszki Albintól kezdve Vincze Jánoson keresztül Bagossy Lászlóig terjed a sor, akiktől számos meghatározó előadást láttam. Ebben az értelemben tudatosan is készültem, mert részt vettem azokon a próbákon is, amikor nekem színészként nem volt szerepem. Egyszerűen érdekelt, mitől áll össze egy próbafolyamat, miből lesz rendszerré a jelenetek halmaza. Ez a tapasztalás adta meg azt a mesterségbeli képességet, hogy az ember egy idő után maga is megpróbálja. Az első jó pár évben volt egyfajta személyes vonatkozás. Tehát – azon túl, hogy működőképes, friss, izgalmas előadások jöjjenek létre azon a bázison, amiről beszéltem – nagyon fontos volt számomra, hogy az adott darab, az adott darabból létrehozható előadás nekem mit mond, mit tudok személyesen közölni vele. Példát mondok: az *Ibusárnak* a vidékiség-problémája nagyon erőteljesen rezonált bennem, mert magam is Sárbogárdról érkeztem. Ez nem pusztán egy szövecc volt számomra, hanem nagyon is erőteljesen érzékeltem a „sárbogárdiság” létét, gondolkodásmódját, és találtam egy darabot, ami ezt megfogalmazta. Nem véletlen, hogy aztán mindent megtettem azért, hogy ez az előadás a sárbogárdi vasútállomáson is színre kerüljön, ami nagy büszkeségemre végül meg is történt. Az első időszakban mindegyik előadásommal nagyon erős személyes viszonyom

volt, ami aztán, az az igazság, egyre erőteljesebben kiveszett. Egyre fontosabb lett a ját-
szók helyzetbe hozása, az, hogy olyat játsszunk, ami beleszól abba a világba, ami körül-
vesz bennünket. Nem tagadom, hogy az utóbbi mintegy nyolc évben megpróbálom a
bennem élő világlátással szembesíteni a darabokat, amelyeket színpadra szánok. Nem
szélsőségesen, nem tolakodóan, de határozottan.

*Á. Z.: Az emberek nagy többsége általában azt gondolja, hogy hosszú időtávon keresztül is
azonos önmagával, a folyamatosság a személyben, az alkotói pályán evidenciának tűnik. Most az
ellenkezőjére téve a hangsúlyt, húsz év távlatának a birtokában mi az, amiben kifejezetten változott
a színházról való elképzelések? Van-e olyan, amire most sokkal inkább figyeltek, mint a kezdetek-
ben? Akár azzal is összefüggésben, hogy húsz, huszonöt vagy harminc éve az általános információ-
gazdagság mélyen alulmúlta a mait, gondolok itt, kézenfekvő módon, az internetre...*

T. A. E.: Annak ellenére, hogy mindketten színházzal foglalkozunk, és hogy ezen belül
nagy előszeretettel foglalkozom avangárd szövegekkel – a *Fluxus*-előadásunkkal már a het-
venes éveknél, szinte a kortársaknál tartunk –, mindennek ellenére erősen konzervatív világ-
látásúak vagyunk, ami sok szempontra kiterjed. Épp emiatt igyekszünk, amennyire csak le-
het, nem belecsúszni a nagyon trendi megnyilvánulásokba. Megpróbáljuk megkímélni a
színházat azoktól a változásoktól, amik efemerek, amik elragadhatják... Igazából a mai na-
pig abban hiszünk, hogy legyen társulat, a társulat egyetemistákra épüljön, a darabok szöve-
ge eleve értéket képezzen. Én például azzal szoktam a szereplőket biztatni, hogy ha aznap
este három Petőfi-sort elmondanak a színpadon, akkor Pécsen az első ötben vannak, akik
értékes dolgot csináltak a városban, mert annyi semmitmondó dolog vesz minket körül. A
mai napig tartjuk azt, hogy a lehető legtöbbet próbáljanak a színészek, a legtöbbet legyenek
együtt. Tehát inkább a klasszikus vonalak mentén szeretnénk vinni a színházunkat.
Szerintem a következő öt-hat év eldönti, mi a trendi, de azt hiszem, jó ízlésünk van ebben. A
színház stabil működését is az biztosítja, ha nem ugrunk be olyan könnyen az újdonságok-
nak. Hogy mégis mi az, ami más hangsúllyal van jelen a gondolkodásomban? Úgy látom,
régebben többet lehetett volna bízni a fiatalokra, mert húsz éve felnőttebbek, érettebbek vol-
tak, mint ma. Ugyanakkor mi is öregszünk, és ez nem rossz dolog, kezdünk néha eggyel
hátrébb lépni és hagyni őket. Én magam is látom, hogy sokkal nyugodtabbak a próbaidőszá-
kok. Sokkal többször mondjuk azt, hogy persze, csináld, legyen, ahogy gondoljátok. Teret
kell adni más gondolatainak is. Azt hiszem, ebben van a változás. Az ember sokkal nyitot-
tabb... De talán nem is nyitottabb, hanem más a színház. Nem vagyunk már a jó értelemben
sem erőszakosak, mint ahogy kellene lenni vagy egykor kellett lenni.

M. J.: A húsz év titka éppen az, hogy következetesen próbáltunk maradni, és hogy a
változásért nem változtattunk. Éppen ellenkezőleg: mindig meg akartuk tartani azt, ami
eredmény, és föl akartunk építeni egy olyan létező, működő szervezetet, aminek hagyó-
mányai vannak, ami rá tud épülni arra, ami megvolt. Szerintem ez az, ami a sikernek a
lehetőségét hordozta, és ez adta a húsz év folyamatosságát is. Ez a néhány elv: egyetemis-
ta társulat, profi színészek és alkotók, repertoárszínház, több rendező – '96-tól a mai napig
érvényesek, ez adja a színház stabilitását. Miközben persze mindenki változott, jöttek a
rendezők sokfelől. Ha valaki végignézné az előadásainkat vagy egyszerűen csak a címe-
ket, biztosan nem vádolhat bennünket egyoldalúsággal vagy unalmassággal.

*Á. Z.: Színháznézőként öröndetes az, hogy Pécs a vidéki városok közt tényleg változatos szín-
házi palettával rendelkezik. Miképpen látjátok a JESz helyét ebben a pécsi színházi közegben?*

M. J.: Sokat gondolkodtam, Andrással is rengeteget beszélgettünk arról, hogyan lehet-
ne a pécsi színházi intézmények között rendszerezettebb a működés, ami tovább építhet-
né a pécsi színházi élet színességét. A több évnyi gondolkodás és beszélgetés után arra
jutottam, hogy nincs erre esély. A városban nem volt arra soha készség, hogy valamiféle
konceptiót alakítson ki a színházi életéről. Gyanítom, hogy más művészeti ágakban is ez
a helyzet. Kimondom még egyszer: nincs semmiféle színházi koncepció a városban, nem

is volt soha. A színházat létrehozó emberekben sokszor ágaskodik az a vágy, hogy legyen ilyen, ám az együttműködés soha nem tudott létrejönni, bár voltak erre kósza próbálkozások. Ahogy húsz évvel ezelőtt, úgy ma is az a helyzet, hogy léteznek alkotó erők, ilyen-olyan infrastruktúrákkal a hátuk mögött, és ezek kell kiharcolniuk maguknak a létjogukat. Hol képesek erre, hol pedig nem. Hol a létükért kell küzdeni és aláírásokat gyűjtenek értük, hol megkapják az állami támogatást, az ilyen-olyan besorolást. De mindig a létező alkotó erő az, ami egy adott műhely számára a működés terét meghatározza, nem pedig valamiféle koncepció.

T. A. E.: Én is azt gondolom, hogy Pécs speciális helyzetben van, mindig voltak és vannak is koncepciózus emberek. Vincze János, idősebb Bagossy László, annak idején a Bóbita Bábszínházban Kós Lulu, majd Sramó Gábor, vagy például a Horvát Színházat létrehozó Vidákovics Antal... Ide sorolom magunkat is a JESz miatt. Voltak tehát olyan emberek, akik a kőszínházi struktúráról függetlenül olyan struktúrát tudtak kibrusztolni, ami párját ritkító az országban. Ide értve most már az Apolló műhelyét, Tóth Zoltánékat is, a diákszínházi köröket. Meglátásom szerint rendkívüli potenciál van a pécsi színházi életben. Épp ezért döbönt meg, hogy nem úgy tűnik, mintha a város komoly erőforrást kívánna ehhez rendelni. Ha ez a struktúra elkezd szétesni, akkor megbomlik ez a gazdag és sokrétű rendszer. Ezt őrizni kellene, a kultúra városának tüntetni kellene érte, mert ilyen nincs a „vidéki” Magyarországon még egy sehol. Ráadásul ezek nem nagy költség-gel működő intézmények. A színház élő művészet, rengeteg embert vonz, ez jól látható. Ám a politikát ez most kevésbé foglalkoztatja, pedig hát illene.

M. J.: De soha nem fogja.

T. A. E.: Ha csak ezt az évadot nézzük: ki tudtunk állítani egy nagy nemzetközi fesztivált, ahol mi is és a nézők is összevethetjük, hogy az egyetemi színházak európai rendszerében hol tart a JESz. Mert ezzel kell összemérni. A mieink épp most jöttek meg Vilniusból, egy komoly fesztiválról. Azt lehet látni, hogy a saját pályáján a JESz nagyon jól szerepel. Elsősorban amiatt, mert rengeteg tehetséges fiatalnak tudunk munkát adni, és ők jól teszik a dolgukat, mert belső okokból vannak rákényszerítve. Ha megvan a lehetőség, akkor a munka kényszerít arra, hogy elvégezd – már ha értelmes munkád van. Mivel a saját területén a JESz helyzetét jónak látom, ebből fakadóan azt gondolom, hogy a pécsi színházi palettán is megbecsült helyünk van. Mindegyik színháznak a saját területén kell a legjobbra törni, s ha mindegyik efelé közelít, akkor lesz igazán fényes a helyzet. Nem beszélve arról, hogy az elmúlt pár évben sikerült olyan előadásokat letenni az asztalra, amelyek mindenféle egyéb összevetésben is a szakma élvonalára felé mutattak. Amiből nem következik az, hogy jövőre is így lesz, mert ez mindig egy-egy színészi konstellációból fakad. Ám azt lehet mondani, hogy – legalábbis a potenciál szintjén – benne van a JESz-ben ez a lehetőség.

Á. Z.: *Érdekes volt, amit János mondott, és amiben te is megerősítettél. Sokszíniú, ámde esetleges helyzetről beszéltek. Tényleg nincs esélye annak, hogy kezdeményeztetek egy olyan koncepciót, amelyik valamiféle módon dokumentumba foglalja a különböző pécsi színházak együttműködését? Azaz tervezett módon próbálja kezelni, elgondolni a jövőjét, minimális biztosítékot teremtve arra, hogy ez a város kulturális koncepciójában megjelenjen? Hogy igaz ugyan, hogy magától nőtt ki, mint a dudva vagy a vadvirág, de ez milyen nagyszerű, most pedig megpróbáljuk védelem alá helyezni, nehogy eltűnjék.*

M. J.: Hogy mennyire nincs bármiféle koncepció a pécsi színházi életben, ehhez elegendő az utóbbi 5-10 év igazgatói pályázatait végignézni. Azoknak az eredményeit, a választások kimenetelét. Például olyan kiírás született valamelyik pályázaton, hogy a hosszú ideje az Uránvárosban működő Harmadik Színház a Zsolnay Negyedbe költözzön. Mindig megjelennek úgymond „konceptcionális” elemek, de ezek soha nem állnak össze értelmes egészzé. Soha nem vizsgálták meg azt, hogy Pécsen mely színházi területek léteznek és

milyen színvonalon. Hosszú ideig abban a naiv hitben éltem, hogy mivel itt izgalmas, érdekes színházi világ működik, miért ne lehetne mindez olyan koncepcióban elhelyezni, ami mindenki számára biztonságot jelent és együttműködéseket szül. Ebből a hitből semmi nem maradt, ám még mindig van bennem vágy arra, hogy hátha megérem. Mi lenne, ha a város csak annyit tenne, hogy jóindulatúan követné ezeknek a színházaknak vagy művészi eseményeknek a létezését. Ha arra szánna a kultúra városa, hogy ha történik valami a városban, akkor arról biztosan olvashasson a néző, az érdeklődő szakmai írásokat... És itt a *Jelenkor* vizeire is evezek, az irodalmi műhelyek létezésének támogatására vagy mellőzésére. Egy hónappal azután, hogy Pécs az Európa Kulturális Fővárosa címet viselte, 2011 januárjában támogatás hiányában megszűnt a város kulturális kritikai lapja. A *Jelenkor* aztán, főként az online felületén, átvállalt ebből a kritikai feladatból azzal, hogy színházra, képzőművészetre, zenére ügyel. Ám ha jól tudom, ez nem valamiféle megbízás vagy koncepció jegyében jelent meg, ez a folyóirat önkéntes vállalása.

Á. Z.: Így van, ráadásul az online felületünkre éveken át senki nem adott pénzt. (Most éppen kaptunk egy nagyobb állami támogatást, ami változtat ezen a helyzeten.) A hosszú éveken keresztül önmagában is alulfinanszírozott nyomtatott Jelenkor terhére, illetve jórészt ingyenmunkával készítettük a városi kultúrára könnyebben és gyorsabban reagáló Jelenkor Online-t, mert vállalhatatlannak tűnt az a helyzet, hogy az Echo kidőlésével semmiféle művészeti-kritikai folyóirata nem maradt a városi művészeti szcénának.

Az eredeti kérdéssel kapcsolatban akartál még valamit mondani, András?

T. A. E.: Azért a színházi emberekről mindenki tudja, hogy bár barátságos, de nem könnyű emberek. Java részük erősen hiú, magát mindenki épp eggyel okosabbnak és tehetségesebbnek tartja a másiknál, és épp annyi féltékenység is biztos van benne. Éppen ezért nehéz az együttműködés kialakítása. Ezen a területen a tehetséget kell megbecsülni, nem a jópofaságot. Számos tehetséges ember él Pécsen, és ezek a színházak sokuknak adnak lehetőséget, illetve termelik is ki folyamatosan a tehetségeket. Ha tudja tartani a város ezt a struktúrát, sőt talán egy kicsit emel valamit rajta, az jó. Szerencsénk van az irodalommal szemben: ez jól látható művészet. A színház demonstratív esemény; sokan elmennek, beszélgetnek róla. Ez tehát aktív dolog, és jó lüktetést ad a városnak.

Á. Z.: Hozzátehetnénk, hogy az ország egésze rendkívül erősen szolidaritáshiányos, tehát társadalmi folyamatok is mélyen megalapozzák ezt a jelenséget, nem pusztán a színháznak az a fajta sajátossága, amit András mond az alkotói hiúságról.

De jól értem, hogy úgy érzékelitek: a város számára ti valamiféleképpen mostohagyerekek vagytok, mert az egyetem tart el benneteket?

M. J.: Boldogok vagyunk ebben a kívülállóságban. Egyrészt igaz, hogy a város semmilyen koncepcióval nem rendelkezik a színházai tekintetében. Működnek, ahogy működnek. Ugyanakkor nem gondoljuk azt, hogy mi a városon kívüliek lennénk, mert nagyon is részesei vagyunk a város színházi életének. A közönség megtalál bennünket. Nemcsak az egyetemista közönség, hanem a középiskolás, értelmiségi, nyugdíjas közönségrétegek is ott vannak a nézőtérben. Figyelünk egymásra, tehát – ha nem is formális megbeszéléseken keresztül, de – az információk cseréje azért zajlik a színházak között, és egyeztetjük, láthatatlan módon, a repertoárokat. Megvagyunk egymással. Az együttműködésre is van példa, hiszen a JESz tagjai közül jó páran játszanak a Pécsi Nemzeti Színházban, s mi is meghívjuk a Nemzeti színészeit vagy a Bóbitáét. Tehát létezik egy gyakorlat, csak nincs olyan rendszer, ami kanalizálná. Azt gondolom, hogy jelen pillanatban az egyetemhez tartozni jobb dolog, mint városi intézménynek lenni, és bízom benne, hogy ez így is marad. Azaz hogy az egyetem továbbra is támogat bennünket. Mi ugyanakkor megpróbáljuk követni azokat az egyetemi stratégiai elképzeléseket, amelyek megfogalmazódnak. Nemrég olyan kísérletbe kezdtünk, amelynek révén az egyetem angol nyelvű hallgatóságát is bevonjuk a színházba. Felvételt hirdettük számukra, jöttek is hallgatók, elkezdődött

a tréning. Reméljük, hogy ősszel, valamikor a következő évadban egy angol produkciót is láthat majd a JESz-ben a közönség. Igyekszünk tehát az egyetemi stratégiáknak megfelelően (ahol színházszerűen ez lehetséges) előre mozdulni. A német nyelvű kapcsolataink – például a szekszárdi Német Színházzal – eddig is megvoltak, egészében tehát nyitogatjuk a színház kapuit az új reménybeli érdeklődőknek. Persze itt meg kell találni azt a megfelelő arányt, hogy a színház hangsúlyai megmaradjanak a saját anyanyelvű produkcióknál. Ám mivel az egyetemi hallgatóság körében is tekintélyessé válik a külföldiek aránya, ezért ezt nekünk is figyelembe kell vennünk.

Á. Z.: János itt már a tervekről beszélt, s befejezésül épp erről akartalak kérdezni benneteket. A Pécsi Tudományegyetem, aminek kebelén belül működtek, idén ünnepli az elődje alapításának (vagy hát legyen: az alapításának) a 650. évfordulóját. A névadótok, aki egykor az egyetem nevét is adta, fontos szerepet kap a JESz évfordulós ünneplésében.

T. A. E.: A hagyomány, az hagyomány; és mi büszkéek vagyunk rá. A színház szempontjából a Janus nagyon szerencsés név. Az egyetem Janus Pannonius Tudományegyetem volt annak idején, amikor a JESz alakult. De soha fel sem merült, hogy az egyetem névváltoztatásával a JESz nevét bármilyen módon meg kellene változtatni. Sőt, szerintem az egyetemi vezetés is lát abban némi jóféle tradíciót, hogy a JESz őrzi a Janus nevet. Nyilvánvaló, hogy mi is láttunk fantáziát abban, hogy a 650-es évfordulón valami ehhez kapcsolódó produkciót keressünk. Keresztesi Józsefet, a város egyik kitűnő szerzőjét felkértük, hogy írjon színdarabot Janus Pannonius életéről, ami épp a Jelenkor júniusi lapszámában lesz olvasható. Ez egyfajta sok irányba történő tisztelgés és kalaplengetés a részünkről, de elsősorban kalaplengetés a kortárs irodalom és a kortárs gondolkodás felé, mert aki a darabot elolvassa, aztán megnézi, azt gondolom, pontosan látni fogja, hogy a tradíció mit jelent nyelvben, mit jelent színházban, mert egy igen-igen izgalmas szöveg jött létre.

Á. Z.: Így van, nem csupán jól és szellemesen megírt szöveg, de olyan darab, ami azzal, hogy sok helyütt modern nyelvi és gondolkodási formákat alkalmaz, kortársainkká teszi a figurákat. Állandósítja, örök érvényűvé emeli azokat a hatalmi mechanizmusokat, amelyek akkor is jellemezték a politikát, és a mai világunkat is jellemzik.



Kőműves Kelemen



Kőműves Kelemen



Kőműves Kelemen



Kőműves Kelemen



Kőműves Kelemen



Kőműves Kelemen

EGY KORTÁRS, KÉT KLASSZIKUS PÉCSRÓL

Woody Allen: *Játszd újra, Sam!*, Szücs Zoltán: *Addikt* – Pécsi Nemzeti Színház; Émile Ajar: *Előttem az élet* – Pécsi Harmadik Színház

A *Játszd újra, Sam!* Woody Allen klasszikus vígjátéka, a darab ősbemutatóját 1969-ben tartották New Yorkban, majd 1972-ben film is készült belőle Herbert Ross rendezésében a később az *Annie Hall*-al Oscar-díjat nyerő trióval, Woody Allen, Diane Keaton és Tony Roberts főszereplésével. Magyarországon is páratlan sikerrel fut az előadás, a Vígszínház 1983 novemberében óta tartja folyamatosan repertoáron a darabot Kern Andrással a főszerepben. Pécssett Szurdi Miklós rendezésében, Lipics Zsolt (Allen Felix), Györfi Anna (Linda Christie) és Vidákovics Szlávén (Dick Christie) szereplésével láthatja a közönség. A *Játszd újra, Sam!* részben a *Casablanca* parafrázisa, a pécsi előadás pedig, akárcsak a film, a Bogart-klasszikus epikus zárójelenetével kezdődik, melyet a kissé sablonosan berendezett, Bogart-plakátokkal dekorált hetvenes évekbeli New York-i értelmiségi lakásdíszlet lehúzott zsalugátereire vetítenek. A besötétített ablaksor mint vászon még egyszer megjelenik az előadás során, mikor a főhős volt felesége félrelépéséről fantáziál, képzelete pedig kivetül a falra. Allen folyamatosan pszichoanalitikushoz járó, neurotikus és szorongó filmkritikus, a legtipikusabb Woody Allen-karakter, akinek példaképe a *Casablancában* a Ricket alakító Humphrey Bogart, az ultramacsó, miközben az ő élete leginkább a fejében zajlik, „csak nézője az életnek”. Ez a folyamatos reflexió és önreflexió pedig kivetül a színpadra, megelevenedik és dinamikát ad az amúgy sokszor statikus, inkább Woody Allen anekdota-estnek beillő előadásnak.

Lipics Zsolt nincs egyszerű helyzetben a szereppel, hiszen Woody Allen egyedi, nagyon markáns karaktere és alakításai élénken élnek a nézők fejében, Kern András pedig – mint Woody Allen magyar hangja és megtestesítője – több évtizede alakítja legendásan a szerepet, így elkerülhetetlen az összehasonlítás. A pécsi színész megoldásai sokszor manírosak, a figura ügyetlenkedő oldala sokkal inkább kidomborodik, az értelmiségi báj, ami a karakter vonzerejét adná, teljesen elveszik. Az „ördögöt”, az alfahím Bogartot Rázga Miklós alakítja, az orrhagon előadott szexista bölcsességek a karikírozott Bogarttól abszurd hangulatot kölcsönöznek a darabnak. „Nincs titok, kölyök. A nők pofonegyszerűek. Eggyel sem találkozam még, aki ne értett volna meg egy szájba vágást vagy egy golyót a 45-ösömből” – mondja, míg a másik oldalon kvázi angyalként a volt feleség (Stubendek Katalin) monologizál. A legerősebb jelenetek ezek az Allen fejében játszódó, megelevenedő fantáziaképek, melyekből folyamatos fókuszváltással lép ki és be, ezek közül is kiemelkedik az eszkimós epizód, mikor Allen, miután elcsábította legjobb barátja, Dick (Vidákovics Szlávén) feleségét, Lindát (Györfi Anna), elképzeleli, hogy Dick hagyja ott Lindát és költözik az Északi Sarkra, gondjaira bízva a nőt.

A helyzet- és karakterkomikum az előadás során többé-kevésbé működik, ám inkább a Szeszélyes évszakokat idézi, mint Woody Allen ironikus, cinikus és fanyar világát. Az eredeti filmben megjelenő erős drámaiság azonban nem tud kibontakozni, pedig a *Játszd*



Játszd újra, Sam!



Játszd újra, Sam!



Játszd újra, Sam!



Játszd újra, Sam!



Játszd újra, Sam!



Játszd újra, Sam!

újra, Sam! a Woody Allen-i életmű egyik dramaturgiailag legjobban felépített darabja, a történetnek kerete és íve van, a karakterek belső motivációs rendszere jól felépített. Lipics Zsolt és Györfi Anna kettősének játékából azonban nem tud megszületni a dráma, a szerelem nem bontakozik ki a szereplők között, a Dicket alakító Vidákovics Szlávén pedig szintén inkább csak egy skiccszerű üzletember-paródia, aki a humor szintjén működik, de érzelmeket nem közvetít. Ezért Allen végső, nagy döntése, mikor Bogarttá lényegülve újrajátssza a *Casablanca* zárójelenetét és lemond a szerelméről a férfibarátság oltárán, szintén súlytalan lesz, a figurában látványosan nem változik meg semmi. Ezt a súlytalanságot erősíti a darab lezárása is, amikor a könnyes búcsú és a nagy szerelem elengedése után még a reptéren megjelenik egy újabb nő, akivel lehet folytatni a végtelen, kudarcba fulladó próbálkozások sorát.

*

A Pécsi Nemzeti Színház 2016/2017-es évadának legtöbb visszhangot kiváltó előadása Szücs Zoltán *Addictus* című, 2013-as színdarabja alapján készült. A szerző maga is politoxikomán-függő, aki terápiás jelleggel kezdett alkotni a felépülési folyamat részeként, s mára több mint tíz színművet jegyez. A dráma egy nagyváros melletti falu bentlakásos rehabilitációs intézetében játszódik, mely a Pécs környéki hasonló intézmények miatt mindenkinek egyszerre ismerős és ismeretlen világ, már a lokális közelség okán sem távolíthatja el magát a néző a függőségről, függőségeinkről szóló történettől. Az előadás díszlete, Erdős Júlia Luca munkája letisztult, minimalista, színhasználatra egységes, mindent dominál a sárga, ezzel a gesztussal pedig elemeli a teret a realista ábrázolásmódtól, ahogy a bentlakásos élet is elválik a külvilág valóságától. A rehabon a tizenkét lépéses program jegyében folyik az addiktológiai terápia, mely a belátástól az önvizsgálaton át a spirituális ébredésig tart. „Mi itt ragaszkodunk a három alapelvhez, azaz: őszinteség, nyitottság, hajlandóság. Minket nem érdekel, hogy mit csináltál a múltban, csak az, hogy mi hogy tudunk segíteni. De aki visszaesik, elmegy, aki megszegi a hárszabályokat, az elmegy, és aki átbasz, az is elmegy!” – adja meg az alaphangot Ákos, a terapeuta, szintén tünetmentes szerhasználó, akit Vidákovics Szlávén alakít. A bentlakásos intézet függői Köles Ferenc (Gabi), Darabont Mikold (Kriszta), Tóth András Ernő (Karesz), Szabó Márk József (Zsolti), Baki Dániel (Lacika), Vlasits Barbara (Kata), Urbán Tibor (Robi), Stubendek Katalin (Bea).

Az előadás központi figurája Gabika, akinek szenvedés-, függőség- és józanságtörténetéből a legtöbbet kapunk. Köles Ferenc hitelesen alakítja az elvonási tünetektől fizikailag is meggyötört, szellemileg pedig leépuult drogot. Az ő története mellett Lacika, az árva parasztfiú sorsába és élettörténetébe kapunk mélyebb betekintést, az őt meglátogató plébános (Stenczer Béla) olyan protektív faktorként jelenik meg a fiú számára, mely reményt adhat a tartósan szerhasználatmentes életre. Baki Dániel tájszólása néhol idegesítő, ám a figura megformálása többdimenziós, Köles Ferencsel közösen viszik hátukon az előadást. A többi bentlakó háttéréről, családjáról csak lejtárszerű felsorolást kap a néző, a megjelenő szerelmi szál pedig szinte a semmiből tűnik elő. Mivel a legtöbb szereplőről csak szerhasználati címkeket kap a közönség, velük sokkal nehezebb azonosulási pontot találni, vázlat-szerűek maradnak a figurák. A fiatal, jól szituált, fővárosi drogfüggő lány édesanyja szerepében üdítő színfolt Füstí Molnár Éva, aki példásan hozza a társadalom zsigerből elfojtó és tagadó szövegeit: „Egy kicsit túlpörgetted magad, és itt pihensz. Drogfüggő... ne legyél nevenséges... egy ilyen szép és okos lány nem lesz drogfüggő. Nagy volt a stressz, és nagyok voltak az elvárások. Ennyi. Drogfüggő...? Úristen, soha többé ne mondd ezt!” A pszichedelikusnak szánt epizódok és a zenés jelenetek kevésbé sikerültek, a realista játékmód nem teremti meg a kellő atmoszférát a lebegéshez, a zenehasználat pedig sokszor sablonos, és csak illusztratív funkcióval bír. A dráma a függőség ciklikusságát és a függők hullám-



Addikt



Addikt



Addikt



Addikt



Addikt



Addikt

vasútszerű életét jól szemlélteti, ahogy hitelesen írja le a rehabilitációs intézet szabályait, belső folyamatait is. Ám a korábban már említett sablonosság és a személyes történetek kibontásának hiánya odáig vezet, hogy az előadás központi tragédiája bár a helyzet természetéből fakadóan benne van a levegőben, mégis előkészítetlen marad, mert az előadás túl keveset árul el Kriszta (Darabont Mikold) személyes történetéről, az információk szűkössége pedig átélhetetlenné teszi az elvesztése miatt érzett katarzist.

*

Romain Gary (Émile Ajar) Magyarországon 1977-ben megjelent kultuszregényét itthon először a Rózsavölgyi Szalon vitte színre Alföldi Róbert rendezésében. Az ősbemutatót követően idén áprilisban Pécsen is debütált a színpadi adaptáció (fordította: Bognár Róbert, színpadra alkalmazta: Lőrinczy Attila), melyet Vincze János rendezett a Pécsi Harmadik Színházban. A hetvenes évek francia társadalmának perifériáján játszódó történet az arab árváról, a kiüregedett prostituált, zsidó nevelőnőjáról és a szenegáli transzvesztitáról erős tükröt mutat a jelen Európájának az elfogadásról és befogadásról, valamint annak hiányáról. Az erőteljes, sűrű előadás minimalista díszlettel és egyszerű kelléktárral játszódik; a dráma tere a regényhez képest beszűkül az „illegális kurvagyerek-őrző” Rosa mama lakására, a külső helyszínek történései és az ott megjelenő karakterek is elmaradnak vagy csak említés szintjén jelennek meg. A darabban mindössze négy szereplő játszik: Momó (Tatai Gergő), Rosa mama (Füsti Molnár Éva), Lola asszony (Götz Attila) és Kadir Juszeff (Bánky Gábor), a regénybeli történeteszálak lecsupaszítása viszont a dráma előnyére válik. A lakás egy méretes székéből és egy fésülködőasztalból áll, a falra esetlen művirágokat szegeztek, ezzel a gesztussal idézőjelbe téve Momo leírását, mely szerint Rosa mama teletette virággal a lakást, hogy csinosabb legyen körülötte, mert a nyomor és rothadás nem lett csinosabb a művirágoktól.

A dráma a fiatal Mohamed többször hangoskönyvszerű monológjaiból, valamint párbeszédés epizódokból és az ezeket összekötő transzvesztita énekszámokból áll össze. Lola asszony, a szenegáli „buzimaca” a szétnyíló díszletből mint egy szekrényből előadott műsora először szórakoztató és vicces, Götz Attila Lolája, az „álmok teremtménye” azonban sajnos énekesnőként csak egyszeri poénként működik, a második, harmadik szám már nem árnyalja a karaktert és nem tesz hozzá a darabhoz sem, csak zenés átkötésként működik két jelenet között. A karikatúraszerű transzvesztita-megformálásból Götz csak néhányszor lép ki, a Momóval való interakciójában pillanatokra jelenik meg a monológban leírt Lola asszony: „Nem fogok virágot vinni a sírjára, de szenegáli férfiban sose láttam Lola asszonyhoz fogható családányát, tényleg kár, hogy a természet meggátolta. Igazságtalanság érte őt, és boldog kiskrapekok veszték el benne.” Füsti Molnár Éva Rosa mamaként, akárcsak a Harmadik Színház *Piszkavas* című előadásában Maget alakítva, a darab nagy részét a trónszerű székében tölti szenilis, egyre rosszabb állapotban lévő öregasszonyként. És bár a két karakterben közös a komikum és a tragikum finom egyensúlya, valamint a sorsuk (meggyilkolják őket), a McDonagh-dráma rosszindulatú, a saját gyermeke létét megkeserítő, a túlélési ösztön által hajtott, az életbe kapaszkodó figurája helyett az *Elöttem az életben* egy szeretetlenni ősanját kapunk Füstitől. Rosa mama egyszerre retteg az életben maradáستól és a „spenótléttől”, valamint attól, hogy magára hagyja a gondjaira bízott kisfiút, egyben utolsó támaszát. A dráma fő dinamikáját az adja, hogyan fordul át a két főhős viszonya, hogyan lesz Rosa mamából kiszolgáltatott, legtöbbször magatehetetlen „gyermek”, és hogyan nő fel Momo, és válik saját nevelőnője gondozójává. Tatai Gergő meggyőzően alakítja az arab kisfiút, akiben a nagyon gyermeki és ártatlan vonások mellett koravén bölcsesség és filozofikuság is megjelenik. Kevésbé működik Kadir Juszeff (Bánky Gábor) epizódja, melyben a hörgő, mániákus, börtönviselt apa túljátszásával az idegesítő figura komikuma tud csak



Előttem az élet



Előttem az élet



Előttem az élet



Előttem az élet



Előttem az élet



Előttem az élet

kidomborodni, halálakor nem történik semmilyen tragikus veszteség. Rosa mama halála és az azt felvezető jelenet katarzisa viszont fel tud épülni a Momo és Rosa között lévő egymásra utaltságból, szeretetből és kölcsönös gondoskodásból.

Játszd újra, Sam! Írta: Woody Allen. Fordította: Földényi F. László. Rendező: Szurdi Miklós. Szereplők: Lipics Zsolt (Allen Felix), Gyöfi Anna (Linda Christie), Vidákovics Szláven (Dick Christie), Studendek Katalin (Nancy), Rázga Miklós (Humphrey Bogart), Kulcsár Viktória (Sharon Lake, Vanessa, Öngyilkos lány), Vlasits Barbara (Sharon fantázia, Gina, Disco lány, Barbara). Díslettervező: Bátonyi György. Jelmeztervező: Fekete Mónika. Ügyelő: Markó Rita. Súlyó: Tulik Tímea. Rendezőasszisztens: Ahmann Tímea. Bemutató: 2016. május 27.

Addikt (Sziucs Zoltán Addictus című színdarabja nyomán írja Anger Zsolt és a társulat). Rendező: Anger Zsolt Szereplők: Köles Ferenc (Gabi), Darabont Mikold (Kriszta), Kakasy Dóra (Kriszta), Vidákovics Szláven (Ákos), Tóth András Ernő (Karesz), Szabó Márk József (Zsolti), Baki Dániel (Lacika), Vlasits Barbara (Kata), Urbán Tibor (Robi), Studendek Katalin (Bea), Füsti Molnár Éva (Kata anyja), Stenczer Béla (Feri atya), Bánky Gábor (Körzeti rendőr). Díslettervező: Erdős Júlia Luca. Jelmeztervező: Fekete Kata. Ügyelő: Krajcsovics Csaba. Súlyó: Schrämpf Mária. Rendezőasszisztens: Frank Fruzsina. Bemutató: 2016. október 8.

Előttem az élet. Írta: Émile Ajar. Fordította: Bognár Róbert. Színpadra alkalmazta: Lőrinczy Attila. Rendező: Vincze János. Szereplők: Tatai Gergő (Momo), Füsti Molnár Éva (Rosa), Götz Attila (Lola), Bánky Gábor (Juszeff). Játéktér: Vincze János és ifj. Vata Emil. Zenei felvétel: Horváth Krisztián. Rendezőasszisztens: A. Bokor Mangi. Hang: Szabó Gyula. Fény: Hegedüs Róbert. Technikai munkatársak: Adonics Attila, Kolonics Gábor, Ludvig Gábor, Mátrai Klára. Bemutató: 2017. április 4.

CSALÁD, ISKOLA, VALLÁS

A pécsi Escargo Hajója három előadásáról

Az Escargo Hajója Színházi és Nevelési Szövetkezet fontos és egyedi helyet foglal el Pécs színházi életében. Előadásai többnyire valamilyen módon interaktívak, maguk írják a szöveg- és forgatókönyveket, s gyakran nem is bázisukon (a volt Szivárvány Gyermekházban), hanem külső helyszíneken: iskolákban, közösségi házakban játszanak. Hívják őket különféle befogadó szervezetek és fesztiválok, pályáznak és együtt szerepelnek, alkotnak azokkal a tizenévesekkel, akikkel foglalkoznak a hozzájuk tartozó Eck Imre Alapfokú Művészeti Iskolában. Munkájuk pedagógiai és színházi egyaránt, a kettőt egymástól elválaszthatatlanul végzik, ami a színházi nevelési projektek sajátja, s lépnek egyre beljebb mindkét közegebe. Nem túlzás megjegyezni a színházi fesztiválok és az iskolák érdeklődése alapján: a műfaj több évtizedes jelenléte nyomán ezek a műhelyek növekvő elismertséget szereznek mindkét fronton. Közönségük is bővül: közvetlen diákcélcsoportjaik iskolai, családi, ismeretségi környezete révén az említett körökön kívül állókhoz is eljut híriük. Új és régi nézőik (néha kultikusan) járnak vissza egy-egy darab előadásaira, s a frissen megérintettek (így egyre többen az egyetem vonzáskörzetéből) immár újabb látogatóréteget hoznak magukkal. Az Escargo hajója a JESZ mellett kezd a fiatalok színházává válni Pécsen. Vendégrendezőik többségében valaha innen, Pécsről s az ő csapatukból indultak. Nagy eséllyel megfordultak a PTE magyar szakán is. Bár követhető láncolatot alkotnak, átadva szemléletüket, módszereiket a soron következőknek, mégis meglehetősen különbözők meghatározó rendezői stílusa. Egyébként sem válnak belterjessé: korántsem csak saját mestereiket-tanítványaikat foglalkoztatják.

Az elmúlt időszakban bemutatott s általam is ismert három darab közül az elsőről már írtam másutt hosszabban. A társulat Szabó Attila rendezésében maga állította össze interjúk, saját közelmúlt- és jelenbeli tapasztalataik alapján az *ÖKÖR* című előadásukat a mindenkor kötelező olvasmányokról. Többnyire hálásan, felszabadultan fogadják minden korosztályból a játékos energikus jeleneteit: hogy nem olvasnak el az egyetemisták sem mindent, hogy ők is keverik a címeiket, szerzőket s kínok kínját állják ki, amíg megpróbálják az olvasmánylistát magukévá tenni. Néha azonban szinte mindannyian belefeledkeznek a művekbe, az előadásban ezt az emléket a flowból kikerülve ironikusan eltolják maguktól. Efféle hullámozást hivatott, értelmezésében, a produkció érzékeltetni: az olvasáshoz kapcsolódó, az általa kiváltott ellentétes befogadói érzületeket. Az érintett művek nemi viszonyainak feltárása naturalisztikus, a hozzá kötődő fantáziáik is meglehetősen durvák. Több jelenet épül a valahol éppen felnyíló könyv motívuma s az onnan véletlenszerűen felolvasottak köré, így is végződik az előadás. Kis mértékben, de bevonnak egy-egy nézőt a cselekménybe (valaki tartja a kötelet az önakasztáshoz, nem tudni, beszervezték-e), s alapvetően építenek az egyes színészek erősségére; kinek a zene, kinek a mozgás tekintetében jut így nagyobb szerep. Egyensúlyoznak a könyvhalmokon, kissé erőltetetten képviselik az erőszak, s jelenítik meg a nyers szexualitás jegyeit, némiképp elbillentve így a téma fókuszát. Túlzó, karikírozó gesztusokat használnak az olvasásundor megmutatására, túltengenek a vagány, provokatív, radikális, „fiatalos” gesztusok. A bő kétórásra húzott jelenetsor hosszú, az irodalomhoz, a kultúrához fűződő viszony kife-

jezése azonban szélesebb spektrumon történhetne meg. Nem világos, az iskolai irodalom-
oktatás ilyen riasztó-e (még mindig), avagy a könyvek kultúrája nyomasztó s nőtt túl az
elviselhető mértéken.

Az iménti hangsúlyosan iskolai s attól tehát csak kissé elemelt: az irodalomhoz kötődő
formális attitűdöt parodizáló koncepció szomszédságában a *Mikor Isten csillagokat terem-*
tett általánosabb, archetipikus, biblikus szintre helyez – egy családörténetet. Még fiatal-
labbak: tizenévesek játsszák, ők találták ki, az ő improvizációik alapján szabta meg végső
formáját a két huszoneves rendező, Cseri Hanna és Algharati Amir. Középiskolások radi-
kális faviccei, ugratásai teszik ki a felépített család mindennapjait, amelyek főként a val-
lásosság rétegei, bizonyos megnyilvánulási formái: a hitbuzgóság, a fanatizmus, a vallás-
csere, a vallási divatok köre szerveződnek. Egy ideig mintha csak a minden felmerülő
problémás esetet rendre megoldó és széles skálán tűrő anya határait kívánnák feszegetni.
A bosszúságát kiprovokálni akaró hétköznapi események egyszer csak vészjóslóvá, majd
tragikussá válnak. Mai mese ez biblikus alapokkal; blaszém élcelődések, jó és beteg szó-
viccek közegében megrendítő, mélyre ásó veszteségbeszélés íródik. Az újszövetségi ala-
pítótörténetbe érthető szerelmi háromszög-alakzatra vetül itt egy mai házasságkép hűt-
lenséggel, tűréssel, a kompromisszumok sokféle következményével. Az üdén, jó humorral
és fájdalmas pszichológiai realizmussal egyaránt játszó fiatalok zenei eszköztára és vizu-
ális megoldásai az utolsó, Piéta-képben nagy erővel hatnak. Családon belüli csatáik fel-
dolgozása folyamatában az ifjú alkotók a kereszténység szenvedés- és üdvtörténetének
mélységeibe ereszkednek, azt is megérteni akarván.

Legfrissebb produkciójuk szintűgy családokról szól, s főként iskolákba viszik el be-
mutatni s eljátsza(t)ni – én is ott láttam. Budapesti elődje száznál több előadást megért,
hallottam utána a rendezőtől, Fábíán Gábortól, hívták csapatépítő tréningekre, bankokba,
mondta, s a kőgazdag nézők (is) azon mategoztak, hogy tudna egy négy-ötös család havi
százegynéhányezer forintból megélni. A Szociopoly társasjáték interaktív színházi játékká
fejlesztett változata, a *Szociopoly 2.0* friss munka: nagypénteken mutatták be Pécsen. Az ő
változatukban egy ormánsági faluban vagyunk, romák között is. Csapatokban játsszák, a
nézők családokat alkotnak, s a jelenetek után dönteniük kell: mire költenek és mire nem,
a hónap végén marad-e pénzük, avagy minuszban végzik. Kiderül, meg lehet-e élni a se-
gélyből, a gyesből, az alkalmi munkából, a közmunkából, milyen trükkök vannak s me-
lyiknek mi az ára. A színészekre nagy teher hárul: azon túl, hogy mindegyikük többféle
szerepet visz, egyben narrátorai is játékezőkként a feladatoknak. (Ezt a funkciót a bu-
dapesti változatban a Szociopoly társasjáték kitalálója, Bass László látta el, ott egy borsodi
faluban zajlott a cselekmény és hiányzott a tanárnő szála, akit itt, a pécsiéknél eltávolítá-
nak a közösségből, mert sért bizonyos érdekeket.) Kellékeket mozgatnak, számolnak, já-
tékpénzt osztanak; sokszorosan megosztott figyelem állapotában dolgozzák végig a közel
három órát a színészek. Megelevenednek általuk egy közösség tipikus figurái: a polgár-
mester, az uzsorás, a védőnő, a doktornő, a postás, a vállalkozó – s a fiú, aki kilóg, aki nem
tartja be a szabályokat, amin rajta is veszt. Ebből az előadás-játékból többet tudnak meg
a diákok társadalmunk működéséről, a mélyszegénységről, mint bárhonnán, hiszen ré-
szesei lesznek a történeteknek, aktív szereplői, akiknek körről körre dönteniük kell, hogy
megvegyék-e a szemüveget, a cipőt, elengedjék-e osztálykirándulásra a gyereket. A várat-
lan kiadások mellett váratlan bevételből jóval kevesebb akad, dobókocka dönt a szeren-
csejáték kimeneteléről, s az örökség egy bélyegyűjtemény. Az előadás egyértelműen
megmutatja, mivel jár, ha nem feketén dolgoznak: a vállalkozó megalázza őket a papír-
munka miatt, s kizárt, hogy ne írják alá a polgármesternek a kopogtatócédulát. A színé-
szek rövid tájékoztatókat tartanak mindeközben, ki-kilépve szerepükből, a használt tar-
talmi elemek valós vonatkozásairól: társadalmunk botrányairól. Segítségükre volt ebben
most egy roma fiatalember, Végh Zoltán a pécsi egyetemről, aki társadalomtudományi

tanulmányainak, kutatásainak, terepmunkáinak és saját háttérének tapasztalait ismertette érthetően, meggyőzően. Minden alkalommal más szakértőt hívnak.

Vérfagyasztó a darab vége: árad a Dráva, s a tetemes állami támogatást a hatalom képviselői maguk közt elosztva utcán hagyják a károsultakat. Mondhatjuk: ez már túlzás. Az alkotók pedig minden játékba hozott elemnél, pénzösszeznél szociológiai vizsgálatok eredményeire hivatkoznak, a fináléban ez elmarad.

Nehezen hagyták el helyüket a gimnazisták, akiknek sajátos otthonává vált e közel három órára iskolájuk addig másképpen ismert terme. Virtuálisan (a középre leterített, napok mezőire osztott társasjátékfelület közepén látszó) omladozó falú házban küzdöttek az anyagi túlélésért, és közben megtanulták, hogy nagyon szépen kell megköszönniük mindent a polgármesternek, vállalkozónak, hogy legközelebb is kapjanak segílyt, fekete munkát. Várom, hogy minél több helyre elvigye az Escargo Hajója ezt a radikális, provokatív színházi nevelési eseményt, amelyben mindannyian kiváló teljesítményt nyújtanak nehéz, megterhelő, sokrétű szerepeikben: Fábián Gábor, Nagy Emese, Tölgyfa Gergely, Cseri Hanna, s Keresztesy Veronika, a rendező asszisztense.



ÖKÖR



ÖKöR



ÖKöR



Szociopoly

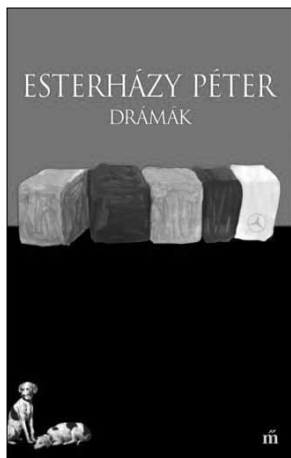


Szociopoly

„ÉN MEG A SZÍNHÁZ”

Esterházy Péter: Drámák

E kötet megjelenése igazi szenzáció volt. De kezdjük egy kicsit hűvösebben: a kötet öt, 2010 és 2017 között folyóiratokban megjelent (és különböző helyeken bemutatott) Esterházy-drámát tartalmaz.¹ Talán azt is mondhatjuk, hogy ezzel a könyvvel kezdődik a „posztterházy” irodalmi korszak.² Még nem új irányzatok és trendek föllépésével, hanem Esterházy-művek fölfedezésével és kiadásával. De éppen a drámákkal és a drámák fölfedezésével? Tudjuk, hogy az Esterházy-drámák befogadása elé már mindig is nehézségek tornyosultak. Csaknem tíz évvel ezelőtt Jákfalvi Magdolna már írt ennek rejtélyéről: „Esterházy dramatikus szövegei évtizedek óta kitérnek a megértés legalizációs mechanizmusai elől. Amikor eleve drámának [...] írt szövegek kerültek színpadra [...], a kritikai reflexió tiszteletteljes és halk volt. Amikor viszont Esterházy nem drámának szánta a szöveget [...], akkor jelentős, sok helyen, szériában játszott színházi esemény lett belőle.”³ Radnóti Zsuzsa pedig mintha azt állítaná, hogy a prózai életmű hallatlan jelentőségének fényében valamiképpen visszaszorult a drámai életmű. „A már feldolgozott prózai Esterházy-életmű jelentőségéhez lassan csatlakozik a mindmáig árnyékban maradt drámaírói életmű.”⁴ Nem tudjuk pontosan, miért került sor erre a leszakadásra, de Radnóti Zsuzsa mintha azt sugallná, hogy a színházhoz és a drámához értő emberek valahogy „elaludtak”. Ezért a legfőbb ideje lenne nekilátni ennek a feladatnak.⁵ Erről a drámakötetről írni óhatatlanul is azt jelentti, hogy bekapcsolódunk ebbe a fölfedezési folyamatba, miközben azt is meg kell kérdeznünk, hogy miért kell itt fölfedezni valamit, és miféle fölfedezésre számíthatunk.



¹ (1) *Harminchárom változat Haydn-koponyára* (megjelent: *Alföld*, 2010/1–2, bemutató: 2009. december 18., Bárka Színház, rendezte Göttinger Pál), (2) *Én vagyok a Te* (megjelent: *Jelenkor*, 2010/4, bemutató: 2011. február 26., Nemzeti Színház, rendezte Gothár Péter), (3) *Oratorium balbulum* (megjelent: *Alföld*, 2011/12, bemutató: 2016. július 30., Salzburgi Ünnepi Játékok, Eötvös Péter oratóriumának szövegkönyve), (4) *Hét utolsó szó* (megjelent: *Alföld*, 2014/5, bemutató: 2014. április 16., Budapest Music Center, játszott Budapest Sound Collective, vezényelt Dubóczky Gergely), (5) *Mercedes Benz* (megjelent: *Kalligram*, 2015/4, bemutató: 2017. január 7., Pozsony, rendezte Roman Polák).

² Károlyi Csaba: POSZT, in: Kőrössi P. József: *A megrendülés segédigéi*, Noran Libro Kiadó, 2016, 70.

³ Jákfalvi Magdolna: Van egy férfi (Esterházy Péter és a magyar színházi hagyomány), *Kritika*, 2008/6, 709.

⁴ <https://szinhaz.org/plusz/plus/2016/12/17/>

⁵ Uo.

Magvető Kiadó
Budapest, 2016
453 oldal, 3990 Ft

Esterházy Péter utolsó hat-hét életében (a korábbiakhoz képest) aránytalanul sok drámát írt. Már a drámák magas száma is mutatja, hogy a dráma mint műfaj a késői alkotói korszakában nagyon jelentős lett a számára. Radnóti Zsuzsa a személyes együttműködések tapasztalataira hivatkozva számolt be arról, hogy Esterháznak a dráma vagy a drámaírás legalább két szempontból fontos volt. (1) Esterházy szeretett dialógusokat írni, a dialogikus-ság mindig is fontos elv volt a szövegei felépítésében. „Ebben meglehetősen jó vagyok” – mondta néha.⁶ (2) És nagyon élvezte, ahogy a papíron lévő szó az élőbeszédben megszólal, mintegy testet ölt. Ezt már abból is lehetett látni, hogy ő maga milyen élvezettel olvasta fel a szövegeit. „Az ő olvasatában minden hajszálpontosan értelmezve szólalt meg, a kontraszthatásokkal teli szövegben.”⁷ – Esterházy Péter legkorábbi drámaszövege a *Daisy* című „operalibretto”. Ez a *Ki szavatol a lady biztonságáért?*⁸ első részének dramatizált változata, amely önállóan 1984-ben jelent meg, majd a *Bevezetés a szépirodalomba* című műben a prózaváltozat mellett szerepel.⁹ Erről írja Hungler Tímea: Lehet-e az „önreflexiókkal tűzdelt, egymásra vonatkoztatható életmű [...] köteteit önállóan, az életműből kiragadva vizsgálni”? Ebben a konkrét esetben: „Lehetséges-e a »Bevezetés a szépirodalomba« alcímmel ellátott kötetektől [...] majd az 1986-ban megjelent *Bevezetés a szépirodalomba* tekintélyt parancsoló kötetétől elvonatkoztatva tárgyalni a *Daisy*?”¹⁰ Én ebben az esetben inkább fordítva gondolkodnék: Esterházy inkább azt akarja mondani, hogy ő nem is tenne különbséget a prózai és a színpadi művek között.¹¹ „A dilemmát nehéz feloldani, jöllehet a *Daisy* önálló megjelenése és a darab színházi bemutatója a mű függetlenedési tendenciáit mutatja, a befogadó mégis képtelen magát az egymást mintegy magyarázó / értelmező / kommentáló, genette-i értelemben vett metatextusként értelmezhető szövegek hatása alól kivonni.”¹² Esterháznak talán éppen ez volt a célja: a szöveg mindjárt szembesüljön a maga metatextusával. És ez még közel sem jelenti azt, hogy a szövegek valamiképpen azonosak lennének egymással. Tekintsük egy pillanatra a két változat zárását. „*Daisyt látom, hogy a háttérből kukucskál, durcásan mutatja az arcát, valaki elem áll. Látsz így?, apa, kérdi udvariasan, nem, mondom, de nem is nézek; a falnál Daisy ezt kérdezte, / »boldog vagy?«, / és én azt válaszoltam, boldog.”¹³ A drámai változat pedig ezekkel a szavakkal zárul: „Élni annyi, / Mint habozni, / Végzetesen erősnek tudni / Magunkat / A szabadságra. // Élni annyi, / Mint választani, / Készen lenni, készen lenni.”¹⁴ A szabadság csak látszólag jelent elszántságot, vagy talán úgy is mondhatnánk, hogy mivel a szabadság elvont, ezért az élet maga habozás és bizonytalanzkodás? De bárhogy legyen is, azt hiszem, azt nem lehet mondani, hogy az egyik gondolat inkább a prózai, a másik inkább a drámai megformálásba illik.¹⁵*

⁶ Radnóti Zsuzsa: Esterházy Péter nemeuklidészi drámái, in: Kőrössi P. József: *A megrendülés segédigéi*, i. k., 155.

⁷ I. m., 155–156.

⁸ Magvető Kiadó, 1982.

⁹ Hungler Tímea: Esterházy Péter *Daisy* c. librettója, *Kalligram*, 2000/4.

¹⁰ I. m.

¹¹ Elfriede Jelinek 2004-ben (vagyis a Nobel-díj elnyerésének évében) publikálta *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* című kis könyvét, melynek alcíme: *Ein Stück*, miközben ránézésre semmi nem utal arra, hogy egy színpadi művel állnánk szemben. (Suhrkamp Verlag, 2004. Fordítása megjelent: *Nagyvilág*, 2013/5.)

¹² Hungler Tímea, i. m.

¹³ Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető Kiadó, 1986, 317.

¹⁴ I. m., 318.

¹⁵ Hungler Tímea pedig valami ilyesmit sugallna: „A dráma világa a nyelvből eredeztethető viszonylagosság világa, az átmeneteké. A nyelvnek nincs konkrétan definiálható abszolút igazságértéke, vonatkoztathatósága, mindig a szituációk döntenek el a jelentését / jelentőségét, vagyis az egyes szereplő(k) / beszédszólások / műfajok *szabadon* megférnek egymás mellett a drámában.” Hungler Tímea, i. m.

Esterházy első igazi drámája a *Búcsúszimfónia* (1994) volt, amely a Vígszínház pályázatra készült. A szerző nagyon óvatosan lép az új műfaj talajára: a színház számára idegen közeg. „Nekem a színház olyan, mint Makó Jeruzsálemtól.”¹⁶ Egy másik megfogalmazásban, mintha a távolság már nem lenne olyan nagy. „Én meg a színház / feleúton / mindenütt feleúton.”¹⁷ És még a belső borítólapon olvasható rövid vallomás is mintha ironikus fényben állna. „Amikor még nagyon biztos voltam abban, hogy sosem írok színdarabot, úgy gondoltam, ha majd írok, annak lesz [egy] első [markáns] mondata.” Az első mondat így szól: „Atyánk / mint jól tudod / gabonakereskedő volt.”¹⁸ (Aztán csend következik, kintről dörgés, majd jön a mondat javítása vagy inkább javítgatása.) Így ez a nagyon biztos első mondat is rögtön a kimondásakor megtántorodik. (A szöveg mintegy azt kérdezi: hová tévedtünk? És itt nem is annyira a nyelv kifejező, mint inkább megmutató funkciójáról van szó. „Voálá / A gabonakalmár.”¹⁹ A hatásos kezdés igénye az *Én vagyok a Te* című darabban is fontos szerepet kap. „Az első mondat az nagyon fontos. Ez is jó kezdés. Vagy például: Mi Atyánk, ki a Mennyekben.” (128.) (E felütés háttere az, hogy Esterházy Péter a Nemzeti Színház meghívásos pályázatán arra kapott felkérést, hogy a Tízparancsolat *első* parancsolatáról írjon drámát.) Az első mondatok azonban nemcsak fontosak, hanem valóságos mítoszok is.²⁰ Esterházy maga is ironikusan hozzáfűzi: „Tele vagyunk jó kezdésekkel, és száználmas folytatásokkal.” (128.) Ez a Haydn-dramában a csodagyerek-léttel van összefüggésben; a csodagyerek is egy olyan eredeti adottság, amely a művész-lét vagy talán a kultúra egész folyamatának kiindulópontja. A drámában az Angyal mondja: „Még egyszer kérném jegyzőkönyveztetni: nem egy csodagyerek. Mozart csodagyerek, Haydn nem csodagyerek. Csodafelnőtt, az igen, csodafelnőtt ... De ha harmincöt évesen szólítja magához a Fennvaló, mint a Wolfit, akkor ma a kutya sem ismeri. Akkor ma estére más programot kéne itt csinálni.” (33.)²¹ Előfordulhat, hogy a kezdet nem jó, nem kiváló, nem zseniális; de akkor legalább a folytatásnak kell jónak, kiválónak és lenyűgözőnek lennie. Mindenesetre nem lehetne Haydnról drámát írni, ha „egy darab közönséges háncsos hasábfából [lenne], apja szerszámaival.” (33.) A Haydn-darab fölveti a kérdést: mi van a kezdet után? Láttuk, a jó kezdetet el lehet rontani, és a kevésbé jó kezdetet is föl lehet javítani. A kezdet így nem a dráma legmeghatározóbb eleme. Inkább arra a kérdésre kellene válaszolnunk, hogy hogyan szerveződnek ezek a művek, hogyan folytatódik egy darab, hogyan halad valamiféle kifejtés felé. Jákfalvi Magdolna erre a kérdésre tekintettel elemezte a *Búcsúszimfóniát*. Szerinte Esterházy e művének megértésekor a szerepkezelésekből kell kiindulnunk. A darab nagyon kevés szereplővel dolgozik; a szerepek ugyan rögzítettek, de az egyes szövegeknek a szerepekhez való hozzárendelése nem egyértelmű. Elsősorban a Kar és az Apa szölamai csúsznak egymásba. Ha csak a szöveget látnánk, nem is tudnánk megmondani, hogy mikor ki beszél. Erre most csak két példát szeretnék fölhozni. A Kar mondja (és inkább az Apától várnánk): „Vagyis édes fiam te zseniális vagy fantasztikus / tehetséges és izmos / hálát adok az Égnek hogy apád lehetek / Nocsak.”²² A következő szöveget meg inkább a Kartól várnánk (és az Apa mondja): „Okos kölykök ezek igazuk van hogy beszartak / a családregé-

¹⁶ Esterházy Péter: *Búcsúszimfónia*, Helikon Kiadó, 1994, 30.

¹⁷ I. m., 28.

¹⁸ I. m., 7.

¹⁹ Uo. „A (dráma)szövegek állandó színpadi jelenléte alakítja a játéknyelvet, s hozza létre azt a mechanizmust, mely a dráma szövegtestében kifeszíti a műfaji szabályokat.” Jákfalvi Magdolna: Van egy férfi, i.k.

²⁰ Lásd ehhez Juli Zeh: Treidlozás, *Nagyvilág*, 2014/10.

²¹ Igaz lenne: drámát csak csodagyerekről vagy csodafelnőről lehet írni?

²² Esterházy Péter: *Búcsúszimfónia*, i. k., 25.

nyeknek nincs vége / a család regényének vége van.”²³ A szövegek és a szerepek így nem illeszkednek hézagatlanul egymáshoz, vagy úgyis mondhatnánk, hogy a különböző szövegösszegek keresik a hozzájuk tartozó szereplőket. Ezt Jákfalvi így fogalmazza meg: a *Búcsúszimfóniában* „olyan szerepeket találunk, melyek felvétele, eltartása, azonosítása és eljátszása [...] a szöveg fő drámai szervezője”.²⁴ És ennek magában a drámában van is egy bizonyos megalapozása: „És ez mind én vagyok / én én nem én nem / Mert az én agyam nincsen fölparcellázva / nagybirtok [...] na-agy birtok.”²⁵ Ez a gondolat ugyan később is megmarad (lásd az *Én vagyok a Te* dráma címét), ugyanakkor mégis alapvető elmozdulásokra kerül sor. A *Búcsúszimfóniának* ugyanis volt két esztétikai deficitje: (1) A Kar szerepeltetése sokszor indokolatlanul tűnt: sokszor mond ki ugyanis olyan gondolatokat, amelyek nem általános tanulságok, nem általános érvényű megállapítások. A nagyfokú irónia pedig pontosan a Kar beszédpozícióját kérdőjelezi meg.²⁶ (2) Ha az egyes szövegek túl közel kerülnek egymáshoz, vagyis ha a szöveg szereplőkeresése átlép egy bizonyos küszöböt, akkor a hozzárendelések elérik a lehetetlenség határát. – Ez a két szempont ahhoz vezet, hogy a dráma drámaisága veszélybe kerül. Esterházy a *Daisyben* még természetesen tartotta, és bevallottan azonosította egymással a drámát és a prózát, a *Búcsúszimfóniában* azonban már markáns kísérletet tett a drámai műfaj meghódítására. És szemmel láthatóan tudja is, hogy ezzel vannak bizonyos nehézségei. A *Búcsúszimfónia* félsikeréből Esterházy mindenekelőtt két következtetést vont le: (1') kiküszöböli a Kart, és (2') egyértelműbbé teszi a szövegeknek a szereplőkhöz való hozzárendelését. Miközben a játékoság alapján véve megmarad. A Haydn-drámában olvashatjuk: „Angyal kissé zavartan lapoz ide-oda, végre megtalálni látszik, amit keres, nagy beleérzéssel mondja. Nagy beleérzéssel! Ez színpadi utasítás?!“ (10.)²⁷

Ebben az öt drámában Esterházy a maga számára új műfajt alakított ki: a teremtés-drámát. És ezzel együtt szoros kapcsolatot épített ki *Az ember tragédiájával*. Madách művére utal egy helyen már a *Búcsúszimfónia* is: „Csak hódolat illet meg, nem bírálat. / Nem adhatok mást, csak mi lényegem.”²⁸ A *Mercedes Benz* című dráma e tendencia végső beteljesítése: *Az ember tragédiájának* parafrázisa. *Az ember tragédiája* az angyalok karával kezdődik, akik az Úr föllépését készítik elő: „Be van fejezve a nagy mű, igen. / A gép forog, az alkotó pihen.”²⁹ Esterházy drámája viszont Lucifer megszólalásával kezdődik: „A baj, / a baj a világgal ott kezdődött ...” (294.) Az Úr rögtön közbeszól, magához ragadva a kezdeményezést: „A teremtés oké. Hódolat illet, nem bírálat. Itt minden az én munkámat dicséri.” (294.) (A háttérben megszólaló Janis Joplin-számra majd még visszatérek. Ekkor még nem is gondolnánk, hogy ennek van jelentősége.) A *Búcsúszimfóniában* hiányzik a másik szöveg, Lucifer nincs is a szereplők között. És azt is tudjuk, hogy ez a szöveg *Az ember tragédiájában* is nehezen jön elő (illetve létre); miután az angyalok hódoltak az Úrnak, az Úr fölszólítja Lucifert, hogy mondja el végre a véleményét a teremtett világról. Vagyis arról, hogy „oké”-e a teremtés. „S te, Lucifer, hallgatsz, önhittent állsz, / Dicséretemre nem

²³ I. m. 28.

²⁴ Jákfalvi Magdolna, i. m.

²⁵ Esterházy Péter: *Búcsúszimfónia*, i. k., 88.

²⁶ Most csak a darab zárását akarom felidézni: „Nem maradt más nekünk csak az apánk fasza / Azt szerszámoltuk föl. Azon mentünk haza.” I. m. 95.o.

²⁷ Ezen a helyen eltekintek a zene szerepének elemzésétől. Ebben a kötetben van zenei tárgyú dráma, van egy oratóriumi szöveggönyv és van egy zenemű szövegfordítása. Ugyanakkor a zene az időnek, és ezzel együtt a drámai időnek is a megteremtője. Továbbá nagyon érdekes, hogy Esterházy néha nagyon távol eső zenei példákat választ, ami mindig nagyon érdekes kontraszthatást eredményez.

²⁸ Esterházy Péter: *Búcsúszimfónia*, i. k., 71. (Az első mondat eredetileg az Úrtól, a második Lucifertől származik.)

²⁹ Madách Imre: *Az ember tragédiája / A civilizátor*, Európa Könyvkiadó, 2007, 7.

találsz-e szót, / Vagy nem tetszik tán, amit alkotok?”³⁰ Lucifer először kitérő választ ad, és azt érezteti, hogy a legszívesebben hallgatott volna.³¹ De aztán jön az igazi válasz: „Egy talpalatnyi föld elég nekem / Hol a tagadás lábát megveti, / Világodat meg fogja dönteni.”³² De mit jelenthetne a világ „megdöntése”? Talán két jelentést lehet neki adni. *Egyrészt* a világ önmagáról kialakított képeének kétségbevonását jelenti: nem dicsérünk, és nincs mit dicsérni. Esterháznál a „világ oké” után kikerül egy halvány kérdőjel. És ezt a kérdőjelet Lucifer a léteben hordozza. A teremtéssel, úgy tűnik, Lucifer vereséget szenvedett. „Győztél felettem, mert az végzetem, / Hogy harcaimban bukjam szüntelen, / De új erővel felkeljek megint.” (294.) Később az Úr is belátja, hogy nyerni se mindig jó (362.). De a vereség nem semmisítheti meg Lucifert, a léte nem győzhető le. Az Úr a Luciferen kívüli világot teremtette meg. A tragédia így abban áll, hogy a megteremtett mindenség mégsem tud „mindenné” válni.³³ És ennek következtében a világ nem ünnepelheti önmagát folyamatosan és kimerítően.³⁴ *Másrészt* a létezés repedéseiben mindig ott húzódik a hiány, a semmi és a fájdalom. És ennek az első csíraszerű formája a szabad akarat. Az Úr is tudatában van ennek a kis repedésnek: „Annak azért még utánanézőnk, hogy kinek is jutott / eszébe ez a szabad-akarat-cucc! / Remélem, nem nekem.” (340.) Ez a repedés, ez a nincs azonban zavarja az Urat: „Csak a »van« számít. Megjegyezni.” (308.) Lucifer pedig: „Nincs, nincs, nincs. Ne féljtek a nincstől, ti is ebből vagytok.” (Uo.) Mintha most már nem is egymással beszélének, nem is egymást akarnák meggyőzni. És az Úr valóban elbizonytalanodik, de nem Lucifer véleménye vagy tézisei miatt, hanem azért, mert a közönség (az emberek külön-külön) elfordultak tőle. „Az Isten [...] hányszor szeretne / ember lenni? / Ember! Un homme!! / / Végesnek lenni mily szép és vonzó! / konkrétan, egyszerinek, / ellentétben a végtelenség ködös ígéreteivel.” (320–321.)³⁵

Az elvont viszonyok tisztázása után Lucifer ezt mondja: „Akkor most szépen, komótosan ráeregetjük a bajt a családra. A magyarokra. A szlovákokra. Az osztrákokra. A világra. Aztán meglátjuk, mire mennek.” (386.) Lucifer a saját lényegét „eregeti rá” a világra: ebből lesz a történelem és a tragédiák. Az első felvonásban ezek még elvontabban jelennek meg, és a huszadik század előtti korszakra vonatkoznak. Az Ügyvéd mondja a darab elején egy csevegő szituációban: „Hogy mi volt Magyarország, / mi most, / és mi leend ... / kegyelmes asszony, kérném tisztelettel, / talán ne ezen a vonalon, / ezen a vonalon ne menjünk tovább.” (306.) De hiszen a darab éppen erről szól: mi volt, mi van most és mi leend. Méghozzá a semmi, a hiány és a hézag aktív közreműködésének eredményeként. Itt örökös jelenség a lopás és a hazugság. A Szolgáló mondja, egy lentről fölfelé néző perspektívából: „Itt csak zabrálás folyik. Lopott holmik visszalopásának a lopása. Hol a múlt, hol a jövő?” (339.) És milyen csalódott lehet az Úr, ha már maga is ezt mondja: „Itt, / itt a hazugság minden, és az igazságnak csak vádemelés, elítéltetés és megcsúfoltatás lehet a következménye.” (370.) De erről akarunk beszélni, így akarunk erről beszélni? Egy korábbi helyen még maga az Úr kérdezte: „Gyerekek, ez már a darab? / Vagy megint politizál-

³⁰ I. m., 9.

³¹ „S mi tessenek rajta? / [...] Aztán mi végre az egész teremtés? / Dicsőségedre írtál költeményt, / Beléhelyezted egy rossz gépezetbe / És meg nem unod véges végtelen, / Hogy az a nóta mindig úgy megyen.” I. m. 10.

³² I. m., 11.

³³ Az Úr mondja: „Ha én vagyok a minden, / akkor a semmi is lehetnék.” (328.)

³⁴ „Elég már, jegyezd meg Lucifer, a mondat én vagyok. Te meg legföljebb lábjegyzet.” (294.) A másik oldalról tekintve, Lucifer azt mondhatná, hogy na jó, de ő olyan lábjegyzet, amely nem afirmálja, hanem kétségbe vonja a mondatot (a főszöveget). És ezzel máris felidéződik egy olyan szövegszerveződési struktúra, amely a *Termelési-regény* döntő sajátossága.

³⁵ És Lucifer mondja: „Hiába ő a legnagyobb [...], de azért engem, ez idő szerint kétszer annyian lájkoltak. Hoppá. Hoppácska.” (350.)

tok?” (306.) Az Úr úgy gondolja, hogy a darabnak mégsem ennek kellene lennie. A darab nem lehetne más, mint a teremtés nagyszerűsége miatti hódolat. Ám egy ilyen darabot nem lehetne sem megírni, sem előadni. Esterházy e darabjának nincs kezdete; a kezdet előtti kezdet lehetetlenné tesz egy tiszta kezdetet. Nem lehet másról beszélni a darabban, mint amiről a darab előtt is beszélünk, vagyis politikáról, arról, hogy mi *van* itt. (Legyen szó Magyarországról vagy Közép-Európáról.)³⁶ De ez már maga is a luciferi elv győzelmét jelenti, mivel a darabot nem határozhatja meg a „hódolat” tónusa.

És most következik a huszadik század, jönnek a katasztrófák: „Tanácsköztársaság, világháború, holokauszt, ötvenes évek, kitelepítés – csak győzzem szuflával. A 20. századot nekem teremtette a ... hát a ... ez itt ... nem szívesen mondom ki a nevét.” (386.) Lucifer azt állítja a huszadik századról, hogy az az ő évszázada volt. És az Úrnak végül be kell látnia: „Ezt a 20. századot, ezt valahogy elcsesztem.” (437.) És így mégis csak visszazártunk a kezdehez: a baj ott kezdődött a világgal... – Nézzük tehát a darab zárását. Ugyanúgy, mint *Az ember tragédiájában*, itt is az Úré a záró monológ. A monológra azután kerül sor, hogy az Apa és a Gróf is meghaltak (vagy legalábbis valószínűleg meghaltak), és az Úr Lucifert is lecsendesítette. Arra nincs esély, hogy a darab *Az ember tragédiájának* záró sorával fejeződjék be, ezt ugyanis már korábban elvetettük. Egy helyen a „tátott szájakról” van szó (a csodálkozásról), a tehetetlenkedésről), és arról, hogy ez valamennyire magyar vagy közép-európai specialitás lenne. Az Úr mondja: „Meg kell a szívem szakadnia, olyan szép gondolat. Közép-Európa mint közös tátott száj?” És ez azon kevés mondat egyike, amellyel Lucifer is egyetért: „Tökre egyetértetek. És ez nem is olyan ritka! Gondolj erre olykor, Ember, és ne bízd el magad.” (361.)

A darab záró monológja három részből épül fel. (1) „Ezt a 20. századot, ezt valahogy elcsesztem” – az Úr nem a teremtés elhibázottságát, hanem csak a huszadik század elrontását ismeri be. Immár az Úr is tud veszíteni, de a veszítése nem végleges. Pontosabb talán, ha azt mondjuk, az Úr most tanul meg veszíteni.³⁷ (2) Ebből egyáltalán nem következik, hogy az Úr a jövőbeli csatákat is el fogja veszíteni. Ezért most át lehet emelni *Az ember tragédiájának* zárásából származó híres sorokat: „Lucifer! Mindenségemben – működjél tovább ... De bűnhődésed végtelen leend szünetlen látva, hogy mit rontani vágyol, szép és nemesnek új csirája lesz.” (437.)³⁸ Aztán ennek szemléltetésére az Úr földézi Kómúves Kelemenné balladáját is. Csak az után, hogy az Úr csak végső soron győz, csak az után, hogy *veszíteni* is tud, lehet Lucifert beépíteni a gépezetbe. És lehet, hogy Lucifer összes erőfeszítése csak ennek elérésére volt elég. (3) Az Úr végül valami egészen furcsát mond: „Ügyelő. Kéretem a Janis Joplin névre hallgató teremtményemet.” (437.) És azonnal megszólal a *Mercedes Benz* című szám. És most nézzünk vissza még egyszer ennek a darabnak az elejére: hirtelen az emlékezetünkbe ötlük, hogy *ezt* a számot hallottuk az Úr és Lucifer színrelépésének háttéréként. Ez a háttérzene most közvetlenül is a darab része lesz. Ebben a számban az Úrnak címzett kérések sorakoznak, hetykén előadva, többször is ismételve, majd következik egy hatalmas nevetés.³⁹ Ezt a nevetést a darabban már korábban is hall-

³⁶ A Szolgálok mondja a darabban: „Rossz ország, rossz ország, rossz ország! / (kis csönd) / Vigye arrébb a lábát. / Föltisztítom ezt a mocskot.” (340.) Cseh Tamás és Csengey Dénes *Mélyrepülés* című lemezén pedig a következőket hallhatjuk: „A tanácsházát egy részeg éjszakán, ketten / oldalba vizeltük – fejenként másfél liter –, / a sötét sárga foltot, amivé összefolytunk, / Magyarországnak / neveztek akkor el. // Nem volt ez önkényes választás részünkről, / a formája legalábbis emlékeztetett.”

³⁷ „APA Egyszer elvesztettem a csatát. LUCIFER Egyszer!? Az is valami? Én mindig! AZ ÚR Én meg mindig nyerek. Az se sokkal jobb.” (362.)

³⁸ Esterházy az idézetnek csak a központozását változtatja meg. Madách Imre: *Az ember tragédiája*, i. k., 153.

³⁹ Nézzük most csak az első versszakot: „Oh Lord, won't you buy me a Mercedes Benz? / My

hattuk. Lucifer azt kérdezi: „Csak nem ördögi kacaj?” (298.) Az Úr pedig ezt mondja: „Végre egy normális emberi hang.” (330.) Az ember, aki kér és kér, a végén mindent kinevet. És ez visszautal arra, amit az Úr az imáról, pontosabban az imádkozókról mondott: „Nem áll szóba velem senki. / Legföljebb imádkoznak hozzám, / ezek kilencven százaléka kunyeráló, / azt adjál, Uram, attól ments meg Uram.” (321.)⁴⁰ És a végén az ember még ezt az imát is visszavonja, kineveti. De az ironikus ima nem ima többé. Lucifer le akarta győzni az Urat, az ember viszont fölfüggeszti az Úr létének relevanciáját. És az Úrnak ebben még öröme is telik. Így jön létre a világ mint színpad. És így jutott el Esterházy Péter a színházhoz.

friends all drive Porsches, I must make amends. / Worked hard all my lifetime, no help from my friends, / So Lord, won't you buy me a Mercedes Benz?"

⁴⁰ „Öt százaléka úgynevezett dicsőítés / ennek nagyobb része nettó talpnyalás, / a maradék meg imának álcázott istenkáromlás... / Hát még ezek a legérdekesebbek.” (321.)

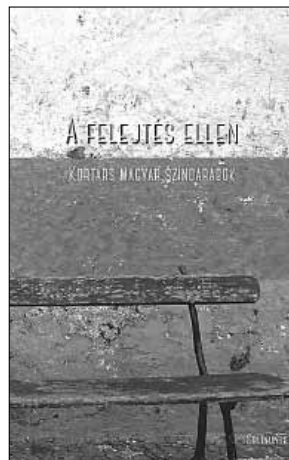
A DRÁMA ÉS A NYELV

Szűcs Mónika (szerk.): *A felejtés ellen. Kortárs magyar színdarabok; Párhuzamos világok. Kortárs magyar színdarabok*

A XVI. század végén, amikor még a mai értelemben vett Románia nem is létezett, egy kereskedőből lett román vajdának az az ötlete támadt, hogy ő megteremti magának ezt a majdan megszülető országot, és egyesítette Oláhországot, Moldvát és Erdélyt. Igaz, csupán röpké egy esztendőre, hogy aztán ez a román történelmi tudatban érthető módon később legendás történetté kerekedő hódítás, Mihai Viteazul hamisítatlan pünkösdi királysága, annak rendje és módja szerint csúfos véget érjen, hisz a vajdából lett fejedelem nemcsak birodalmának széthullásával fizetett a vakmerő akcióért, hanem az életével is. Székely Csaba, aki *Bányavidék* trilógiájával mondhatni üstökösként tűnt fel a magyar színházi életben – nem is beszélve a BBC hangjátékpályázatán díjnyertes, angol nyelven írt, *Do You Like Banana, Comrades?*, azaz *Szeretik a banánt, elvtársak?* című, a Ceausescu-kort idéző opusáról –, már első darabjaiban kíméletlenül a tudunkra adta, hogy vége az „édes Erdély” mítosznak, most a *Vitéz Mihály*ban hasonló deheroizáló gesztussal idézi meg a román nacionalizmus e kedvelt, mitikus figuráját. Most, pontosabban 2013-ban, amikor a szombathelyi Weöres Sándor Színház a Weöres centenáriumi év keretében kiírt pályázatára a *Vitéz Mihályt* beküldte, amivel nemcsak a pályázatot nyerte meg, hanem a „legjobb új magyar dráma” címet is megkapta a Színházi Kritikusok Céhe jóvoltából. Nem túlzás hát, ha a közelmúlt emblematis darabjaként említem a *Vitéz Mihályt*, noha kapott bőven hideget-meleget a kritikusaitól, legfőképpen a merész, önkényes, szabad-szájú írói nyelvhasználat miatt, amin egyesek már a *Bányavidék* három ma játszódó egyfelvonásosa kapcsán fennakadtak, és ami történelmi díszletek közt még irritálóbb lehet. Van, akinek Székely Csaba „káromkodásözöne” kész borzalom (Szokolczay Lajos, *Kortárs*), van, akinek „kissé szegényes” (Koltai Tamás, *Színház*), van, akinek „nagyon szerethetően trágár” (Szil Ágnes, *Bárka*), és van, akinek e „meghökkenően durva és mégis mulatságosan káromkodó nyelvi világ” paradox módon a pesti komédia reneszánszát jelenti (Radnóti Zsuzsa, *Jelenkor*). A kérdés érezhetően nem egyszerű, mert az író nemcsak a vulgarizmusokat, az archaizálást, a nyelvi eszközeit, hanem a legkülönbözőbb stílus és dramaturgiai paneleket is hasonló szabadossággal, minden megkötés nélkül, ám igen hatásosan vegyíti.

Mindezt bevezetőnek szántam a Selinunte kiadó *Olvásópróba* címmel indított új sorozatához, amely színházban már bemutatott kortárs magyar színműveket kíván úgymond az olvasás próbájának kitenni, és amelynek első két kötetét veszem itt szemügyre. *A felejtés ellen* című első kötet

*A felejtés ellen. Kortárs magyar színdarabok, Selinunte Kiadó
Budapest, 2016
354 oldal, 3300 Ft*



nyitódarabja ugyanis Székely *Vitéz Mihály*a. De egyből olyan kérdésekbe bonyolódtam, melyeknek, ha jól sejtem, épp e sajátos olvasópróba révén kellene felszínre kerülniük. (A színházi gyakorlatban persze az olvasópróba mást jelent, a bemutatandó darabbal való ismerkedést, de maradjunk meg emellett.) Utóvégre a *Bányavidék* három egyfelvonásosa korábban már megjelent önálló kötetben, és a kötet visszhangja alapján úgy tűnik, az író, aki előszeretettel sért nyelvi és dramaturgiai előítéleteket és tabukat, élő előadásban többnyire könnyedén elfogadhatja magát, ám a nyomtatott változattal több ellenérzést vált ki, s ez elgondolkoztató. Ha ugyanis a közönség prűdériájában látnánk az okot, akkor ennek épp fordítva kellene történnie, sokkal inkább arról van szó, hogy a színpadon Székely Csaba a legabszurdabb szó- és játékkördulatokat is képes elhithetni velünk. Radnóti Zsuzsa, akinek okfejtésére már fentebb is utaltam (*A pesti magyar komédia és Székely Csaba, Jelenkor*, 2014/6.), egyenesen úgy véli, Székelyt erős szálak fűzik a kelet-európai színpadi groteszk hagyományához, amely mintegy a mindennapokból emeli be a játéka a legképtelenebb figurákat, helyzeteket, szlogeneket, és így beszél a lét abszurditásáról.

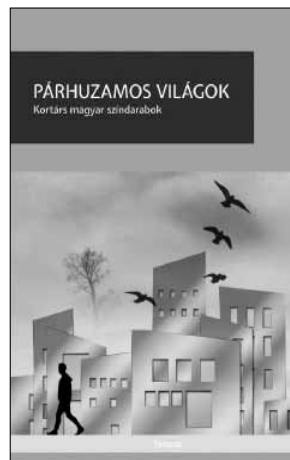
Az író e történelmi komédiával, azzal, ahogy hősét elkábítja, lezülleszt és felemészti a hatalmi vágy, félreérthetetlenül a saját kora, a mi világunk elé tart görbe tükröt, irgalmatlanul. Mondhatnám, ő is afféle kellemetlen tehetség, akár Mohácsi János, akit egyébként Vámos László minősített így, amikor Mohácsi huszonkét évesen utójára próbált meg bejutni a rendezői szakra, és Vámos nem vette fel (vö. *Ha beengednek bennünket az ajtón*, Jelenkor 2005/6). Ettől persze még rendező lett, sőt író-dramaturg István testvére darabjainak társszerzője is, *A felejtés ellen* kötetben található, *e föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY* című darabot is ketten jegyzik. Ha létezik a kollektív lelkiismeret-vizsgálat mint színházi forma, ami ugyan kétséges, akkor a Mohácsi-testvérek opusa az, legalábbis ez a terminus illik rá a legjobban. A darabnak amúgy van egy harmadik szerzője is, a zenész és koreográfus Kovács Márton, még a nyomtatott változatban is jól érezzük a keze nyomát, utóvégre ez a mű – amely 2014-ben került színre az Örkény Színházban közvetlen reakcióként Szakály Sándor hírhedt kijelentésére, miszerint a kárpátaljai zsidók tízezreinek 1941-es kitoloncolása Kamenyec-Podolszka, azaz a biztos halálba, közönséges „idegenrendészeti eljárás” volt – a szó hagyományos értelmében nem történetet mesél, inkább azt mondanám, élet- és hangulatképek láncolatával szembesíti akkori magunkat a mostanival, hogy végre összeszoruljon a torkunk attól, amit tettünk. „Milyen cirksuzt kell még végigcsinálnom, hogy állampolgára lehessen annak az országnak, amelyiknek állampolgára vagyok?” – kérdi az asszimiláns zsidó Hamvaskürthy, aki a visszacsatolt Kárpátalján származása miatt mégis hontalan, járja is a maga kanosszáját a Külföldiek Ellenőrző Országos Központi Hivatalban, ahol a fia náci barátnője dolgozik, ám sorsa idegenrendészeti ígny is meg van pecsételve. Nemcsak Székely Csaba, a Mohácsi-testvérek is előszeretettel viseltetnek az örkényi abszurd iránt, bár az ő nagyon egyéni nyelvük nem annyira rontott nyelv, inkább dúsitott és sarkított, hétköznapián éles és drámai, tele úgynevezett vendégszöveggel, idézetekkel, viccekkel, szlogenekkel, korabeli slágerekkel, ami szerves eleme a színpad és a nézőtér közti határ lebontásának. Ez az előadás csak akkor lesz az, ami, ha nézőként végül minden kívülállásunkat feladjuk, mindenestre az alkotók, beleértve Kovács Mártont is, megteszik ezért a magukét.

Nyilván azért is beszélek a nyelvről, mert az előadások helyett csak drámai szövegek fekszenek előttem, miközben magától értetődően tisztában vagyok azzal, hogy a színpadnak megvan a maga külön nyelve (a *Számódra hely* esetében a zenének és a koreográfiának különösen); úgy érzem mégis, e kötetnek ezzel együtt a saját drámai nyelv áll a fókuszában, ami jó jel, azt sejteti, hogy a magyar színház jelentős mértékben elmozdult az autonóm teatralitás felé, azaz az élő előadást végre nem feltétlenül az írott dráma interpretálásaként, hanem önálló műalkotásként fogjuk fel, amely természetesen nincs meg drámai szöveggel nélkül. Úgy látszik, végre magunk mögött tudjuk a múlt század nyomasztó

örökségét, a huszadik századi magyar színház ugyanis döntően irodalomcentrikus, retorikus teátrum volt, sajátos szimbiózisban a bécsi operettes hagyománytól örökölt sztárkultusszal. Ne felejtjük, hogy előbb az 1960-as évek alternatívjai fordultak szembe ezzel a veretes szövegeket deklamáló színházzal, majd a hetvenes-nyolcvanas évek egy-két vidéki színházában szárnyakat bontó új hullám, hogy aztán az önálló Katona József Színház megalakulása törje át a rendíthetetlennek tűnő szakmai előítéleteket. A színházi gyakorlat persze ma is tele van paradoxonokkal, melyekről külső szemmel gyakran nem is szerzünk tudomást. Eszembe jut, hogy alig két évtizeddel ezelőtt aktív dramaturgként arra vetemedtem, hogy „lefordítsam” élő színpadi nyelvre az általam egyébként nagyra becsült Németh László ismert darabját, amivel nagy elismerést arattam a játszó színészek részéről, míg a nézőtérrel senki, még a Németh László-i életműben járatos kritikus sem vette észre a csínyet, amihez természetesen hamisítatlan fordítói empátiára volt szükség. A lényeg azonban, amiért az esetet itt megemlítem, az a szinte sokkoló élmény, ahogy a munka során mondatról mondatra tapasztalnom kellett, hogyan fojtogatja a színszerűtlen, irodalmias beszédmód az írói gondolatot, az érzékletesen kidolgozott drámát. A maga gyakorlatából ki-k tudna még idevágó példákat, akár a *Bánk bánt* vagy *Az ember tragédiája* is. A Mohácsi-testvérek innen, ennek felismerésétől startoltak, már az első kaposvári előadásaikban túlléptek a klasszikus szövegeknek kijáró pietizmuson, amivel sok vitát és ellenérzést keltettek, de újra és újra jótálltak eredeti színházi látásmódjukért. Most mondjam azt, hogy az idő őket igazolta? Ennyire azért nem egyszerű a helyzet. A művészi munkát egyébként sem az idő igazolja, hanem a művészi alkotóerő és hitelesség. Ami lehet, hogy első pillantásra nem nyilvánvaló. Ilyenkor elkezdünk az időről beszélni. Holott senkit, semmit nem igazol más, csak a saját tehetsége és invenciója.

Jól mutatja ezt, megint csak más-más aspektusból, *A felejtés ellen* kötet másik két darabja. Brestyánszky Boros Rozália – itt csak Brestyánszky B. R. – *Vörös* című dokumentumdrámája a *Számódra hely*hez hasonlóan a közelmúlt feldolgozatlan, sokáig politikai tabunak számító tragédiájához nyúl, az 1944-es újvidéki vérengzéshez, ami a jugoszláv partizánok sokszoros vérbosszúja volt a „hideg napokként” ismertté vált 1942-es újvidéki tömegmészárlásért. Maga az eset ugyanolyan végzetes történelmi pillanat, mint a kamenyec-podolszki idegenrendészeti aktus, a városba két esztendő múltán győztesként benyomuló jugoszláv vörös partizánok a magyar haderő által lemészárolt több ezer szerb civilért a magyarok tízezreinek vérért ontják (a darab címe is a kiontott vére utal, inkább csak áthallással a bosszút igazoló ideológiára). A szörnyű bácskai vérbosszú történetét Cseres Tibor is csak a rendszerváltás után írhatta meg a *Hideg napok* folytatásaként. A darab a Katona József Színház megrendelésére született, az előadás a Katona és a Szabadkai Népszínház közös produkciója, mindkét színházban bemutatták. A szerző szabadkai dramaturg, aki heroikus munkát végzett, monumentális anyagot dolgozott fel, visszaemlékezések, kordokumentumok egész garmadáját, megpróbálva rekonstruálni belőle a köznapi emberi drámát, a mű leginkább az egyéni sorsokkal marad adós. Valószínű, hogy a vérbosszú-nagyüzemet látva a nézőt (az olvasót) elfogja a rossz közérzet vagy a lelkiismeret-furdalás, amiért e történetről eddig semmit vagy alig valamit tudott, ám az a szembenézés önmagunkkal, ami Mohácsiéknál elemi és megkerülhetetlen, itt nemigen jön

*Párhuzamos világok. Kortárs magyar színdarabok, Selimunte Kiadó
Budapest, 2016
168 oldal, 3000 Ft*



létre. Igaz, maga az előadás, amelyet nem láttam, a visszhangjából ítélve állja a sarat, ám tény, hogy a kiadó által kívánatosnak tartott olvasói próbát Brestyánszky B. R. dokumentumdrámája állja ki legkevésbé.

Kerékgyártó István *Rükkverc* című regényének 2013-as, sikeres Katona József színházi adaptációja viszont, úgy tűnik, a saját művével szembesülő író szerzői próbáját nem állta ki, aki még abban az esztendőben elkészítette a regényből a saját drámáját, ennek le is zajlott egyfajta előbemutatója a kaposvári Csiky Gergely Színház felolvasó színházi fesztiválján, és a színház tervbe vette a mű színpadra állítását a jelen évadban, de erre eddig nem került sor. A *Rükkverc* egyébként is rendhagyó alkotás, témáját tekintve is csupán távolról kapcsolható az első három – végül is történelmi – drámához. Kerékgyártó ugyanis egy holtan talált hajléktalan férfi életét pergeti vissza 1953-ig, amikor a csecsemőt, aki előtt még ott az egész reményteljes élet, anyja és apja fűrészi a kádban. Vidra Zsolt visszajátzott élettörténete egyfelől szociográfia, egy született lúzer képtelen életrajza, másfelől időjáték, a múlt és a jövő helyet cserél benne, és hiába akarjuk a jelen tényállást a múltból megérteni, az ugyanolyan abszurd lesz, mint a jövő megfejtése. Ráadásul olyan rontott, vulgáris nyelven zajlik Vidra iszapbirkózása a valósággal és az idővel, ami külön élessé teszi a hitelesség kérdését, így Vidra replikáiban minden szó teherterhel, ami mögött nincs autentikus dráma. Most lenne igazán tétje a kötet kiadói előszavában jelzett olvasói próbának, ám az immár több alkalommal is előadott, illetve felolvasott drámának ezúttal csak egy sosem játszott változata került a kötetbe. A *Rükkverc* időközben ugyanis Kassán is színre került, ahol ugyanúgy átírták kassaira a darab helyszíneit, ahogy a kaposváriaknak maga a szerző átírta. Ez apróságnak tűnik, csakhogy épp a szellemi hajszalerek ama rendszerét érinti, ami a szerzőt és művét összeköti, és ami elárulná, miért is volt idegen Kerékgyártó számára a Katona sikeres előadása.

Tasnádi István munkássága viszont – ő a mai magyar színház leginkább Molnár Ferenci habitusú szerzője, aki elképesztő termékenységgel, ritka leleményességgel, megbízható, jó színvonalon írja egyik darabját a másik után, a hazai sikerek mellett immár komoly nemzetközi ismertségre is szert téve – alighanem épp innen, e nehezen konkretizálható, mégis mindig jól érezhető szellemi hajszalerek felől érthető meg a legjobban. Az író, akiről kritikuskai újra meg újra megállapítják, hogy nem szánt ugyan mélyre, se filozófiailag, se szociológiaiilag, se lélektanilag, ám szellemes, életízű, néha kimondottan virtuóz dialógusaival mindig magával ragad, szórakoztat, rabul ejt, azaz mégis gondolkodásra késztet, épp a játékossága által. Mint aki eleve emberi szerepek párbeszédékként érzékeli a világot – lásd Eric Berne „emberi játszmák” elméletét –, hogy aztán önmagában, önmagával továbbfolytassa a dialógust, ami végül is játék, de kétségkívül életjáték. Ez a belső életjáték azonban, úgy tűnik, nagyon is személyes, noha épp játék jellegéből fakadóan sosem vallomás, hanem szerep, ám pontosan ezért kiapadhatatlan forrás a számára, jószerivel csak alkalmat (ürügyet) kell találnia, hogy újra meg újra merítsen belőle. A *Memo – A felejtés nélküli ember*, a témáját tekintve, első pillantásra ilyen keresett ürügynek tetszik, amin persze a briliáns Tasnádi-dialógusok hatására hamar túltesszük magunkat. Azaz adva van egy ambiciózus fiatal pszichiáter, akinek apja az Alzheimer-kórral küszködik, elvesztette az emlékezetét, ám ekkor a sors pszichiáterünket összehozza egy különös kórossal, egy emberrel, aki nem ismeri a felejtést, abba rokkann bele. Mindegy, hogy létezik-e ilyen kór, Tasnádi számára létezik, amiből szíporakázó drámai háromszöget kreál az ember boldogságszomjáról és boldogtalanságáról.

Nem tudom, Tasnádi István darabja azért került-e a kötet végére, mert inkább csak függelékként illeszthető a többi darabhoz, amelyek így vagy úgy, de mind a történelmi és társadalmi felelősség kérdését firtatják, és felőlük nézve tehát mind az egyéni, mind a kollektív amnézia negatív jelenség. Tasnádi máshonnan közelít a felejtés kérdéséhez, mondhatnám, az emberi egzisztencia mibenléte felől, ahogy Eric Berne szerint is végső soron ide nyúlnak vissza az emberi játszmák. Az is lehet, hogy Bodolay Géza, aki Szegeden

színre vitte a *Memót*, épp ezért nem bízott a darabban, talán túl spekulatívnak tartotta, nem véve tudomást arról, hogy Tasnádinál a látvány is, a gondolat is a játékból fakad, így aztán, a műtől teljesen idegen teátrális elemekkel dúsította fel a produkciót, ami agyonütötte a darabot. A *Memo* ebből a szempontból is más, mint a másik négy, már színházi sikert maga mögött tudó dráma. Időközben a műből készült tévéfilm is képernyőre került, amit az író rendezte, elvégezve saját, jobb sorsra érdemes darabjának egyfajta rehabilitálását is, amit a kiadói előszó még az olvasóra bíz.

Egyébként az *Olvasópróba* sorozat második kötete Tasnádi István darabjával nyit, vagy inkább féldarabjával, mert ezúttal társszerzők – Tasnádi mellett Jeli Viktória (nem ez az első ilyen közös vállalkozásuk) – jegyezte műről van szó, amely úgy egy mű, hogy kettő, a *Kettős:játék* cím is erre utal, egy Tasnádi-darab és egy Jeli-darab, amely párhuzamosan fut, hogy a végén összeérjen, így is rendezte meg Vidovszky György a Kolibri Színházban, a kissé rejtélyes *Párhuzamos világok* kötet cím is leginkább erre a kettőre illik. Szűcs Mónika, a kötet szerkesztője írt egy külön eligazító bevezetést a gyűjteményhez *Fiatalok színháza* címmel, mondván, hogy az utóbbi időben „megsokasodtak azok a színházi előadások, amelyek a gyerekkorból kinőtt, ám még a felnőttkor előtt álló fiatalok számára készültek”, és hangsúlyozza, hogy első ízben jelenik meg ilyen típusú drámai szövegeket tartalmazó gyűjtemény. A Tasnádi–Jeli páros mindjárt az egyik legforróbb idevágó témát ragadja meg: a virtuális valóság csábítását, csodáját és kiüresedését, azaz hogy pont ezt nem, mert ez így merő közhely, őket meg épp a játékban rejlő fantázia és szabadság izgatja. Tasnádi Harún, a menekült gyerek vándortörténetét költi meg, akiben a képernyő előtt egyszerűen elmosódik a képzelet és a valóság határa, és ahogy a *Szauron szeme* játékban Aragorn15-ként (ez az ő avatárja) rátalál Arwen14-re, azaz Tündére, a saját meséjét egyre inkább a lány történetével azonosítja, de minél jobban azonosul vele, annál inkább zárul körötte a kör. Jeli Viktória (fél)darabjában épp fordítva, az érdektelen, ingerhiányos miliőben élő Tünde a virtuális világ kalandosságába és sokszínűségébe menekül, hogy elve szítse még maradék valós kötődéseit is. A két történet ott ér össze, hogy végül e két magányos lény megsejti egymásban a szabadulás esélyét, ám ehhez Aragorn15-ből és Arwen14-ből valóságos Harúnná és Tündévé kell válniuk. Sosem tudjuk meg, sikerül-e ez nekik, mindenesetre megpillantották az utat egymáshoz.

Ez így már több is, nem csupán egy darab a *Párhuzamos világok* gyűjteményes kötetből, kissé ars poetica is a gyűjteményhez, amely terjedelmét tekintve épp a fele az első kötetnek, noha az ott olvasható öt darab mellé itt még négyet kapunk, igaz, ezek rövidebb lélegzetűek, többnyire egyfelvonásosok, de mind érintik a szürke valóság és a kalandos fikció között tátongó lelki szakadékot, ha más-más aspektusból is. Egy-egy darabot többnyire több szerző jegyez, pontosabban olyan közösen, a konkrét előadásra összeállt drámai szövegekről van szó, amelyek nemcsak lejegyzésre kerültek, de az írott forgatókönyvekből is jól kiolvasható a dráma. A dramaturg Hajós Zsuzsa és a rendező Kárpáti István *Szélben szállókja* a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ és a Stúdió K. közös produkciójaként létrejött, rögtönzésekből született előadás a sosem látott apja után nyomozó, határvideki csempészvilágban felcseperedő Mirka esetéről, akit két túlkoros, vásott kölyök társa, Bora és Lubo ébreszt rá a febbeverős valóságra. A Nézőművészeti Kft. és a MaNNa közös előadása *A gyáva* viszont voltaképp monológ, egy (volt?) ópiátfüggő fiú esete, amit kétszer ugyan megszakít a „tisztos pógár” apa megjelenése, ám a fiút „a medence mélyéről” is a nehezebb kiút vonzza, nem az, amit az apa felkínál. Ez a darab is hosszú improvizációkból született, amit Gyulay Eszter gyúrt egybe, de szerzőként szerepel a színlapon a darabban szereplő két színész, Kovács Krisztián és Scherer Péter is, akik közül az utóbbi maga a rendező. Jól látható hát, hogy e színházi ágazatban teljesen fellazultak az írói-rendezői-színészi részvétel merev kategóriái, ami tagadhatatlanul gazdagabbá és erősebbé tette az előadások szövegvilágát.

Feltétlenül szót érdemel még Pass Andrea *Újvilágja*, mely az egyetlen egy szerzős darab a *Párhuzamos világok* kötetben, noha voltaképp ezt is ketten írták: Pass Andrea, az író és Pass Andrea, a rendező, mindketten a tinédzsereknek szóló „nevelési” színház megszallott képviselői. A két Pass Andrea természetesen egy, de kettős súllyal vesz részt e sajátos színházteremtésben, amely a színházat elsősorban eredeti, ősi, közösségi tudatformáló funkciójában szemléli, darabjai mindig konkrét társadalmi kihívásra reflektálnak, kerüli a didaxist, élesen körvonalazza a felvetett konfliktust, a kérdést mindig nyitva hagyva, a megoldást a nézőre bízva. Az *Újvilág*, amely két éve került színre a Jurányi Házban a Mentőcsónak és a FÜGE közös produkciójaként, az ezredforduló előtti években játszódik, amikor a magyar politikai életben beindult a szélsőjobb szerveződése. Azok a gimnazisták, akiknek Pass a darabot szánja, akkortájt születtek, a játék mégis közvetlenül őket szólítja meg. A liberálisan nevelt Kata szülei, akik össze sincsenek házasodva, szétköltöznek, mert az apa életében feltűnt valaki. Az anya a lányával egy lakótelepi panelban köt ki, ahol javában dúl a cigányozás. Kata új barátai is ilyen bakancsos fiúk, akik az egyik lakótelepi pincében kezdik szervezni a maguk mozgalmát, meg is lepődve azon, milyen nagy az érdeklődés. Ám a lány nem ússza meg könnyen a mentális váltást: szembe kell néznie saját zsidó származásával, amiről eddig nem is volt tudomása, a példát statuáló cigányveréssel pedig már nem tud közösséget vállalni.

Ha „felöltt” darabként olvassuk az *Újvilág*ot, hiányolhatjuk Kata világnézeti hányattatásának mélyebb lélektani motivációját, sorsszerűségét, csak hogy Pass Andrea jól ismeri a tinédzser érzőjét, tizenéves figuráit úgy állítja válaszútra, hogy az sarkos, egyéni, világos. Még ami egyszerűsítésnek tűnik, az is elsősorban nyelv kérdése, és ő otthon van abban a nyelvben, amellyel operál. Jól tudja, ez a színházi hatás elemi szintje, a nyelvvel vonzza magához a nézőt, így akár a fejébe, a szívébe is belopózhat. A nyelv, ha megvan, a dráma lehetőségeinek kimeríthetetlen tárháza, és úgy tűnik, ma nem Pass Andrea az egyetlen szerző, aki megtalálta a maga nyelvét. Ez a legbiztatóbb ebben a két kötetnyi kortárs drámában.

FÉNY ÉS VISSZFÉNY

Gajdó Tamás: *Veszedelmes polgár. Bárdos Artúr pályaképe – 1938–1974*

A százharmincöt éve, 1882. április 2-án, Budapesten született sokoldalú alkotó kis túlzással mind a mai napig legendás színházi személyiségnek nevezhető, de munkássága inkább érdekes, egyenetlen, vitatott, passzív hagyomány, mintsem eleven tradíció. Sokan talán észre sem veszik, hogy Bárdos Artúr régen (sőt többször) lezárult tevékenységének mementóival sűrűn találkozhatnak. A fővárosi Katona József Színházban 2007 óta emléktábla hirdeti – igaz, csak sejtető módon –, hogy az általa alapított színházak egyike, az 1918-ban a Modern Színpad helyén létre hívott Belvárosi Színház ebben az épületben (ma: V. kerület, Petőfi Sándor utca 6.) működött. A Belvárosi Színház név manapság sem hiányzik Budapest színházi térképéről (de semmiféle kapcsolat nem fűzi Bárdos törekvéseihez; voltaképp egyszerű helyjelölés): az egykor az Első Katonai Biztosító Intézet számára emelt bérház alagsori részegységei szolgálták hajdan mulatóként, moziként, jelenleg pedig befogadó színház virágzik itt (a VII. kerületben, a Károly körút 3/a szám alatt, főleg az Orlai Produkciós Iroda előadásainak otthont adva). Pest belvárosából Budára, a Móricz Zsigmond körtérre pár perc alatt átvisz a 7-es autóbusz, s máris a régebbi Bárdos-emléktáblánál vagyunk. Ezt önkéntes száműzetése (1948) előtti utolsó lakhelyének (ma: XI. kerület, Bartók Béla út 62.) falán helyezték el.

A tárgyi emlékeknél elevebbek lehetnek a szellemiek – vagy azok hiánya. 2010-ben megindult Móricz Zsigmond *Napló*inak rendszeres, szakszerű kiadása (eddig három kötet, az 1924 és 1934 közötti időszakot felölelve). A névmutatók tanúsága szerint Bárdos huszonegy említéssel, harmincnál több oldalon bukkan fel. Ennek fő oka, hogy Móricznak ki kellett magából láváznia Bárdos iránt érzett gyűlöletét. Néha a káromlásig erős szavakat használ, pofonverést fontolgat, ellenlábasa halálát kívánja: „...ölje meg az isten”. Az író második felesége, Simonyi Mária Bárdoshoz kötődő, általa gyakran foglalkoztatott színésznőnek számított (mint látni fogjuk, 1945 után is keresett számára szerepeket). Móricz halálosan féltékeny volt Bárdosra, úgy – írja –, ahogy senki másra. Sem felesége, sem a rendező nem oszlatta el soha a gyanút, hogy viszonyuk volt egymással, mely esetleg néha fel is újult. A kölcsönös acsarkodás az indulatos Móricz és a cinikusabb Bárdos között a *Búzakalász* nevezetes (Móricz Zsigmond szerelmi életében, teljes élettörténetében is tragikusán nevezetes, hiszen közvetve az első feleség, Holics Janka öngyilkosságát előidéző) 1924-es premierjétől (Renaissance Színház) kezdve fennállt. Ennek ellenére művészként bizonyos megbecsülést mutatott egymás iránt a két férfi. Simonyi Mária szorososan vett színházszakmai kérdésekben elsősorban Bárdosra hallgatott, aki (s erről is, mások mellett, Móricz tesz akaratlan tanúságot) egy-két szóval ké-

Országos Színháztörténeti Múzeum
Budapest, 2016
235 oldal, 2200 Ft



pes volt rendezőként tartalmas instrukciót adni. (Lásd a *Búzakalás*ban az abszolút kezdő, alig tizenhét éves Somogyi Erzsi esetét, akivel egy Móricz-replika [„...ojjé, van nekem egy huncut ludam... abba a babba”] csattanóját a darabbeli Mariskával ekként mondatta a próbán: „abbaababba”. „Általános kacagás. // – Jól van, kedves kicsi – én innen elmegek, rám itt nincs szükség tovább: most már minden szerep kézben van” – így Bárdos.)

A Katona József Színház *Notóriusok* című retró-sorozatának hetedik estje (2010) két egységből állt. Első részként Meller Rózsi 1932-ben bemutatott *Irja hadnagy* (vagy éppen séggel inkább »Írja, hadnagy«) című színművének kevesebb mint fele (amolyan keresztmetszete) játszódott le, a második rész – *Meller hadnagy* – pedig kései montázsként, sajtószemléként pergett, melynek tárgya a nagy visszhangú Bárdos Artúr-rendezés, az egykori bő százas széria, továbbá a Meller ellen állítólag elkövetett bécsi merénylet volt.

Márton László *Faust*-fordításának mindkét része ugyancsak a Katona József Színházban hangzott fel két estén – először 2015 áprilisában. A monumentális *Faust*-kiadás (2015) apparátusának csatolmányai tartalmazznak fordítástörténeti összevetést. Márton öt (illetve hat) elődjét nevezi néven, akik érvényes, (legalábbis részben) máig el nem avult magyartást készítettek az első vagy a második részből; esetleg mindkettőből. Sárközi György, Franyó Zoltán, Jékely Zoltán, Csorba Győző és Kálnoky László (valamint Báthori Csaba) szövegközelítését és fordítástechnikáját veti össze röviden. Említ elfeledett, noha nem minden érdem nélküli *Faust*-fordítót is, ám Várad Antal, Dóczi Lajos, Kozma Andor neve mellől Bárdos Artúré hiányzik, jóllehet az első részt ő is átültette nyelvünkre. Miért maradt ki épp ő? (túl az esetleges esztétikai kifogásokon) – kiderülhet majd az alábbiakból.

Az elmúlt fél évszázadban – Bárdos 1974. augusztus 10-én hunyt el Buffalóban; 1975-ben, kívánsága szerint, Budapesten helyezték örök nyugalomra – Bálint Lajos, Bános Tibor, Cenner Mihály, Dénes Tibor, Gellért Lajos, Kellér Andor, Kodolányi János, Pándy Lajos és mások cikkei, nekrológjai, emlékezései, könyvrészletei, a Bárdos által sikeres, nagy ívű pályára segített színművészek sorából főleg Kállai Ferenc írásbeli és szóbeli közlései változatos, nem problémátlan, alapvetően mégis az unikális egyéniséget megillető képet rajzoltak a huszadik század első fele magyar színházművészetének e jelentős alakjáról. Az életút és életmű rekonstruálását, értelmező feltárását Gajdó Tamás tűzte ki feladatául. A középnemzedék nagy tudású színháztörténésze kiváló művelője diszciplinájának mind a szaktudományos, mind a népszerűsítő-közvetítő, populárisabb területen. Bárdos Artúr-pályaképe önmagában is foglalata lehetne szakmai fáradságtalanságának, hiszen legalább három évtized áldozatos, sokféle tevékenységet megkövetelő kutatásait summázza. Utazások, magnófelvételen rögzített beszélgetések, levélváltások tömkelege, könyvtári és hagyatéki búvárlások, konzultációk eredményezték a mű elkészülését. Vállalkozása szinte „megjósolt” opus, hiszen Bárdos halálakor Dénes Tibor beszötte nekrológiájába (Irodalmi Újság, Párizs): „Higgadtabb periódusban, ha elül egyszer a pártos csatazaj, monográfiát szentelnek majd otthon Bárdos Artúrnak, a művésznek”. A monográfia testet öltött – vajon „higgadtabb periódus” idején-e? Jelen recenzió ugyan a friss második kötet (*Veszedelemes polgár. Bárdos Artúr pályaképe – 1938–1974. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2016*) apropóján íródik, de elkerülhetetlen a futó visszatekintés az előzményre (*Az új színpad művésze. Bárdos Artúr pályaképe – 1900–1938. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Theatron Könyvek 3, 2002*).

A személyesen túli, általánosabb tanulsága az volt az első kötetnek, hogy Gajdó a magyar színházkultúra nagy veszteségeként bizonyította: a huszadik század első, rövidebb felében – és/vagy: a két világháború közé eső időszakban – egyetlen kiemelkedő képességű, úttörő érdemű magyar színházi rendező sem érhetett fel a tehetsége által ígért zenitre, nem hagyhatott maga után „lezárt életművet”. (Ne térjünk ki a más forrásokból részint tudott, különböző társadalmi és művészeti okokra.) Hevesi Sándor, Márkus László, Horváth Árpád, Németh Antal – és Bárdos Artúr tartozhat e sorba (periferikusabban Jób

Dániel s talán még egy-két rendező). A magyar színháztörténet – a „rendezői színháztörténet” – kihagyásossága, egyes törekvések később nehezen folytatható-gazdagítható, alig adaptálható részlegessége, a rendezéstörténeti örökség gyakori félreértelmezése, sanda negligálása nem fő tárgya, de mondandója, üzenete a 2002-es könyvnek.

Bárdos Artúr a Belvárosin és a Renaissance-on kívül más színházakat is kreált, egyedül vagy társsal (például Budapesten az ÚjSzínpadot, Berlinben a Theater in Palmenhaust), melyek egy részével hasonlóképp aratott sikert, vallott kudarcot, vagy vesztette el, majd vette vissza vezetésüket, mint egyik riválisa, az egyébként igencsak más sínen sikló Beöthy László a maga terepén. Kettejük útja olykor keresztezte egymást, taktikai és stratégiai asszókát vívtak.

Bárdos direktori és színház-közeleti funkcióinál, más művészeti ágakba tett, színvonalas kiruccanásainál, állandó, tájékozódó kultúraéhségénél fontosabbak rendezői kvalitásai, melyek Max Reinhardt és Edward Gordon Craig tanain iskolázódtak, az avantgárd felé is mutattak. Vallomáskönyve, az 1942-es *Játék a függöny mögött* lapjain – ezt részben a gyakorlati színházi munka helyetti pótcselekvésként kényszerült írni, ugyanakkor becses, nélkülözhetetlen forrásról van szó – önmagát úgy jellemzi, mint akiben hívei „a magyar Antoine-t” remélték. (André Antoine, a modern színházi metódusok egyik eminense a következő év, 1943 októberében hunyt el, szinte napra ugyanakkor, mint Reinhardt.) Bárdos fő erényének nem a szisztematikus újító következetesség, nem a polgári, „szabályos” színházak gyakorlatával kíméletlenül szembeszegülő „előőrs”-oppozíció bizonyult. Kapkodástól és rögtönzéstől sem mentesen dolgozva a kitűzött darabok (azaz a legjobbakhoz, legérdekesebbekhez készült, készítettett díszletek, jelmezek) képzőművészeti inspirációiból és a színészválasztás szerep-sugalmazásaiból indult ki, mindig rendezőpéldány nélkül színre vitt, erős atmoszférájú előadásaiban. Amikor rendezett, dramaturgiai érzékére hallgatott. Dramaturgi erényeit a rá emlékező színészek sosem mulasztják el magasztalni. Általában helyesen és hatásosan képzelte el egy-egy premier megfelelő hangütését, tónusát, szimatolta ki előre közönségvonzását. Általában; de nem tévedhetetlenül. Nagy színész-felfedezőnek, kiváló ráérzésű és legtöbbször jó pedagógiájú tehetség-gondozónak tartották, néha nem minden ironikus él nélkül.

Gajdó – némely fatális elírásokat vagy nyomdahibákat nem vetve a latra – jól áttekinthető vonalvezetéssel, az egykori előadások az utókor számára lehetséges, óvatosan konkrét, egyben láttató érvényű reanimálásával formálta ki a Bárdos-pályakép első kötetét, középpontba állítva a híres *Szent Johanna*-rendezést (az ifjú Bulla Elmával a címszerepben, 1936). A szakírót sosem hagyja el körültekintő tárgyilagossága, adattisztelete – bár hajlik némi apológiára, ha a sokszor és sokfelől támadott, kissé hazárdőr Bárdost „meg kell védeni” azon a csatatéren, amellyé a magyar színházművészetet tették az elvi, esztétikai, anyagi és pozícióharcok (főleg 1920 és 1940 között, amikor Bárdosnak is tudomásul kellett vennie egyszer-egyszer: a tőke nagyobb úr, mint az eszme).

A két Bárdos-kötet logikus választóvonalra az 1938-as esztendő. Származása miatt Bárdos fokozatosan elvesztette művészi mozgásterét. Bár a zsidótörvények legsúlyosabb csapásai nem sújtottak le rá, három fia közül az egyik munkaszolgálatosként halt mártírhálál. Az apa a memoár-írásba és otthonában folytatott színésznevelői munkába menekült. Tettereje hatvanadik életéve táján sem lankadt. Szintén „súlypont-áthelyezésként” fogható fel *A színjáték műhelytitkai* című 1943-as „kalauza”, továbbá a *Faust* első részének magyarra fordítása (1944). Gajdó Tamás ezúttal is remekül, logikusan beosztott könyvben terjedelmes részt szentel a fordítás keletkezésének, a hamvába holt kiadás- (ki nem adás-) történetnek. Közli az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattárába került, 151 lapnyi *Faust*-átültetés 1948-ban megjelentetésre előkészített, tervezett, kinyomtatott címlapját, s plakát-fotóval is hírül adja: a Belvárosi Színház 1945-ben, ünnepélyes újranyitáskor prezentált egy részletet (előjátékot) a Bárdos-féle *Faustból*.

Mert Bárdos a II. világháború befejezése után egy időre visszaülhetett a Belvárosi Színház igazgatói székébe. Nem egyetlenként a „régí világ” színházi nagyjai közül, feladatot találtak számára is. Látszólag a legadekvátabbat. Ám a korábbi, el-elfelhőződő alkotói fénykornak csupán árnyéka mindaz, ami ezután következik, több szakaszban. A Belvárosi Színház korábbi önmaga fonákjává válik (ha lehetséges egy hosszabb, fordultatos, lyuggatott időszaknak mindössze három év során a visszajáról mutatkoznia meg). Fonákja, visszája: a „Belvárosi Színház, 1945–1948” címke sem valamiféle mélypontot takar. Kifejeződése annak, hogy Bárdos legjobb szándéka ellenére sem tud(hat)ta visszaforgatni az időt, körülményei és talentumának jellege viszont már nem tették lehetővé, hogy előre lendítse az idő kerekét.

A „veszedelmes polgár” kifejezés Hont Ferenc tollából önállósult, ragadt rá (a bürokrácia, az „apparátus” színlalai mögött) Bárdosra. Veszedelmes polgár(i szemléletű művész), aki azért még bevethető. A Hont-feljegyzés megfelelő passzusa 1945-ben (a Szovjetunióban, emigráns magyar kommunista vezetők tájékoztatására): Bárdos „A magyar színházi élet legbeképzeltbb nagysága. Hihetetlenül becsvágyó. A Horthy-rendszerben kormányfőtanácsosságot kapott. Öntudatos polgár. Tud művészt is produkálni. Használhatjuk, de veszedelmes”. (Elgondolkodtató, hogy a hazai színházi és filméletben 1945 után, nagyjából 1950-ig korifeusnak számító, 1949-ben Kossuth-díjjal kitüntetett Hont, ez a korántsem lebecsülendő színházi ember – noha egészen más okokból és eltérő dimenziókban – hasonló sorsra jutott, mint Bárdos. Csak neki, a rendíthetetlen – és már veszélytelen – kommunistának, kiöregedett fő- és alfőnöknek emigráció helyett a Krisztina körüti kutyasétáltatás maradt. S neki is a főleg otthoni katedra, lakásán tartott szeminárium. Az asztal, asztalfiók: a színházművészet elméleti gyakorlása.)

Gajdó Tamás a háborús évek krónikáját sem a négy fal közé kényszerült Bárdosról írja: korképet fest, nagyobb összefüggéseket térképez fel – ahogy előbb 1900-tól kezdve, utóbb 1974-igyl zárva. Hősének utolsó három és fél magyarországi esztendejéről (1945–1948) roppant plasztikusan ad számot. Nagyjából tartja az időrendet, azonban a linearitásnál fontosabb mozgatója a kontextusok, asszociációk és előrejelzések beemelése. Olvasójának hagy megoldandó feladatokat. Például vajon miért felejt el oly könnyen az irodalmi-társadalmi környezete által többfélelekkpp megítélt Török Sándor, hogy az ő *Különös éjszaka* című darabjával nyit újra 1945. május 5-én a Belvárosi – s támadja aztán, váratlan alkalomkor is, a direktort és teátrumát?

Kommentár nélkül rávilágít az igazgató megfogyatkozott tekintélyére, hogy 1946. november 24-én, a Belvárosi Színház fennállásának harmincéves jubileumi matinéján Tőkés Anna nem lépett fel. (Adalék a harminc évhez – mint Gajdó tudatja –: az elődöntésmény, a Modern Színpad Bárdos vezetésével 1916-ban ezen a napon tartotta első előadását.) Tőkés nem hajlandó ingyen szerepelni, s hiábavaló az erkölcsi rábeszélés: hiszen őt is Bárdos fedezte fel a színpadnak, ő futatta fel pályáját. „Ő léptetett fel? – nevetett erre Tőkés Anna. – Bárdos jó szemű, kitűnő színházi ember, aki azonnal látta, mily tehetséges vagyok. Nem családott bennem, én se benne. Kvittek vagyunk”.

Bárdos Artúr – és még számos más művészeti területen számos más kvalitásos művésztsársa – eltávoztása, elhallgattatása lényegében az 1945–1946-os hónapoktól kódolva lehetett, folyamatba ágyazódott, részeként az átmeneti időszak egyre torzuló nagypolitikájának és személyi sakkjátszmáinak. Ugyanakkor maga Bárdos sem volt ura a szituációnak. Előnytelen műsorpolitikát érvényesített (ezt fénykorában is számlájára lehetett írni, bár igaz: az itthoni író nagyágyúk részben le voltak kötelezve más színházaknak). Nehezen engedett régebbi sikereiből, pontosabban a sikermintákból (vagyis bízott az ismétlésben, a reprízben), zsákutcákba tévedt. Kényszereknek, kompromisszumoknak hajtott fejet – valóban józan, diplomatikus alkuk nélkül. Több balsikert, mint sikert könyvelhetett el.

Erről a bemutatók listája (valamennyinek a teljes színlapja helyet kapott a kötetben) is meggyőzhet minket. A drámatörténet jobbnál jobb nevei váltakoznak halványabb nevekkel. Bár persze a relatíve keveset ígérő drámaírói munkák is arathatnak diadalt, nagy szériával – szerencsés csillagállás alatt, biztos művészi kezekben. Gajdó, aki megrögzött és helyeseltető tárgyilagosságának felszíne alatt színesen és maliciózus humorral fogalmaz, közli Gáspár Margit *Új Isten Thébában* című zenés vígjátékának elhíresült jelenetképét: a fátylebegető antik majdnem-„sztriptízáncot”. A produkciót Siklóssy Pál rendezte, a felvétel kulcsfigurája a hamarosan meghurcolt, fiatalon elhunyt, csinos színész, Déry Sári. A fénykép töprengeni enged azon, vajon igaza volt-e a Gáspár-darab buzgó ellenzői közül annak a pimasz bírálónak, aki a művész testalkatát is élc tárgyává tette.

Ez az előadás azért fontos, mert éppen közönségsikerével szolgáltatott okot a Bárdos eleni kritikai hadakozásra („világnézetileg problematikus”, „sekélyes” stb. Akadt, aki a zenésségével sem tudott megbékülni). Az ideológiai konstelláció a *Théba vagy Verona* – s legalább ennyire a *Színház és politika* – fejezetből bontakozik ki. Bárdos sok rendezőt foglalkoztatott, ami a színházról kialakítható karakteresebb kép ellenében hatott, akárcsak a szerzőgárda szórtsága, az ízlésbeli végletesség. Maga is rendezett gyakorta, így azt a *Rómeó és Júliát*, melyet a kései utókor sikeresebbnek vél az akkor konstátálnál, valószínűleg Kállai Ferenc későbbi színészi mesterjatekait vetítve vissza. Nem volt szerencséje a Belvárosinak Balázs Béla színműveivel, és a régi házi szerzővel, Meller Rózssal (*Egy bála rizs*) sem.

Bárdos tudatosan készült arra, hogy felmondja szerény sikerű és folytonosan megintgatott igazgatói tisztségét, és 1948 őszén külföldre (az Amerikai Egyesült Államokban élő fiaihoz) távozik. A színházban az „átadás-átvétel”, az őrségváltás nem a legelegánsabb módon ment végbe, Bárdost több vonatkozásban káosz hátrahagyásával vádolták (érte nemrég még lelkesedő utódja, Simon Zsuzsa is). Az illetékes hatóságoknak nem volt különösebb érdekük a távozás megakadályozása. 1949-ben Bárdos már angol nyelven tartott előadást Washingtonban, és ismét *Rómeó és Júliát* rendezett ugyanitt. Gajdó az emigrációs éráról ugyancsak tartalmas beszámolót kerekít. Ha lehet, a mellékes tényeket is a rendező Bárdos irányába vonja. Ifjabb Bárdos Artúr egy 1989-es leveléből idézi például: „Apám 66 éves volt, amikor »új karriert« kezdett itt idegenben. Már maga az, hogy mestersége középpontjában a nyelv volt, s ő nemigen tudott angolul, amikor kijött, igen korlátozta lehetőségeit. Az, hogy az ő színpadfeldogásában a nyelv még centrálisabb szerepet játszott, mint sok más rendezőében, hozzájárult a nehézségekhez. Nagy energiával látott hozzá a nyelvtanuláshoz...”

Bárdos Artúr kései évtizedei is munkás mindennapokkal teltek, ám rádiós és újságírói tevékenységét nem szükséges részleteznünk; fontos, hogy Gajdó könyve őrzi. A rendező igazi búcsúja 1954-es *Liliom*-rendezése, a Magyar Nemzeti Színpad vállalkozásában, az amerikai művészi beilleszkedésért küszködő Jávor Pálra bízva a címszerepet. *Nomen est omen*: a három alkalommal színre került előadást a New York-i Joan of Arc Junior High School díszterme, a Joan of Arc Playhouse fogadta be. Bárdos rendezői munkásságának címere George Bernard Shaw darabja lett – hetvenkét évesen megint Szent Johannához érkezett.

Nem egy mozzanatot hagyunk említés nélkül a nívósan megírt, kiállításában ötletes tipográfiájú és jól válogatott képanyagú *Veszedelemes polgárból*. Ráadás, ajándék például a *Tartalom*ból ki sem derülő dokumentum-közreadások szürke szín-alányomásos sora (Bárdoséi mellett Herczeg Ferenc egy karakán köszöntője – egy, a II. világháború alatt meg nem ült jubiláris alkalomra). Egy-két elírás a pályakép második kötetét újfent terheli, meghökkentőbb azonban a *Névmutató* vegyessége. A minden téren maximalista, mindennek utána járó, mindent ellenőrző Gajdó Tamás a születési (és halálozási) évek megadására is törekedett. Ám aki tudja vagy kinyomozza, hogy az irodalmi berkekben még ma is sokszor emlegetett Imre Katalin (1923–1989), a *Tűz-tánc* (1958) című lírai antológia egyik szerkesztője Kranz Katalin alakban is viselte nevét, s Kenedi Katalinként lépett fel kétszer

mint Bárdos alkalmi színésze, miért hagyja üresen Ferenc(z) László, a pantomimművész-ként ismertebb színész könnyen fellelhető adatainak helyét? (A két évszám: 1923–1981.) Miért nem adja meg az irodalomtörténész Balogh Tamás születési dátumát (1975), s miért nem jelzi: hosszabb ideje már a Bíró-Balogh vezetéknevet használja? Épp a Bárdos család egyik tagjának halálozási adata is téves. Kár a *Névmutató* sok szépséghibájáért. Kiváltképp, hogy ez a rész, a bemutatók jegyzékéhez hasonlóan: olvasmány az olvasmányban. Simonyi Mária neve láttán már léphetünk is szerepeihez, Shakespeare Capuletnejától egy francia bohóság Bachelet-né figurájáig. Felfedezhetjük, hogy a 20. század eleji színházi megújulást katalizáló Thália Társaság (1904–1908) alapítóinak egyike, az idősödő Bánóczi Dezső is játszott Bárdosnál (fénykép is van róla). Egyetlen kis szerepe nyomán Kunsági Máriát a *Névmutató* is azonosítja mint Déry Tibornét, aki – Déry harmadik felesége, az oly áldozatos Böbe – évtized múltán lett.

Persze tucatszor tucatnyi adatnak ma már nehéz lenne nyomára jutni, hiszen az 1945 és 1948 közötti Belvárosi Színház sok színészének nevét nem őrizte meg az emlékezet, sokan más hivatások felé vették útjukat. Az amerikai Bárdos-előadások közreműködőiről, magyarokról és ott honosakról szintén nem könnyű adatokat beszerezni – de mintegy tanúként az élők sorában van a Belvárosiban egyszercs játszó Kéri Edit, s él Bárdos USA-beli felfedezettje, ottani Rómeója, William Smithers. S él – a szó átvitt értelmében – Bárdos Artúr, a rendező, a színházcsináló, köszönhetően többek között és elsősorban Gajdó Tamás két könyvének. Az 1967-ben, Buffalóban *Alkonyat* címmel verseskötetet kiadó Bárdos (bizonyára Gajdó alkotta a kifejezést) a súlyos betegsége előtti periódusban „képzeletbeli színháznak” élt. Virtuális kulisszák között osztott szerepet. Tudatába plántálta, felhalmozta új élményeit, ismereteit (a színpadtechnika fejlődése iránti csodálatát, egyes darabok keltette ötleteket). Meglehet, Bárdos Artúr pályájának 1938 utáni – 1945 utáni? 1954 utáni? – időszak (többen is alkalmazták már metaforikusan a szót) alkonyati időszak, sőt nosztalgiáktól és illúzióktól nem mentes képzeletszínház. De rálátást enged az alkotói fénykorra, amikor az emlékezetes színházi tett meg is valósította, amit a kivételes képzelet, az eredeti tehetség eltervezett.

nyúgalomb

*este van lombjanyúlt sodorja az ereszt
bőv a sár bőv a vér kushad minden küszöb
keskeny a hold nyájas ujjaveszett köröm
korlát és ereszték rikoltozva vigad
néha apadiglan néha rátöriglen
hol a nyiroksötét hol a szövegöröm
futja el az erek zörgő bokrait benn
mennél messzebbre foly annál inkább apad*

*este van hűvös van csillagos van
holt s élő hangyanánt elragadtatottan
mint tűgyári tűhegy úszkál a logoszban
nagy szénásszekerek álldogálnak ottan
levél és levélrés konglomerátuma
tömör és levegős selyemhernyóraktár
feketén bowlingat az eperfa lombja
fölött a magos ég valamennyi rögnek*

*lába kél és jönnek mennek mint a békák
éji bogármada baglyok denevérek
reggelig üresen vagy félig rakottan
kis fehér golflabdák szanaszép görögnek
zúgó galaxisok alatt fölött susog
bársonyos tejkefe szőre egy tehénnek
világ közepén egy felvont szájsarokban
édes búban lében állni elcsorogtan*

*de vajon ki zörget legbelül a sötét
arcedők hálója milyen halat kerít
mint messzi pisszoárt elnézi a sörét
állat és küszöbét elapadt merszeit
minden tamburáját mi valaha pendült
ül elálmosodik nekidül a falnak
szemüvege koccan és most vagy soháját
ementi egyenként nyúlfaroknyi pendrive*

*s ballag egy cica is ki az úri tejet
a nagy bowling pályán éppen nem veti meg*

*a pitvar derengő nem múltó báli út
állítja fekteti derengő bábuít
tarol taroltatik ki vőgre elvegyüül
s fájdalmául nyeri amit nyert élvezül
bámul maga elé előnti mint olaj
valami nyúgalomb mélyvénás zúz öröm*

*lehúzza lámpáját lehúzza eléjük
hogy csak nekik essen csak nekik a fénye
magát kifaragja kenyérbélből értük
seperi a morzsát féltényér sötétbe
s növekvén belátja milyen kicsinyek lett
lábbadó szemébe fényes porszemet tett
holmi kettőslátás hogy tán megszülethet
egy-egy szárnyat combot nyújt a kicsinyeknek*

*este van este van cikkan és dorombol
félsz remény belátás kútból és toronyból
társas villanyautók járnak át a füstköd
bogárrzó rétjeit volt mi volt volt mi nem
a pillamindenség fényes párnacsücskök
alszik érce férce belső centimérce
ha ki mire fölér nem ér fel semmivel
szépen szertehintik s átvesszik a tücskök*

HIRDETÉS

SZÍNHÁZ



SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT, JÚNIUS

Fókuszban:

Bulvár? Kommersz? kerekasztal-
beszélgetés és alkotók a bulvárról.
Megszóalók: k2, Karinthy Márton,
Lőrinczy György, Pelsőczy Réka,
Puskás Tamás, Szente Vajk és mások.

Portré:

Kultúrbrigád, Experidance.

Interjú:

Spilák Lajos és a ruandai
Diogène Ntarindwa.

Bepillantás

Jérôme Bel Gálája mögé.

Fesztiválok:

Deszka, Münchener Kammerspiele.



JÉRÔME BEL
BULVÁR? KOMMERSZ?
KULTÚRBRIGÁD

17
06