

# JELLENKOR

## IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

*Színházi szám*

MELLÉKLET

TERÉK ANNA: A vacsoravendég (*Vajdasági történet*) (dráma)

\*

TÉREY JÁNOS: 47, mint Ványa (*Egy színházi év a Kárpát-medencében*) 609

BAZSÁNYI SÁNDOR: STOP, én vagyok a SOROS! (*Előválogatói széljegyek Térey János főválogatói jegyzeteihez*) 620

REGŐS JÁNOS: Meglepetésre készen – színházi kalandozás a Kárpát-medencében (*Egy POSZT-válogató jegyzeteiből*) 627

BALOG JÓZSEF: Segédnézetek (*Regős János válogató segédje voltam – POSZT 2017–2018*) 637

\*

THOMAS BERNHARD: Claus Peymann vesz magának egy nadrágot, és eljön velem ebédelni (*dramolett*) 645

P. MÜLLER PÉTER: Ahogyan a dráma előadásból irodalommal válik (A jellemrajz, a nyomtatás mód és a helyszínleírás szerepe) 658

IMRE ZOLTÁN: A felmutatott és az elrejtett „zsidó” (A velencei kalmár a Nemzeti Színházban, 1940 és 1986) 667

JÁKFAI MAGDOLNA: A realizmus mint politikai direktíva (*tanulmány*) 677

GYABRONKA JÓZSEF: Szükséges információ (*Proics Lilla beszélgetése*) 685

RADNÓTI ZSUZSA: A Kövendég látogatása (*Terék Anna drámájáról*) 688

\*

ÁGOSTON ZOLTÁN: Múltak tükrében (*Szép Ernő: Kávécsernok – Tűzoltó; Henrik Ibsen: Nóra; Bornemisza Péter: Magyar Elektra – Pécsi Nemzeti Színház*) 690

APRÓ ANNAMÁRIA: Hullámzó évad: a Medvevár és a Szakadék a csúcson (*Keresztesi József: Medvevár; Szakadék; A tékozló fiú; Federico García Lorca: Vérnász; Utazás a méhem körül... és tovább – Janus Egyetemi Színház*) 701

NEICHL NÓRA: Szem-szájnak ingere (*Keresztesi József: Mit eszik a micsoda? – Bóbita Bábszínház*) 715

KERESZTESI JÓZSEF: Átvilágítás (*Feljegyzések Az elveszett szaloncukor megtalálásáról*) 719

2018

JÚNIUS

# JELENKOR

LXI. ÉVFOLYAM

6. szám

Főszerkesztő  
ÁGOSTON ZOLTÁN

\*

Szerkesztő  
GÖRFÖL BALÁZS

Tördelőszerkesztő  
KISS TIBOR NOÉ

Szerkesztőségi titkár  
KOZMA GYÖNGYI

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ  
főmunkatárs

CSUHAI ISTVÁN, HAVASRÉTI JÓZSEF, KERESZTESI JÓZSEF,  
NAGY BOGLÁRKA, PARTI NAGY LAJOS, PINCZEHELYI SÁNDOR,  
SZOLLÁTH DÁVID, TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ,  
VÁRKONYI GYÖRGY

\*

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 mellékelte 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](http://www.posta.hu)  
WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto: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](http://www.posta.hu) WEBSHOP-ban  
(<https://eshop.posta.hu/storefront/>), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto: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.

Számlaszámunk: Dél Takarékszövetkezet 50800111–11164573

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

# KRÓNIKA

ELHUNYT BERKOVITS GYÖRGY. Az író, szociológust, a *Mozgó Világ* alapító szerkesztőjét május 22-én, életének hetvennyolcadik évében érte a halál.

\*

EGYKOR ÉS MOST. *Tóth Orsolya* 19. századi magyar irodalommal foglalkozó tanulmánykötetét május 2-án mutatták be a pécsi Művészetek és Irodalom Házában. A szerzőt *Bozsoki Petra* kérdezte.

\*

A JELENKOR májusi számát május 10-én mutatták be a pécsi Filter Kultúrkávézóban. *Ágoston Zoltánt* és *Beck Zoltánt* *Bősze Ádám* kérdezte.

\*

REFLEXIÓ ÉS KRITIKA – az átalakuló pécsi kulturális-művészeti terekről

rendeztek kerekasztal-beszélgetést május 10-én a Reggeli kávézóban, *Doboviczki Attila*, *Gyenis Tibor*, *Nagy Gergely*, *Várkonyi György* és a moderátor, *Aknai Katalin* részvételével. A programról *Mohácsi Balázs* közölt beszámolót honlapunkon ([www.jelenkor.net](http://www.jelenkor.net)).

\*

SCHEIN GÁBOR Füst Milán-monográfiájának pécsi bemutatóját május 22-én tartották a Művészetek és Irodalom Házában. A szerzővel *Z. Varga Zoltán* beszélgetett.

\*

A LIBRI-DÍJAT idén *Tompa Andrea* vehette át *Omerta* című regényéért. Gratulálunk munkatársunknak!

## Szerzőink

- Terék Anna** (1984) – költő, drámaíró, pszichológus, a Wesley Kincsei Általános Iskola és Gimnázium iskolapszichológusa, Budapesten él.
- Térey János** (1970) – költő, író, műfordító, Budapesten él.
- Bazsányi Sándor** (1969) – irodalomkritikus, a PPKE BTK oktatója, Piliscsabán él.
- Regős János** (1953) – színházi szerző, rendező, színész, Budapesten él.
- Balog József** (1961) – a Szegedi Tudományegyetem oktatója, Szegeden él.
- Thomas Bernhard** (1931–1989) – osztrák író, költő, drámaíró.
- Weiss János** (1957) – filozófiatörténész, Pécsen és Szűrön él.
- P. Müller Péter** (1956) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.
- Imre Zoltán** (1965) – színháztörténész, az ELTE BTK oktatója, Budapesten él.
- Jákfalvi Magdolna** (1965) – kritikus, színháztörténész, Budapesten él.
- Gyabronka József** (1953) – színművész, Budapesten él.
- Proics Lilla** – független színházi kritikus, tornatanár, Budapesten él.
- Radnóti Zsuzsa** (1938) – dramaturg, Budapesten él.
- Ágoston Zoltán** (1966) – kritikus, a *Jelenkor* főszerkesztője, Pécsen él.
- Apró Annamária** (1986) – kritikus, Pécsen él.
- Neichl Nóra** (1983) – a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, Pécsen él.
- Keresztesi József** (1970) – író, kritikus, Pécsen él.
- Pályi András** (1942) – író, műfordító, Budapesten él.
- Herczog Noémi** (1986) – színikritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él.
- Puskás Panni** (1987) – színikritikus, a *Revizor* szerkesztője, Budapesten él.

PÁLYI ANDRÁS: Vakság és szabadság (Székely Csaba: Idegenek és más színdarabok) 723

HERCZOG NOÉMI: A „kőnéző” mellett (P. Müller Péter: A szín/tér meghódítása. Színházi tanulmányok; A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke [szerk. Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina]) 726

PUSKÁS PANNI: Meglepő és mulatságos (Görcsi Péter: A megtévesztés dramaturgiája. Martin McDonagh drámái és filmjei) 734

## KÉPEK

INHOF LÁSZLÓ fotói 706–707

KESZTHELYI RÉKA fotói 717

TÓTH LÁSZLÓ fotói 692–695, 699–700, 704–705, 711–714

---

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:

PÉCSSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. –  
Művészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér  
7–8. – Lira Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Filter  
Kultúrkávéház, Színház tér 2.

BUDAPESTEN: Írók Boltja, VI., Andrassy út  
45. – Magvető Café, 1074 Budapest, Dohány  
u.13. – Lira Zrt. Rózsavölgyi Zeneműbolt, 1052,  
Budapest, Szervita tér 5.

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

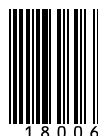
Mammut Könyvesbolt  
Oktogon Könyvesbolt  
Stop.Shop. Könyvesbolt  
Pólus Center Könyvesbolt  
Sugár Könyvesbolt

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](http://www.jelenkor.net)

990,- Ft

**JELENKOR**



TÉREY JÁNOS

## 47, MINT VÁNYA

*Egy színházi év a Kárpát-medencében*

*túl sokat gondoltam a színházművészetre  
miközben játszottam  
Ha játszunk*

*nem szabad a színházművészetre gondolnunk*

Thomas Bernhard: Egyszerűen komplikált (Erdélyi Z. János fordítása)

*...az Úr, a Teremtő azt mondja, hogy valami nem stimmel, valami baj van  
ezzel az egész teremtéssel, mire Lucifer azt mondja: nincs ezzel baj,  
csak kedélytelen, só kell bele, el kell tudni adni azt is, ami szörnyű.  
Keserű-vidám vallomás a XX. századról (Interjú Verebes Istvánnal)*

Az Örkény Színházból meg a Radnótiból tíz éve, tíz esetben kilencszer úgy megyek haza, hogy színházban jártam. Előadást láttam. Felgördült a függöny. Legördült a függöny. És ez nem biztos, hogy jó. Sőt biztos, hogy nem jó. Nekem arra volna szükségem, de még mennyire szükségem volna, hogy itt velem történjen valami. Kavarjanak föl, forgassanak föl, ízeimre szedjenek szét, rázzanak meg jól, és rakjanak össze újra. Hát nem történik. És akkor az Örkényről meg a Radnótiról szólva kifejezetten a magyar színjátszás krémjéről beszéltem.

Egy művészeti titkár mindjárt a kezdet kezdetén szólt egy vidéki színházból, hogy kérem, ezt azt előadásunkat *ne* nézzék. Szégyellik, kezét csókolom? Akkor miért öltök bele annyi energiát, és nem utolsósorban pénzt? Jól van, asszonyom, akkor nem nézzük, közölte vele egyik előválogatónk, Bacsányi Sándor. Néztünk helyette mást. Amit hivatalosan regisztráltak, azt muszáj is volt néznünk. Előfordult, hogy vadásztam egy előadásra, és várólistára iratkoztam, türelemmel keresve a helyemet. Előfordult az is, hogy menekültem egy előadás elől, de a munkám természete miatt hiába, és az elkerülhetetlen találkozás tökéletesen igazolta aggodalmaimat.

Először minden érdekel, de ez csupán a fölvezető kör. Az első igazi lépcső az, amikor dühös vagy: miért kell itt lenned, és ezt a szemetet nézned. Szemlesütve ülsz az ilyenkor mindig szűk zsöllyében, összekulcsolod a két kezed az öledben, és szinte szégyelled magad azért, hogy hagyta magad becsalogatni; meg azért, hogy egyáltalán színházzal foglalkozol. A második, amikor elalszol a nézőtérben, pedig azelőtt sohasem, mint ahogy repülőgépen sem. A harmadik, amikor immunis leszel minden színházi örömről. Aztán szünet. Aztán megint kinyílsz, és olyan összefüggéseken gondolkodol, hogy a pesti Melinda is jó-

val idősebb Bánknál, meg a szolnoki Lady is Macbethnél, mégsem reflektál egyik esetben sem a főhős anya-komplexusára a rendező. A negyedik lépcső tehát a felszabadulásé. Megúsztat. Most már magadtól is mehetsz megint színházba, nem kell, hogy küldjenek.

Nem érek rá, szolgálatban vagyok. Hol? Hát a színházban. Vasárnap délután háromkor, Kecskeméten? De jó neked. Miért volna jó? Jó, ha azért fizetik az embert, hogy szórakozzon. Szórakozzék? Nem ilyen egyszerű. Ez főállás. Egy éven át elvon a családodtól, kikapcsol minden másból. Elvileg nyilván szórakozol, nem neked kell átgálnod a színpadon, hanem nekik, viszont semmi mást nem fogsz tudni csinálni mellette. Ilyen mennyiségben ez monoton daráló, és szerencse is kell, hogy a csodára pihent érzékszervekkel találj rá, hullafáradtan is észrevedd az özönben.

Nem szenvedünk-e heveny színházmérgezést, miközben mindebben gyönyörködünk vagy miközben mindezt elviseljük?

Miközben végigsüvölt a véget érni nem akaró miskolci főutcán a sarkvidéki szél.

Miközben betévedünk válogatótársammal, Regős Jánossal egy kassai moziba, ahol éppen a Down-kórosok Mikulás-ünnepségét próbálják.

Átvonul az a négy méltóságteljesen lassú szarvas az egerszegi úton éjfélkor. Meg egy róka. Meg még négy őz.

De ez már a vége felé történt, és ebbe sem haltunk bele.

### Elemi vs. polgári? – Ibsen, Brecht stb. – Biztonsági játék

Miután eleget viaskodott bennem a rend embere és a szenvedélyé, azt tettem meg mércémnek: mikor sikerül végre elfelejtenem a színházban, hogy színházban vagyok? Nem az a kérdés, érezhetem-e megint ugyanazt a fölvillelanyozó színházi örömet, amit tizenhuszonevésen éreztem a Katonában Ascher *Három nővérén* meg Ács János *Luluján*, hanem hogy mikor adom meg magam. Mikor érzem magamat *bevonva*. Először Hegymegi Máté *Peer Gyntjén* sikerült, igaz, zömmel nem is tartózkodtunk az öt óra alatt színházteremben. Utána Kolozsváron esett le az állam. *Rosmersholm*. Elemi színház. Megint egy Ibsen, ez az ő évada, de ez már az érett, befutott bácsi, az elcseszett párkapcsolatok és a polgári világrend legelső alkonyának specialistája. Tátva maradt a szám. És a lélegzetem is elállt. És a könnyem is eleredt. Hallatlan erőt adó gyöngeségek. Szóval az addigi kilencvenből egyetlen előadás volt képes így hatni az érzékeimre, és olyan reakciót kiváltani belőlem, amelyet a katarzis testi kísérőjelenségeként ismerünk. Akár csak a remegést a gyomorban. Az, ugye, nem olyan jó arány?

Ibsen évada. És Brechté. De Brechtől, fájdalom, majdnem mindig mindenki ugyanazokat játssza. *Koldusopera* (bár idén ezt az egyet pont nem), *Szecsuáni* (3), *Kaukázusi* (3), *Kurázi mama* (1). Kivétel Zsótér, aki elég szenvedélyesen és szisztematikusan végigzongorázza ezt az életművet. Idén márciusig ő sem újított a műveleti repertoáron, majd fog *A gömbfejűek és a csúcsfejűekkel*, de rajtunk az már nem fog segíteni. Ha már mindenki ugyanazt játssza, mármint a gyermekelhelyezés történetét a hatalmi válság közepette, érdemes szembesíteni a színházcsinálókat azzal a zsúfolt helyzettel, amely az ő biztonsági játékuknak köszönhetően előállt. És ha már mindenhol szinte ugyanaz a menü, és három *Kaukázusiból* tényleg három lett jó, hozzuk el Pécsre mind a hármat, nesztek. De ti tényleg ennyire nem szoktatok egyeztetni egymás között? Vagy épp ellenkezőleg, puskának használjátok egymás műsortervét? Van, aki bevallottan igen. Egyetlenegyszer hallottam csak olyat az egy év leforgása alatt, hogy ha X rendez egy *Oidipuszt* idén, akkor én nem rendezek, várok vele, annyira tisztellem őt.

Jönnek végtelenítve a shakespeare-i falanxok. Sokáig gondoltuk úgy, hogy idén őt senkinek sem sikerül igazán megszólaltatnia. Bemutatói sorából szívesen emelnék ki valami

átütőt, de hát február közepéig nincs. Sok majdnem jó van, például az Örkény IV. Henrikje. Csataeret kamaraszínházban megjeleníteni nem mindenkinek sikerül, sűrűn csörgetett láncokkal itt mégis; az egész mégsem jelentős. Jó a szegedi, kórházi János király (a Dürrenmatt-féle, pengeéles átiratot játsszák). A lepusztult lépcsőkön zajló előadásnak nem sikerül túlpördülnie a formai ötleten, de politikai kontextusa mit sem fakult. Mindenki mindenkit megeszik reggelire. A szatmárnémeti *Tévedések vígjátéka*, Bocsárdi fectetere festett komédiája, ez a hideg marionett érintetlenül hagyott, igaz, a darab is. Nem hiszem el, hogy két homlokegyenest eltérő karakterű főszereplője összetéveszthető, hiába kopasz mindkettő, mint itt, az úgy kevés. A marosvásárhelyi, vizes *Macbeth* percekre a kortárs román színjátszás teremtő lendületét idézte, habár se nem elég bátran, se nem frissen, se nem önállóan. Egyik (ígéretes) főszereplője sem ért még meg a szerepéhez, viszont Gasparik Attila milyen jó Duncan király (ami Kautzky Armandról már nem mondható el Szolnokon, és akkor egyebekről tapintatból nem szóltam). Ifj. Vidnyánszky Attila ötlettornádójából nem látszik ki az *Ahogy tetszik* az Ódryn, Miskolcon Rusznyák Gábor ugyancsak teletömött változatában legalább a darabot eljátsszák. Halványul emlékezetemben a radnóti *Téli rege*, de megmarad egy delikát kacatpop *Szent Iván-éji álom* Celldömölkéről. És az utolsó előtti pillanatban jött Šerban doboznyi térben is nagyszabású, a föltekert hangerőt leszámítva józan arányérzékkel kivitelezett *III. Richárdja*, ugyancsak a Radnótiiban, Alföldivel, László Zsolttal, Kelemen Józseffel, sorolhatnám.

Hadd jegyezzem meg, Šerbané virtuóz színház ugyan, székhez is szögezett, mégis elmaradt az emlegetett remegés a gyomorban. Olyat csak Újvidéken éreztem megint, Danilo Kiš regényének (*Borisz Davidovics síremléke*) erőteljes és ihletett zűni változatát szemlélve. Zenés ez is, mintha húsz éve kötelező lenne mindent alázenélni, de itt jól teszik, fájdalomosan szépen. (Egyébként is úgy tapasztaltuk, hogy a könnycsatornákat sokan szeretnék működéskébe hozni a lehető legolcsóbb eszközökkel. Másrészt tapasztaltuk azt is, hogy néha, amikor a színházcsinálók végképp nem jut eszükbe semmi, akkor kéznél van a jó öreg Goldoni, és visít a délután hármás előadás hétéves közönsége.)

Csehov három *Ványa* bácsival (Szeged, Kecskemét, RS9), két *Három nővérrel* (Maladype és Debrecen) s egy szombathelyi *Ivanovval* képviselteti magát – nem rajta múlik, hogy nem igazán emlékezetesen, kivéve Debrecenben, Ilja Bocsarnikovsz nem túl radikális, de annál értőbb tolmácsolásában. Szász János kecskeméti *Ványájában* például nem találják helyüket a nyolcvanas évek magyar slágerei, lehullanak Ványáékról, „mint ruha / másról a boldog szerelemben”, pedig ez volna a szervező ötlet. Bodolay olvasatában, Szegeden annyi volna a táncmuzsikálás meg a countryzene apropója, hogy „jelenetek a vidéki életből”. S a tér? Skandináv minimál. Hogyan jön össze mindez, ne tőlem kérdezzék. Nagy úr a formakényszer. Hasít Dosztojevskij is a három *A félkegyelművel* (az egyik, Ascheré, simán *Miskin* névre hallgat), sláger a *Bűn és bűnhődés*, mint mindig. Nem engedik feledni, hogy Dosztojevskij ezeket regénynek írta, és csak *A félkegyelmű* cselekménye igazán színszerű (ja, meg *A játékos!*); a többiből óhatatlanul fontos, jellegadó elemek vesznek el a deszkákra alkalmazva. Ha gimnáziumi segédanyagnak játsszák, akkor értem a választást, de akkor is mély meggyőződés, hogy nagyon nagy luxus előhalászni ezeket a rengeteg alkotói látomással terhelt történeteket, ha nem gondolunk róluk semmi különöset. Nehéz győzni velük a színpadon, ifj. Vidnyánszky invenciózus nemzedéki olvasatának majdnem sikerül azért.

Dankó István igenis gondol valamit Gogolról a Sufniiban. Nos, olyan döbbenetesen lényeglátó, tömör és velős, friss szemléletű és formanyelvű adaptációt ritkán látni, mint ez a *Holt lelkek*. Nagyon nem házi feladat.

Akad García Lorca, egy remekül induló, ám végül romalagziba fulladó *Vérnász* Kocsis Páltól Kecskeméten (1) és *Bernarda Alba háza* (2 + 1 balett). Martin McDonaghtól mindig minden megy, idén például a *Leenane szépe* (1 találat), a *Hóhérok* (2) és létezik továbbfutó A

*párnaember* (1); állandó benyomásom, hogy a szerző alapvetően érti és szereti hőseit, a magyar rendezői pedig inkább nem; azért gondolom ezt, mivel rendre kigúnyolják őket, mint például Gothár, *A kriptában* még nem, a *Hóhérokban* már bántóan igen. Engem meg úgy hagy hidegen az egész fekete humorba ojtott kocsmá-szoció, ahogy van. (Régen furdalja az oldalam, ha az ír helyneveket becserélnék Nyírábrányra és Baktalórántházára, ki nézné idehaza... nagyszínpadon? Látva fapados változatát, Egressy *Portugálját* Csíkszeredában, megvilágosodtam.) Jon Fosse három színművét játsszák három helyen, változékony hatásokkal. Megint van *A mi osztályunk*, ezúttal Tatabányán és kitűnő kiállításban; ami engem illet, szeretném szem előtt tartani, hogy a darabválasztás márpedig döntés, és én Tadeusz Słobodzianek művének lapos didaxisa, szájbarágós, humanista hatásadászata mellé sosem tenném a voksom. Ez a darab is megerősített abban a mély meggyőződésemben, hogy a holokauszt megtörténtének, egykori széleskörű társadalmi támogatottságának borzalmas rejtélye világosabban érthető és átélhető a művészet közbejötté nélkül. (Hogy egy példát hozzak: ebben a mára már világhírű darabban a zsidó-kommunista agitprop mozisból lett ávós verőember egyetlen fia valóban ugyanazon a napon hal meg bombamerényletben, mint a zsidókat lincselő, magát az új rendbe mégis sikerrel átmentő katolikus honpolgár egyszem gyermeke vízibalesetben... Tényleg? „És nézte ezt az Ég, és nem segített?” És ezt nekem mint nézőnek el kellene hinnem? Jaj, hagyjanak már békén.)

Van Molnár Ferenc minden mennyiségben, akad *Liliom*, *Az üvegcipő* és *Játék a kastélyban* (2); a *Delila*, a *Hattyú* és a *Marsall* későbbre maradt. Ám a magyar klasszikusok közül egyértelműen Szép Ernő *Völgegye* az évad leggyakrabban játszott darabja (3), megrendezte Szikszai Rémusz Kecskeméten, Novák Eszter Szentendrén (majd a Belvárosiban is) és Mohácsi János Szombathelyen. Számomra nem egyértelmű, miért. Hiszen egyetlen csöppet is rokonszenves szereplője sincs, „nincs kívül menjek”, sem a pitiáner, házasságszédelgő fogorvossal, sem a hisztis, számító széplánnyal; hogy a szánelmas pojáca apukáról, Csuszik Zsigárról ne is szóljak. Értem én, hogy a húszas évek rossz közérzetét és ronda erkölceit veszi célba, de társadalmi színműnek kevés, Szép remekléseihez képest sóltan, vígjáték létére humora sem sok, és fogyatékoságaiért nem kárpótolnak sem a nyelvi szépségek, sem a kosztümös kiállítás. (Vámos László 1982-ben forgatott belőle filmet, Esztergályos Cecíliaival és Agárdy Gáborral a főszerepben.)

Kortárs magyar szerzők közül Háy Jánost játsszák leggyakrabban, négy bemutatójáról tudok csak ebben az évadban, és láthatáron legalább három-négy további. Bevált recept, az előadások mégsem jók. Tasnádi István kettővel képviselteti magát, premierrel is, a *Kartonpapával* Fehérváron (volt rá jegyünk, ám Egyed Attila eltörte a lábát, mielőtt nézhetünk volna). Spiró diplomás ingatlancsalókról írt új kamaradarabot. Elborzasztó látélet, amelyik nem annyira műalkotásként vagy a remek színészi játék által hat (Rezes, Fullajtár, Bányai Kelemen Barna!), mint inkább a benne foglalt, förtelmes valóságanyag letaglózó súlyával. Pécsen a rokonszenves Vinnai sajnálatos esetébe, *A diszpeps*®-be futottunk.

### Vidék? – Kommersz? – Színházi szűz!

„A fővárosban is megállná a helyét”: illet már nagyon régóta nem lehet mondani. Bár a főváros tisztességesen üzemel, de szívdobogató izgalmakért megint vidékre vagy pláne határon túlra kell menni. Egyre jobb dolgok történnek Miskolcon és Kecskeméten. Marosvásárhelyen és Székelyudvarhelyen. Nyíregyházán és Szatmárnémetiben. Tatabányán! Szombathelyen, Székesfehérváron és Sepsiszentgyörgyön is – de azt évek óta tudtam. Kaposvár viszont tanácstalan, Pécs Nemzetije szintelen és Debrecen kissé (?) régmódi. Erősen feljövőben Szeged – de ott meg az igazgatóváltás homálya...

Kerestük a minőségi kommerszet is, mert szükség volna rá, azonban bulvárt találtunk



helyette. Minden fut, ami a Broadwayn, a Westenden, a Ku-Dammon egyszer már aratott, lehetőleg azonnal, hevenyészett fordításban, sztárookra osztva a főszerepet, és dől a nép.

Tavasztól tavaszig úgy indultam el mondjuk a Játékszínbe, az Újszínházba vagy a József Attila Színházba, Szolnokra és Egerbe, mintha nem tudnék semmit a társulatról és a házban honos művészi elképzelésekről. Próbáltam elvonatkoztatni, felejteni előítéleteimet, törölni az itteni színészekkel kapcsolatos emlékeimet. Mintha külföldről csöppentem volna ide. Úgy indultam el, mint egy színházi szűz. Úgysem fog menni, mondta mindenki. De azért néha ment. Láttam például, hogyan reagál a kor kihívásaira az „angyalföldi népszínház”, új fordítással, színészválasztással, színes molinókkal a megújulás jegyében, egyelőre szerény eredményekkel. (A *layout* és a PR külön fejezet lenne a Radnóti és a Katona teljes megújulásától az egri Gárdonyi Géza vagy a szolnoki Szigligeti Színház grafikusának egészen másféle arculati elképzeléseig, de erre most nincs terünk.)

Számomra ez alatt az egy év alatt, amikor mindent látnom kellett az égvilágon, sokkal érdekesebb volt, hogyan sikerül optimálisra valami az adott (jó) körülmények között a végeken, mondjuk Révkomáromban, mint az, hogy miképpen születik valami feledhető, közepes fajsúlyú semmiség a (fantasztikus alkotócsapatot magáénak tudó) Katonában. Vidéken és határon túl elhatározás nélkül is könnyen érvényesült a szűz szem, mert néhány esetben valóban nem tudtam semmit az adott színházról a pusztá létének tényén kívül, például ugyancsak a révkomáromi Jókaiiban; és jó volt ismerkedni, még ha kurtán is.

Elég gyakran éreztem úgy, hogy nem a magam életét élem, olyan színházakba járva folyamatosan, amelyekbe egyébként be sem tenném a lábam. Ezt vállaltam negyvenhét évesen, Ványa bácsi életkorában, és nem tagadom, néha az ő érzéseivel is *a lelkemben* (sic!): „És most, amikor megöregedtem, ki akarnak rúgni innen” (Makai Imre fordítása). Nem, nem, én dolgozom! Mégis inkább Asztrov doktor az én emberem.

Értek meglepetések, ha nem is mindig a színház által. Elvégre miért pont Koltay Gábor keze ne süllhetne el Zilahy Lajost rendezve a budoárjellegű, vörös lámpaernyős, liliommitás, csillámló tapétájú Turay Ida Színházban, Détár Enikóval Bajor Gizi egykori híres szerepében? Vagy miért ne történhetne valami Karinthyéknál? A családi hangulatról szóló beszámolókat, persze, mindig gyanakvással fogadtam, azt hiszem, én László Zsolttal tartok, aki szerint: „halálom, amikor meghallom, hogy *családiás színház*. Akasztófát rajzolok magamban akkor... Nem pihenni, nem kikapcsolódnai járok a próbákra, előadásokra.” Hogy kinek mi a véleménye a repertoárról, más kérdés. Azt sem lehet elvitatni, hogy Karinthy Márton egy sivár kültelki moziból teremtett valódi játszóhelyet, és úgy szerződött jó (és nem okvetlenül parkoló pályán lévő) színészeket, mintha a belvárosban tenné ugyanezt.

Ezzel szemben Alföldi Róbert sufnituning nyomorpornója Budaörsön, Tolsztoj (mél-tán) periferikus műve alapján, amelynek már a címe is súlyos: *A sötétség hatalma*, ajjaj. Benne mégis olyan sziporkázóan szép alakításokkal, mint a Balsai Mónikáé vagy a Spolarich Andreáé. (Miért tűnik abban a szoc. művházias környezetben minden, de minden egyetemista vizsgaelőadásnak?) Ugyancsak Alfölditől a szombathelyi *Volpone* viszont jó, mert ezúttal támogatja őt egy életképes darab; kevésbé sikerült a Centrál színházbeli *Kísértetek*, Ibsen legsötétebbike. Gyanús színmű, kicsit túlmozgásosnak és elfuseráltnak tűnik, de azért darab ez is. Hiába ordítanak benne, ez csak szalonborzongás Andryj Zsoldak elementáris *Rosmersholm*jához képest. Alföldinek mégis van egy vízjel gyanánt ható, kiforrott rendezői nyelve. Ezzel szemben például Szikszai Rémusz, ahogyan én látom, mindig az adott színházra szabja elképzeléseit.

(Azon érdemes morfondírozni, kell-e – mert szabadnak biztosan szabad – egy adott évadban egyetlen rendezőnek öt-hat előadást rendeznie, bírhatja-e szuflával és főleg szellemmel? Kettőnél többet rendeznie? Ki mondja meg? Törvény nem tiltja.)

## Mennyiség – Életmódszerűen – Kritikus miért nem? – „Tiszta háttér”?

Micsoda vád, hogy mi nem járhatunk hivatásszerűen, mintegy életmódszerűen színházba, mint egy színikritikus? Mert hallottunk ilyet. Ugyan miért ne tudnánk 160 vagy több előadásra eljutni egy év leforgása alatt? Technikailag semmi akadály, üzemanyag, önfegyelmek és néhány megbízható, hidegfejű ember a volánnál. Esetünkben a napi két előadás megtekintése sem volt ritka. Nézni mégiscsak könnyebb, mint játszani. Volt olyan őszi hét, amikor összesen kilenc órát töltöttem otthon, és azt is főleg alvással. Egyébként tény, hogy a számunkra kötelezően előírt 160 előadás fizikailag valóban teljesíthető, ha nagyon megterhelő is. Lelkiekben éppen ezért mégsem megélhető, befogadható. Ágyúgolyófutam. Nem jó csak úgy beesni az épületbe 18.55-kor, pláne 19.06-kor, ezért igyekeztünk akklimatizálódni, délután megérkezni – nem mindig sikerült. De gyakran igen, így ismertem meg félig Szatmárnémeti városát, és teljes egészében a kassai art decót.

Itt most szót ejtenék arról, hogy ez nem befogadható mennyiség. Túlélhető, de át-nem. A napi kettő sem. Arra gondoltam úgy november közepe felé, vajon még hány vizes színpadot, füst- és szélgépet, tolókocsit, esernyőt, hamis homlokráncolást, alibi-rágyújtást, papírrepülőgép-hajtogatást A4-es lapból, imitált beszédhibát, béna bejövettel, kulisszába csapódó csészét fogok látni-hallani, még hány fölösleges kórus-bevonulást kínál az a maradék száz előadás? Még hány jegyigénylés, szállásfoglalás, telefonálgatás, tankolás és gázolajvétél, hány újabb méteres kátyú és amortizációs kopás észrevételezése, hány hófúttá *casă de cultură*, ruhatári őrjegy, nem kívánt büfézés, még hány ronggyá lapozott *Fidelio* és *Papageno* és műsorfüzet és színlap a zsebemben? Még hány várakoztatós határátlépésnél fogom emlegetni Trianont?

És mikortól kezd majd fájdalmasan hiányozni a zsöllye meg a road movie?

Őszintén szólva ennél is egészségtelebber életmódot keveset tudnék ajánlani, s ezt a jövőbeli POSZT-szervezők szíves figyelmébe ajánlom. Például fogadjanak a válogatók mellé sofórt. A jelenlegi négyes felállás (2 főválogató + 2 előválogató) védhető ugyan, de szükségképpen hierarchikus. Egy biztos, és ez rögtön nyilvánvalóvá vált: a négyünk rendelkezésére álló benzinkeretből valóban képtelenség megoldani a fejenként 160 (illetve az előválogatói 80) eljutást, ezt is kérem megfontolni.

Nem biztos, hogy mindent mindenkinek látnia kell, sőt. Abszurd, miért kéne nézmem azt is, ami legalább egyetlen szigorú szűrőn nem megy át, amit az előválogatóm kiselejtez, vagy amit Regős János válogatótársam határozottan nem javasol? „Valóban van egy-két előadás, amit már fizikai lehetetlenség megnéznünk, vagy mert gyorsan levették, nem játsszák, vagy mert maga a színház állt át egy másik előadására.”

Én egyébként NAGYON szerettem volna, ha négyünk között legalább egy NŐ akad, és mennyire örültem volna egy SZÍNIKRIKITUSNAK is! De olyat, akinek van AUTÓJA (nekem például jogosítványom sincs), jól is VEZET, nem kisgyerekes szülő (mint én vagyok), és megbízom a véleményében, ha nem is egy az ízlésünk, és – nem mindegy – nemcsak érdekeli, de hűségesen el is viseljük egymást egy autóban, azonos légtérben, HOSSZÚ TÁVON is: nos, ilyen nőt a jelenlegi életemben nem találtam.

S hogy az elfogulatlanág ezek szerint nem feltétel, ha egy volt színházigazgató-szerző-színész meg egy író válogat, gyanakodtak másfelől. Merthogy mi annyi színésszel, annyi rendezővel dolgoztunk már együtt, hogy biztosan nem lehetünk érintetlenek... Khmmm. Egyrészt kicsoda az? Másrészt meg, lássuk csak: hat éve nem volt saját bemutatóm (erre a csöndre következett idén a szegedi *Kazamaták*), a futó fordításaim semmiféle tartós, saját elkötelezettséget nem eredményeztek semelyik hazai teátrumban, nem tartoztam soha semmilyen „alkotócsapathoz”, világéletemben mindig randomszerűen bukkantam föl a Kárpát-medence tetszőleges pontjain, ahová dolgozni hívtak, leginkább fordítani. Egyet leszögezhetünk: én biztosan nem vagyok programosan elfogult, sem elkötelezett

politikailag, s például nem hívom ab ovo „beregszászi Döbröginek” a Nemzeti igazgatóját, nem ítélek látatlanban a rendezéseiről, és nem gondolom Pintér Bélát látatlanban is „szenzációsnak”. És semmi sem trash színház számomra a távolból. És tudom, a valódi trashnek is megvan a maga tanulsága, haszna, bája. (Nem, nem a *Ricse, ricse, Beatrice* volt a legrosszabb, sőt azt ajánlottuk is offba.)

Az igaz, hogy mindenkit ismerünk, pláne most már; az is igaz, hogy győzködött már (jó) színész a saját nagyszerűségéről egy török büfében állva, és jött előadás után SMS a türelmetlen színésznőtől: „Sajnálom, hogy nem tetszett, de azért kösz, hogy jöttél.” (Most akkor magyarázzam el, hogy ha néma maradok, az nem a lesújtó kritikám, hanem idén nekünk tilos véleményt mondani, és kész?) Nem smúzolunk. Fura volt ez a szinte-revizorság, ez az akkreditációs bizottsági lét. Valaki valamit mindig remél tőled. Akkor számíthatunk rá márciusban, hogy... „A díszletet lebontani nem kell félnetek jó lesz” (Bazsányi). Ezek szerint jelent még valakinek valamit a POSZT? Mérce? Presztízs, bármi? Számít, mert utólag is fölhívtak páran, hogy bocs, de ők miért nem?

Na és hogy a díjazás – politikával vastagon összekoszolva? Múlt nyáron az MMA újabb sötét sakkhúzása komolyan elgondolkodtatott. Konkrétan az, hogy mi végső soron az ő pénzdíjukhoz juttatjuk a számunkra fontos színházcsinálókat. Akik ezáltal korrumpálódnak? Ördögi kör, nem? Nem. A döntés az övék. Ha már eljöttek, mert igenis láttatni szeretnék magukat, hát ne vegyék át a díjat, vagy ajánlják föl karitatív célra, mutassanak függét, látsszon az is, hogy beintenek. De legyen POSZT, és a szakma igenis mutasson tükröt önmagának Pécsen. „Nekünk válogatóként az a dolgunk, hogy kiválasszuk a szerintünk legjobb 14 előadást. Ezt a színházi szakma várja el tőlünk. Az, hogy az MMA kit miért díjaz, és hogy elfogadják-e az érintettek, ez nem a mi ügyünk. Lehet, hogy jövőre már nem is lesz MMA, a Fekete-korszaknak idén vége lesz, nem lehet újraválasztani vagy nem lesznek ilyen díjak” (írta nekem az optimista Regős 2017. június 19-én).

Érdekes volt megfigyelni, hogy a Magyarország jelenlegi kormányával szemben megfogalmazott, rendkívül komoly politikai kifogások hol, milyen művészi formát öltenek; ki hogyan vonultat föl migránsokat a színpadon és hogyan helyezi el a szövegkönyvben Soros György nevét (egy átlagos hétvégén háromszor-négyszer láttam-hallottam ilyet). Az sem véletlen, hogy az Újszínház éppen idén mutatta be Herczeg Ferenctől a *Bizáncot*, amely az iszlám előzőlénél végződik (emlékszem, tizenvalahány éve Hamvai Kornél hiába ajánlgatta ezt a darabot Jordán Tamásnak). Valami tehát kibontakozóban van. Ha párhuzamot keresünk, a kínálati paletta sokszínűsége egyelőre inkább emlékeztet a weimari köztársaság kulturális pluralizmusára, mint egy olyasféle ellenkultúra féktelen és felszabadult légkörére, amilyen Spanyolországban a La Movida Madrileña volt 1975 után.

### Egy ügy – Nagy Történet – Tíz százalék?

A színész együgyű, mondta nekem egy színész, neki elsősorban a nézővel kell kapcsolatot kialakítania. Az igazgató többügyű, neki sokfelé kell megfelelnie. Például minden este meg kell töltenie a nézőteret. Néző nélkül a színház nem színház, bújja fülünkbe mind-egyik igazgató. Oké, világos, biztosra kell mennetek. Jöjjenek tehát a Nagy Történetek, a közérthető és kifejtő magyarázatra nem szoruló, igaz, túl sok rendezői, díszlet- és jelmeztervezői látomással és túl sok nagy színészi alakítás emlékével terhes Nagy Történetek. No de miért ennyire bizonytalan és kódos a Vígszínház értékrendje? Miért ennyire, hm, óvatos és megúszós a műsorpolitikája? (Az egyetlen váratlan döntés Vecsei H. Miklós József Attila-estjének a Pesti Színházba költöztetése a háziszínpadról, de az is kényszerhelyzetben született, miután elmaradt az oda tervezett *Vadkacsa* premierje.) Jelentős a jelen lévő erőpotenciál, de az állandó elvándorlás miatt repedések látszanak a társulaton.

Miért érdektelen, langyos vagy felületes a legtöbb produkció művészileg? Miért nem bíznak semmit a véletlenre? Miért alakul show-vá minden? *Entertainmentt*é? Olyan nem túl izgalmas remake-ek készülnek nagyszabású produkcióként, mint a *Háború és béke*. *Háború és béke*, Uramisten! Jó, megint felnőtt egy új generáció, és nyilván igénylik a korszerű körítést, de wattok, harsogó decibelek, russian disco, lakk és tíz hektoliter pezsgő nélkül tényleg nem hinnék el a Nagy Történetet? Tegyük hozzá, hiába cserélsz ki minden összetevőt, húsz éven belül ugyanazok a darabok ritkán szólnak nagyot ugyanazon a színpadon. Ráadásul a Vígben a *Hamlet* is tök ugyanolyan, mint a *Rómeó és Júlia*. Az úgynevezett kortárs dráma a háziszínpadra idomítva; a bátor vállalások csak a jelszó szintjén; a bemutatott új magyar daraboknak pedig megint nem sikerült sem túl mélyre, sem túl magasra hatolniuk (ilyen Bartis Attila *Rendezése* vagy a Dragomán-regényből készült *Máglya*, melyet – német adaptáció lévén – új magyar színműnek aligha tekinthetünk). Lássuk be, ami itt történt, virult, hömpölygött valaha, ahhoz képest ez édeskevés. Sohasem felejteni: ugyanebben a hatalmas házban, ezerfős nézőtér előtt, ráadásul egy feleekora városban volt premierje nem csupán Molnárnak, Szomorynak és Heltainak a diadalittas századfordulón, hanem fénykorában Csurkának, Örkénynek, Spirónak és Kornisnak is jóval kopárabb évtizedekben. Értem én, hogy mi mindennel kell versenyezni: az internettel, a közösségi oldalakkal, a Madách Színházzal meg a Katonával, minden tiszteletem Eszenyi Enikőé, az állandó megújulás szellemét magam is üdvözlöm, de ne mondja senki, hogy a magyar drámaírók elfelejtettek drámát írni (bár ez az évad kétségtelenül nem kápráztatott el minket új magyar színművekkel), ne mondja senki, hogy hajdan nívós polgárságunk reménytelenül eltunyult, és már csak a fölmelegített konzervre kíváncsi. Szerintem ideje volna szál ellen fésülni azt a kényes repertoárt. Javít-e az összképen ifj. Vidnyánszky *A félkegyelműje*, számunkra last minute-ben? Sokat, bár fölmentő seregnak az sem bizonyul.

Mi ez a határokra nem ismerő mikroportmánia, amikor Varsányi Irén és Csontos Gyula is ugyanezt a boldogságos vígszínházi nézőteret töltötte be a hangjával? A legutóbbi Nemzeti pedig eleve úgy épült, hogy. Hagyjuk. Az Operettszínházban egyenesen a zenekarral konkurál az erősítés. Ja, és mi ez a rengeteg férfi női ruhában, kortünet, genderattak vagy sima geg? Tényleg, operett miért igen, opera miért nem, musical miért nem hívható a POSZT-ra?

Ja, viszont az is érdekelne, vajon miért ilyen szigorú Andrei Șerban, miért véli úgy, hogy „sajnálatos módon a kortárs szerzők egyike sem ér Shakespeare nyomába, jó, ha tíz százaléknit birtokolnak abból, ami benne megvolt” (Köves Gábor interjúja, *Magyar Narancs*, 2018. február 15.)? Értem én, ha korunk leggyakrabban játszott színpadi szerzői, példának okáért Roland Schimmelpfennig, Joël Pommerat vagy akár Gianina Cărbunariu munkásságából hiányol valami lényegeset, mert én is, de azért kíváncsi vagyok, hogyan jött ki az eredmény, hogyan számolta ki ezt a tíz százalékot New Yorkban. Konkrétan mi is volna az, amit esetleg mi is hozunk a hajdani kincsből, és mi az, ami az Istennek sem megy nekünk. Jó, McDonagh sem föltétlenül ugyanolyan jó, mint Marlowe, de valamit azért nagyon tud. Mást, mint a grandiózus elődök. (És mit szólna hozzá a mester, ha valaki azt kezdené feszegetni, mondjuk Sztanyiszlavszkij, Erwin Piscator vagy Tadeusz Kantor teljesítményének vajon mekkora hányadát képesek produkálni korunk legnagyobb rendezői?)

### Milyen év? – Gyáva? – Fék – De nagyon nagy színész

Nem lapályosabb év, mondjuk, a tavalyinál. Nem lehet tagadni, hogy a magyar színház általában, keresem a jó szót, hm, nívós. Jól nevelt és fésült. Tetszetős. Könnyen fogyasztható. Igényesnek is mondható, a szándék szintjén biztosan. Szépen hozza az ő kerekded

formáját. Az elvárhatót, na. Ha nem is túl izgalmas. Mi történik nálatok? Mi folyik a legtöbb magyarországi színházban leggyakrabban, 2017-ben és 2018-ban? Igényes népszorkoztatás és tisztos népművelés? Öblögetés világos, érthető színházi köznyelven? Vagy ennél azért jóval több, ugye?

„A magyar színház gyáva – írtam tíz éve. – Gyáva, és ennek oka nem csupán a szubvenciók szűkös és föltételes mivoltában keresendő. Általában sem szeret kockáztatni. Félti a bőrét a néző dühétől, a kritikától, a szomszéd színháztól, a minisztertől, az időjárástól, nagyjából mindentől. Ritkán beszélget, ritkán tanácskozik. Nem kér, nem javasol, hanem megrendel és utasít.” Hadd folytassam: nem a mindenkori színészióriásai gyávák (hiszen ők a fogukkal is kiszednék a szöveget a színpadból), hanem a döntéshozói. Óvatoskodás, ami a gyakorlatban a polgári színjátszás agóniája. Jobbára a kötelező olvasmányokat kapod az arcodba, megzenésítve, derekas kiállításban. Életed jobbítása végett. És mivel lényegében mindent megírtak és eljátszottak, amit színházban lehet, és mivel sokak szerint kortárs magyar dráma sincs, illetve elvéve és kompromisszumosan van csak, helyette társas projektek vannak: te hozol egy ötletet, én megírom, a színész meg másfél hónapig variálja, workshop (ilyen egyébként a kolozsvári *Vakok* vagy a szabadkai *Felhő a nadrágban* is – ezeknek csak apropója, ürügye Maeterlinck, illetve Majakovszkij műve). A magam részéről nem hiszek abban, hogy ne volna elmondani érdemes, nagy sodrású, mai történet, de rátalálni valóban pokoli nehéz, és provokálni vele szintén az.

Számomra az is kiderült, hogy jelen pillanatban a Kárpát-medence legérdekesebb magyar nyelvű színháza a kolozsvári. Bármi tanulságos náluk; a bosszantó kudarcaik is – mint a se füle, se farka, gondolatilag és látványvilágát tekintve is zavaros *Vakok* – izgalmasabbak és termékenyebbek, mint a megúszós pesti „blockbusterek”.

Két kivételesen erős évadot zárt Horváth Csaba. A fehérvári *Carmennel* alapozott, a Fosse-féle Oidipusz-trilógiából készült bemutatójából nekem hiányzott az átütő erő, az áhított célba Thomas Bernhard-látomásával ért a Trafóban (*Vaterland*). Bár nagyon nem vagyok a színházi szövegekompilációk híve, pláne, ha az adott szerzőnek olyan vérbő, eredeti darabjai vannak, mint a Trafóban is idézett *Heldenplatz* meg az *Egyszerűen komplikált*. Tavaszra napnál világosabb lett, hogy az olyan formátumú rendezők, mint Pintér Béla, Mohácsi János vagy Zsótér Sándor, nem ebben a szezonban hozták létre pályájuk legfontosabb rendezéseit. Nem beroskadás, csak kifáradás. Pintér óriási érdeklődés kísérte rendezése, az *Ascher Tamás Háromszéken* instant és légből kapott atelier-kabaré, amely a szilveszteri társulati bulira tökéletes választás lenne – én tévedésnek tartom, káprázatosan tehetséges emberek tévedésének. Egyáltalán, gondoljunk bele: egy regnáló színház-igazgató szakmai + magánéletéről darabot írni? És bemutatni még az ő életében, a saját színházában, anyakönyvezett nevükön hívott főszereplőkkel? Nem kicsit suta ötlet ez? Egy újságíró ad hoc kitalációja így válhat önjáróvá, és kontroll csak a fanyalgó sajtóban jelenik meg. Kukorelly Endre szerint a legrosszabb Pintér is jobb, mint a legjobb bármi máshol, én nem gondolom így.

Pálfi György első „színházi” rendezése, az *Engedj be!* című vámpírsztori inkább a helyszín miatt bizonyult érdekesnek: volt pártétkezde, és nemsokára zsinagóga. Bodó Viktor az utolsó pillanatban robbantott „pszicho-thrillerével”, *A Krakken művelettel* az Átriumban. Mintha minden csupán önmaga paródiájaként volna életképes a színpadon, a maga módján válságtünet ez is. Mundruczó Kornél nem rendezett idehaza. Schilling Árpád szerint „maga a művészet sem olyan fontos, mint az igazság”, ezért a NER és az MMA tolatkodó jelenléte elleni tiltakozásként tavalyelőtt úgy döntött, hogy nem jön el a POSZT-ra, azóta pedig nem is rendez Magyarországon. Most akkor mi van? Nem hanyatlásról vagy alkotói válságról van szó, mindössze kedvezőtlen, sőt sötét környüállásról, és azon belül egy (csakis Pesten) átlagos és főleg: hézagos évről. Elmaradt Marton László *Vadkacsája* (ná, Ibsen). Vidnyánszky *Úri murija* megvalósul ugyan, de kimért időnkön kívül. Purcárete

Cseresznyéskertje is nagyon ráfért volna a Nemzeti rendkívül egyetlen évadára, meg-sínylették a hiányát.

Nem értem, miért vannak fékezve a jobbnál jobb színészek az Örkényben olyan elhibázott vállalkozások által, mint *Az átváltozás* színpadi változata. Jóval az ingerküszöb alatt döcög az évaduk, a tavalyi *József és testvérei* meg a hajdani *Stuart Mária* kezdeményező ereje sehol. (Bezseg *A hatttyú* Polgár Csabától! De későn.) Miközben a Katonában fényes pályáivet ír le például Borbély Alexandra, Jordán Adél vagy Tasnádi Bence; bár őszintén szólva azt sem értem, hogyan kerülnek a Kamra színpadára olyan jól megcsinált semmiségek, mint az amúgy szórakoztató *Munkavégzés során nem biztonságos* (társadalmi problémák laza fölillantása végett?, egyetlen bravúrmonológ kedvéért?), vagy főleg Bognár Péter fárasztó, sehonnan sehová sem tartó blöddlije, a *Minden kombi cirkó*. Szóval ott én egész évadban legalább olyan bemutatóra vártam, mint a *Berlin, Alexanderplatz*, amelyik aztán a félelmeinket fölillantva keményebben csapott oda minden sorosozásnál.

Hogy miért játssza az összes fiatal főszerepet a Katonában Jordán Adél, Fehérváron Petrik Andrea, Szombathelyen Bányai Kelemen Barna (ő azóta máshol), Kecskeméten Trokán Nóra, Miskolcon Simon Zoltán, a Vígben meg Wunderlich Péter és Szilágyi Csenge stb., azzal nem foglalkozom. Mert ők kétségtelenül jók. Igaz, sohasem (vagy csak sokára) tudjuk meg, hogyan boldogultak volna velük egyidős kolléganőik vagy kollégáik ugyanekkora teherrel a vállukon.

Látni, hogy Balsai Mónika olyan link léhaságban is nagyon nagy színésznő, mint a *Valentin-nap éjszakája* a Rózsavölgyiben. Ugyancsak hatalmas színésznő Füstli Molnár Éva Pécsen, nagyon sajnálom, hogy azt a művet, amelyben az évad során játszik a Harmadik Színházban, nem nekem írták, adaptálták és rendezték, esztétikumától borsódzik a hátam (Émile Ajar: *Előttem az élet*). És hogy igazán közel kerüljön egy adott előadás, ahhoz azért ez is kell, a zsigeri érintettség.

### A világ legjobbja – Múzeum – Szerkezet

Rájöttem, alapvetően nem tudják az emberek (a színháziak se mind, legalábbis az anyanyelvük használatának során nem), hogy a darab nem azonos az előadással, mert az utóbbit az előbbi néven emlegetik. A színháziak nem azt mondják, hogy az „új Závada”, hanem hogy „az új Mohácsi”: minden az égvilágon rendezői tulajdon. A tapsrend része az előadásnak (az előadásba ölt energiát akkor is illik megtapsolni, ha borzalmas a végeredmény, ha másért nem, hát a színész iránti szolidaritásból); az eljutás története pedig nem tartozik sem a színikritikába, sem az évösszegzésbe (én is hallgatok tehát a parkoló- és a szálláskeresés izgalmairól, pedig kétségtelen, hogy az adott épületeket meglegelni gyakran sokkal fölvilanyozóbb volt a látott előadásnál).

Arra is rájöttem, hogy nincsen olyan színházi alkotó, aki nem a saját művét tartja a földkerekség legokosabbjának, legrafináltabbjának, legjobbjának. (Én komolyan azt hittem, létezik olyan rendező, aki egyszerűen csak szórakoztatni akar. De nincs.) Az utolsó hónapban megszorodtak a hívások, nem csupán színészek és dramaturgok, de színgazdátok részéről is, hallgattam tapintatosan a bizonygatásukat, hogy ők így meg úgy, és utolsó esély, és áruljam el, hogy. Beleláltam soha látni nem kívánt hierarchiákba, érdekszövetségekbe, összefonódásokba, sértettségekbe. Kukorellyt az előtte járók figyelmeztették a „nyomulós rendezőkre”, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1483/meden-agan>. És aztán, lám, megcsörrent az én telefonom is.

Bizonyos huszadik századi klasszikusokat egyszerűen eltörölt az idő, mert elhaltak a problémáik, mert sokkal súlyosabb problémák váltották fel őket, ezért sehogyan sem bővíthetők életre (illetve idén nem talákoztam az ide kellő zsenialitással), ilyen *A vágy vil-*

*lamosa*, a *Pillantás a hídról*, az *Üvegfigurák* és *A fizikusok*, utóbbit magam is lefordítottam pár éve, Horváth Csabának. Két rendezés is született belőle a régi szöveggel, de minek. Múzeum. Por. Doh. (Van, amit fordíthatunk mi „maira” és „vagányra”, halott így is, úgy is, mert halott a benne szereplő szituáció. Nem eleve, hanem a korszak miatt, amelyikben élünk. Az atomháborús fenyegetés helyét például átvette az informatikai környezetszennyezés, illetve az iszlám fundamentalizmus.) *A tizenkét dühös ember* viszont korszaktól függetlenül eleven. *A ügynök halála* Hamvai fordításában szintén él; Ungvári Tamásé is pontos (volt valaha), de most már régimódinak hat, és a régiséget, a pusztá kordokumentumot betanítani jókora kitolás a színészekkel (akik ráadásul a szöveg másodlagos frissességére panaszkodnak a színház magazinjában...). Akkor írtatok már ki, legyetek szívesek, a Nemzeti kapujára, hogy ez MÚZEUM, és nem színház.

Az *Éjjeli menedékhely* szintén elpusztíthatatlan alapdarabnak tűnik pontosan ábrázolt, mélyszegény közege és Luka csodálatosan eltalált figurája okán. Másrészt itt van nekünk Örkény, aki ugyan modernizálhatatlan – mivel darabjai szinte kivétel nélkül mind kiemelhetetlenek a korból, amelyben játszódnak –, ám nem is szorul rá, úgy látszik, kosztümösen, „okoseszközök” nélkül is megél. Majdnem minden évadban akad valahol *Tóték*, és szerencsére van *Macskajáték* is Ráckevei Annával, Debrecenben. Átütő előadás alig; de így is csodájára lehet járni a szerző teherbírásának.

Ha majd évekig nem jutok el újra emide meg amoda, bizonyosan törli majd az agyam, hogy komoly ismeretet szereztünk az egyes színházi épületek szerkezetéről és vendégforgalmi tereiről is. Pár éve Szatmárnémeti volt a legrosszabb állapotban, most csodájára járnak a régi-új forgószínpadának, és mára Debrecen került a legaggasztóbb állapotba. A zalaegerszegi színházlabirintust meg lehet tanulni, a marosvásárhelyi épületszörnyet hehek alatt sem, bár érdemes volna. A pécsi Harmadik Színházban a legszűkebb a kisterem, nem is szólva a pesti Rózsavölgyi Szalon zsúfoltságáról. A zsöllyék Kecskeméten is szűkek, de ott kárpótolnak ezért az architektúra finomságai. Az Újszínház páholyainak hátsó üléseiről egyszerűen nem látni ki. Valamiért mindig a pécsi nagyszínházban a leghoszszabb a sor a ruhatár előtt. Nagyon *érdekes* volt látni Siklós Mária Nemzetijének prototípusát Szolnokon. E fölcicomázott, fájdalmas giccsbe hajló, ikonográfiailag zavaros épületek egyetlen pozitívuma, hogy könnyű bennük közlekedni. A pesti Nemzeti szépnék valóban nem mondható vendégterei legalább jó tágasak, és pont annyi *restroom* van, ahány kell. A Pesti Színház viszont minden szempontból reménytelen tér. Újvidék kicsi, szerény, viharvert, és mégis minden működik. A Katona közönsége a legrámenősebb be- és kijövetelkor, az Átriumé sem épp szelíd. Jómagam egész színházi életemben mégis a Turay Ida Színház mosdója előtt tapasztaltam a legkomolyabb torlódásokat, ott éppen ezért a férfi mosdót is át szokás engedni a hölgyeknek.

Itt történt egyszer, hogy megállt az ajtó mellett Koltay Gábor.

„Mi lenne itt, ha egyszer a férfiak foglalnák el a női vécét?”, kérdezte a fegyelmezetten sorban állóktól.

„Forradalom”, válaszoltam spontánul. Megnézett magának, nem ismerjük egymást.

# STOP, ÉN VAGYOK A SOROS!

*Előválogatói széljegyek Térey János főválogatói jegyzeteihez*

(*történet*) Szerencsém volt fiatalkorom városával. Akkoriban, a nyolcvanas években érdekes volt Miskolcon színházba járni. Többnyire jó, olykor kifejezetten emlékezetes előadásokat láthattam a Csiszár Imre által igazgatott intézményben. Kaposvár akkor nekem még túlságosan messze volt. Szolnok valamivel közelebb. A fővárosi Katona József Színház meg még közelebb.

A kilencvenes években immár Budapesten folytatódtak a színházi tapasztalataim, több-kevesebb (egyre kevesebbszer több és egyre többször kevesebb) szerencsével. Mígnem egy elviselhetetlenül harsány Molière-előadás után teljességgel elment a kedvem az egészsztől, legalábbis a kőszínházaktól, attól tudniillik, hogy aránytalan mértékben szenvedő nézőstatisztaként vegyek részt ezeken a lélekpróbáló, olcsósított indulatokat áramoltató és fülsértő közhelyeket harsonázó szeánszokon (amelyeknek legkínosabb része a vak tapskényszer fizikai tapasztalata volt). Tudtam persze, hogy igazságtalanul általánosítok, de hát mit tehettem, ha egyszer könnyebb volt hetykén igazságtalannak lenni, mint igazságvágyból kockáztatni. Meg egyébként is, az igazságot, a kortárs művészet igazságát akkoriban egyre inkább más helyeken kerestem, főképpen a szépirodalomban. (Persze itt sem mindig azt kaptam, amire vágytam – de ez most tényleg nem ide tartozik.)

Am egyszer csak találkoztam Schilling Árpádék – jobb szót nem lelek – *evidens* Krétakör-előadásaival. (Érdekes volt idén viszontlátni a krétakörösök által egykor színre vitt *Leonce és Léna* egyik szereplőjét, Rába Rolandot a darab Szkéné-beli előadásának rendezőjeként – közvetlenül Kovács D. Dániel székesfehérvári *Leonce és Lénája* után. Jó érzések maradtak bennem, és nem csak nosztalgiából, mindkét Büchner-előadás után.) Az itt akkumulált tapasztalati tőkét pedig tartós kíváncsisággá transzformáltam, és elkezdtem újra színházba járni (kőbe is, függetlenbe is). Egyre sűrűbben, egyre kíváncsibban. Pintér Bélának előadásait például nemritkán Térey János barátommal néztem, akivel egyébként is sokat beszélgettünk a színházról. Volt, amiben egyetértettünk, és volt, amiben nem. És nem lett ez másképp most, ebben a POSZT-évadban sem (2017 márciusától 2018 márciusáig), amikor megtisztelő felkérésére előválogatóként jóval több előadást néztem (112-öt), mint amennyit egyébként szoktam.

\*

(*vallomás*) Nem vagyok színházi ember. Vagyis nem tudom igazán azt, pontosabban nincs semmiféle tényleges tapasztalatom és gyakorlatom abban, hogy mekkora közegellenállása lehet a berendezésre és bejátszásra váró térnek, az emberi testnek, a gondolat megtestesülését szolgáló vagy akadályozó fizikai valóságnak, annak a sűrű anyagnak tehát, amelyben a színházcsinálók mozognak, léteznek (mint az egykori tudományos tévémagazin, a *Delta* híres nyitóképsorán a hófúvással küszködő sarkkutatók). Éppen ezért tudok esetenként olyan egyszerűen, egyöntetűen méltatlankodni azon, hogyan lehet egy előadás ennyire gondolatlan. Vagy csupán egyetlen árva gondolatra görcsölődő, ami lényegében ugyanaz. Miért érzem minduntalan azt, hogy az adott előadás alkotói nem



igazán gondolnak semmi egyénit vagy átütőt a kiválasztott darabról, annak érzéki–szellemi lehetőségeiről. Már ha egyáltalán akarnak ilyesmit, és nem a biztos – közízlést szolgáló és eladhatósági szempontból biztosított – megúszásra játszanak. Hogy pusztán jól-rosszul elsajátított és alkalmazott szakmai fogásokkal, mintegy technológiai síkon állítsanak elő valamit a színpadon – nézőtéri fogyasztásra, a *docere, movere et delectare* klasszikus kívánalom-együttesének piacképes ellaposításával. (Most nem beszélve a helyi adottságok kényszerítő erejéről, hogy például egy nem fővárosi színház csak módjával kísérletezhet, kockáztathat, hiszen megszólítható közönsége jóval végesebb számú és türelmű, mint egy budapesti színházé. Noha azért például Szombathelyen úgy érzékelttem, hogy a helyi közönség nagyon is számít a színházára, annak színvonalasan izgalmas ajánlataira – mert nyilván a színháznak is számít a közönsége, annak éltető figyelmé.)

Egyszóval a színházban, fentebb érintett korlátaimnál fogva, sosem a (tudható vagy sejthető) mesterségbeli viszonyokat mérlegelem, hanem a (látható és hallható) végeredményt – anélkül tehát, hogy értenék a mesterséghez. Hangsúlyosan befogadói szemszögből nézek, figyelek és gondolkodom. De talán nem a pénzéért csupán önfeledt szórakozást és/vagy kockázatmentes lelki–morális épülést elváró nézőből, aki leginkább a közvetlen valóságvonatkozás, a fordulatossá cselekménybonyolítás és az ellentmondásmentes jellemfestés szentháromságában hisz, következésképpen, ha csak egy módja van rá, nagy ívben kerüli az ettől eltérő színházi ajánlatok ismeretlen tájékokra csalogató bermuda-háromszögeit. Egyetlen kérdésem többnyire ez szokott lenni: kaptam-e valamit azon a bizonyos színházi estén abból az érzéki–szellemi lehetőségtartományból, amelyből megítélésem szerint kaphattam volna. Vagy sem. Kezdeném ezzel, a *vagy semmel*. Mégpedig egy ötletszerű s így vállaltan igaztalan kérdéssel.

Mert például miért nem mozognak, csak beszélnek a színészek, érintetlenül, értelmetlenül hagyva ugyanakkor a darabban megfogalmazott gondolatokat, adott esetben még a címben is tetten érhető fogalmi statikusságot (Schiller: *Ármány és szerelem*, rendező: Eperjes Károly, Magyar Színház, Budapest)? Miért lesz éppen egy nem igazán jól beszélő táncos színész az epikus ívű darab elbeszélője, és nem valamelyik rátermettebb prózai színész kollégája (Brian Friel: *Pogánytánc*, rendező: Bozsik Yvett, Nemzeti Színház, Budapest)? Miért kell az elviselhetetlenségig fokozni a színház (amely persze „az egész világ”) káoszát, miért nem elég csak (?) ábrázolni azt (Shakespeare: *Ahogytetszik*, rendező: Ruzsnyák Gábor, Nemzeti Színház, Miskolc)? Miért akar sokszor filmszerű (és nem színházszerű) lenni a színház – még ha filmre épül is (John Ajvide Lindqvist: *Engedj bel!*, rendező: Pálfi György, Zsilip, Budapest; Bergman: *Rítus*, rendező: Menszátor Héresz Attila, Trip, Budapest)? Miért marad meg egy előadás a legkönnyebben és egyúttal legérdektelenebbül működtethető, színes–szagos–dalos egzotikum szintjén (Sediánszky Nóra: *A nő: Carmen*, rendező: Sediánszky, Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)? Miért megy le, bármiféle érzékelhető ironia nélkül, egy bizonyítottan minőségi dramaturgiai–nyelvi humorral felvértezett rendező, úgymond, kutyába (Mózsik Imre–Bodó Viktor: *A Krakken művelet*, rendező: Bodó, Átrium, Budapest)? Miért kell minden, vagy azt a keveset, ami öszszejejt, lerontani egy sziruposan hatásvadász zárójelenettel (Anders Thomas Jensen: *Ádám almái*, rendező: Szikszai Rémusz, Radnóti Színház, Budapest; Tadeusz Slobodzianek: *A mi osztályunk*, rendező: Guelmino Sándor, Jászai Mari Színház, Tatabánya)? Miért nem érzem, hogy gondolna bármit is a választott műről a színpadi vagy színpadias ötletekben tobzódó rendező (Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*, rendező: ifj. Vidnyánszky Attila, Pesti Színház)? Vagy hogy valamely nagyon egyszerű(en aktuális) gondolatnak lenne bármiféle érzéki ereje (Puskin: *Borisz Godunov*, rendező: Zsámbéki Gábor, Katona József Színház, Budapest)? Vagy hogy...

Bőven sorolhatnám tovább igazságtalanul sarkított kérdéseimet és hiányérzeteimet. De most inkább *széljegyzelném* (vö. Spiró György: *Széljegy*, rendező: Zsámbéki Gábor,

Katona Kamra, Budapest) a nálam lényegesen több előadást látott, következésképpen a szemlézett időszakról jóval átfogóbb és árnyaltabb képpel rendelkező válogatótársam, Térey János néhány gondolatát – anélkül, hogy bármiféle általánosabb tanulságra kívánnék jutni a magyar nyelvű színház jelenlegi állapotára nézvést.

\*

*Mikor érzem magamat bevonva. Először Hegymegi Máté Peer Gyntjén sikerült, igaz, zömmel nem is tartózkodtunk az öt óra alatt színházteremben. – Kár, hogy ez a nagyon fontos Stúdió K-előadás, az egyik helyszín (a kőbányai Dreher Sörgyár pincerendszere) speciális és reprodukálhatatlan volta miatt, nem kerülhetett be a végső tizennégy közé. Mint ahogyan tavaly is jóval érdekesebbnek tűnt számomra Jeles András szintén itt megrendezett Babaháza, mint Székely Kriszta színtelenségében–szagtalanságában tisztességesen kivitelezett, ennek fejében POSZT-díjjal is jutalmazott Nórája, amely így nem mellesleg éppen az utóbbi évek egyik legjobb Pintér Béla-munkáját, A bajnokot ütötte ki a budapesti Katona József Színházból beválogatható előadások közül... De csitt! Hol van már a tavalyi hó... (Mert mit is mondott a házfelügyelő Simon bácsi Tímár Péter Csinibabájában: „Ez nem az ötvenes évek. Ez már a hatvanas évek.”)*

*És ha már mindenhol szinte ugyanaz a menü, és három Kaukázusiból tényleg három lett jó, hozzuk el Pécsre mind a hármat, nesztek. – És valóban: nesztek egy igazán saját nyelven megszólaló rendezés a fentebb óvatosan minősített Ibsen-előadást jegyző Székely Krisztától (ezúttal a Katona Kamrájából). És megint csak valóban: bizonytal feledhetetlen marad a Szócs Artúr által rendezett miskolci Brecht–Dessau-előadás Gruséja, Láng Annamáriától, aki tulajdonképpen csak beugrott a várandós Czakó Julianna helyett (épp, mint néhány éve a hozzá hasonlóan ex-krétakörös Sárosi Lilla az Örkény színházbeli Stuart Mária Erzsébet királynőjeként Szandtner Anna szerepébe). Nem beszélve a két előadás olyan remek mellékszereplő-párosairól, mint például a részeges bírójt játszó Kocsis Gergely és Harsányi Attila. (A nagyváradi változatot még nem láttam.)*

*Jönnek végtelenítve a shakespeare-i falanxok. – Eszenyi Enikő vígszínházbeli Hamletjét nézve egy sokat megélt színházi ember bon mot-ja jutott eszembe: ha jól eltalálják a címszereplőt, akkor lényegében már meg is van (mentve) az előadás. Vagyis nagy baj már nem történhet. Nos, ez esetben hiába teljesített a színpadon a feszesen túlmozgásos ifj. Vidnyánszky Attila, ha egyszer a gátlástalanul túlmozgásos, a színpad tetemes technikai adottságait szemérmetlenül kihasználó rendezői akarás tönkretette az egészet. Noha rendezőként az ötlet-technokrata ifj. Vidnyánszkyknak ugyanúgy beletört a bicskája az Ahogy tetszikbe az Ódry Színpadon, mint Rusznyák Gábornak Miskolcon. Ám vigasztalhat a tudat, hogy az előbbtitől láthattam még tavaly egy zabolátlan ötletektől hemzsegő, ugyanakkor jól összefogott Rómeó és Júliát a Kaposvári Egyetem végzős színészhallgatóival, az utóbbtitől meg idén – immár Shakespeare-en túl – egy átütő abszurd kabarét, az avantgárd Danyiil Harmsz írásából kitűnő ritmusérzékkel összerakott és a három előadó (Darvas Kristóf, Katona László, Roszik Hella) által töretlen lendülettel végigvitt előadást: Kivettem a fejemből egy gömböt (Nézőművészeti Kft, RS9, Vallai-kert). És Shakespeare-t idén tényleg, ahogyan Térey is írja, Andrei Őerban hozta (mentette meg) a Radnóti Színház III. Richárdjával.*

*Hasít Dosztojevszkij is a három A félkegyelművel (az egyik, Ascheré, simán Miskin névre hallgat), sláger a Bűn és bűnhődés, mint mindig. [...] Nehéz győzni velük a színpadon, ifj. Vidnyánszky invenciózus nemzedéki olvasatának majdnem sikerül azért. [...] Dankó István igenis gondol valamit Gogolról a Sufniban. Nos, olyan döbbenetesen lényeglátó, tömör és velős, friss szemléletű és forma-*

nyelvű adaptációt ritkán látni, mint ez a Holt lelkek. – Én például nemcsak az orosz mezőnyből, de a Katona kínálatából is a *Holt lelkeket* választanám (megemlítve még Ascher Tamás precíz Gogol-munkáját, a *Háztűznézőt*): ritka erőteljes, egyszerre érzeki, intellektuális és aktuális töltetű *entrée* az eddig csupán kiváló színészként ismert Dankótól, és emlékezetes főszerep a Katona vadonatúj színészetől, Vizi Dávidtól, aki egyik itteni partnerével, Lestyán Attilával (továbbá Formán Bálinttal, Jászberényi Gáborral és Réti Adriennel) párhuzamosan remekel Pass Andrea *Lorenzaccio*-átdolgozásában, *A vezérben* (FÜGE Produkció, Mentőcsónak, Jurányi Ház). És végső soron a Pesti Színház Dosztojevszkij-mellényülését, ezt a több sebből vérző ifj. Vidnyánszky-rendezést (hiába az egydimenziós voltában lehengető Petrik Andrea mint Nasztaszja Filippovna és a Rogozsin szerepére termett Orosz Ákos – és nagyjából ennyi...) jótékonyan ellensúlyozta Takátsy Péter összpontosított játékosággal és konoksággal alakított, egyszemélyes *Miskinje* a Katona Sufnijában. Most kegyeletből nem említeném a Vígszínházban Alekszandr Bargman által kíméletlenül életlenné döngölt *Háború és békét*. Egyébként regényadaptáció terén – túl a szintén orosz *Mester és Margarita* egykori és közelmúltbeli változatain a Szkénében (Arvisura Társulat, Somogyi István) és a Nemzeti Színházban (Szász János) – nekem tavaly óta mintának számít Ascher Tamás és Gáspár Ildikó *József és testvérei* című előadása a budapesti Örkény Színházban. Kár, hogy idén, immár egyedül, Gáspár nem igazán tudott mit kezdeni színpadi értelemben az irodalmi értelemben vélhetően alaposan átgondolt Kafka-szövegekkel: *Az átváltozás* tényleges (színházi) átváltozása elmaradt.

*Tasnádi István kettővel képviselteti magát, premierrel is, a Kartonpapával Fehérváron (volt rá jegyünk, ám Egyed Attila eltörte a lábát, mielőtt nézhettük volna).* – Nagy kár, mert tényleg érdekes, a reálisból a horrorisztikusba fokozatosan áthajló előadás volt, Hargitai Iván rendezésében, működőképes díszletekkel, kifejezetten jó színészi játékokkal (Egyed mellett Kiss Diána Magdolna, Kovács Tamás, Pálya Pompónia és Tóth Ildikó). És ugyanez elmondható a Trafóban játszó Titkos Társulat megragadó nyelvű és mozgáskultúrájú misztériumjátékáról, a *Tótferről*, az író–rendező–színész Kárpáti Péterrel; a szintúgy ott bemutatott, Fekete Ádám által írt és rendezett darabról, *A jedítanács összeülről*, amelynek jellegzetes nyelvi autizmusa ritmikus formát ölt az ötletesen benépesített színpadon; valamint Garaczi László abszurdal érintkező tanmeséjének, a *Magyar mátrixnak* Lában Katalin által az RS9-ben színre vitt bemutatójáról. Továbbá kiszámítható olajozottsággal (ennél messzebbre nem mennék a jelzőhasználatban) működik a Spiró–Zsámbéki-páros *Széljegye* a Katona Kamrájában. Ám a nagyszínpadon óriási csalódást okozott az új Pintérdarab, az *Ascher Tamás Háromszéken*, nemkülönben a szkénébeli *Szívszakadtig*. Olyanok ezek az előadások, mint afféle felturbósított *Szeszélyes évszakok* – egy jelentős író–rendezőtől, aki nagyon magasra tette a léceket (a Katonában is tavaly, *A bajnok*kal, és a Szkénében is az elmúlt években, többek között a *Titkainkkal* vagy *A 42. héttel*), és aki mindig megbízható dramaturggal (Enyedi Éva) és színészgárdával dolgozik. A Kamrában bemutatkozó Bognár Péter darabjának Gothár Péter-féle színreviteléről Térey mindent elmondott (én azért sem fűznék hozzá semmit, mert – férfias szégyenkezéssel bevallva – a szünetben elmenekültem a költőként egyébként feddhetetlen Bognár művének előadásáról). Továbbá ritka ünnepe lett a kortárs magyar drámának, hogy Székesfehérváron nagyszínpadon mutatták be az utóbbi időben egyre ritkábban játszott szerző, Márton László – igaz, Mérimée nyomán írt – darabját, a *Carment*, Horváth Csaba rendezésében (aki nemrégén került az általa vezetett Forte Társulat néhány tagjával együtt Szikora János műhelyébe). Az irodalmi intellektualitás varrógépe és a színjátszói fizikalitás esernyője találkozott így a Vörösmarty Színház nagyobbik boncasztalán. És végül, de stb.: Hajdu Szabolcsék *Látókép* Ensemble-ja nem tudta lerontani az *Ernellák Farkaséknál*ban elért minőségét az új lakásszínház-szerű darabbal, a *Kálmán nappal*. Sőt!

(Azon érdemes morfondírozni, kell-e – mert szabadnak biztosan szabad – egy adott évadban egyetlen rendezőnek öt-hat előadást rendeznie, bírhatja-e szuflával és főleg szellemmel? Kettőnél többet rendeznie? Ki mondja meg? Törvény nem tiltja.) – Bizony megfontolandó Térey zárójeles megjegyzése a rendezőként sokszor sokfelé elkötelezett Alföldi Róbert és Szikszai Rémusz kapcsán. Ugyan Alföldinek csak összejött a tizennégybe végül be nem válogatott *Volpone* Szombathelyen – a jó néhány felejtető rendezés (és a felejtetetlen *III. Richárd*-címszerep) közepette. Viszont Szikszaitól csak émelyítő harsányságra fullasztott sötét komédiát (Szép Ernő: *Vőlegény*, Katona József Színház, Kecskemét) és nagyjából ötletelen film-remake-et (*Ádám almái*, Radnóti Színház) láttam az idén. A széles Kárpát-medencét (legalábbis Marosvásárhelyig) vendégrendezőként bejáró Mohácsi Jánostól most csak egyetlen munkába futottam bele, a végül beválogatott *Illatszertárba*, ebbe a tisztos stílusban előadott tisztos bohózatba Nyíregyházán, mivel a miskolci *Játék a kastélyban* általam nézni tervezett előadása betegség miatt elmaradt – kárpótlásul viszont aznap megtekinthettem Debrecenben az évad szerintem egyik lehangosabb, legócskább kőszínházi produkcióját, amelynek leírása így szól: „A kortárs francia vígjáték óriási sikert aratott Párizsban, a mű nem véletlenül vonz nagyszámú, lelkes közönséget: szórakoztató, jó humorral és kedélyesen szembesít az apró emberi gyarlóságokkal, s igazi, filozófiai kérdéseket is pedzeget.” Akinek ez felkeltette a kíváncsiságát, járjon utána.

*Érdekes volt megfigyelni, hogy a Magyarország jelenlegi kormányával szemben megfogalmazott, rendkívül komoly politikai kifogások hol, milyen művészi formát öltenek; ki hogyan vonultat föl migránsokat a színpadon és hogyan helyezi el a szövegek könyvben Soros György nevét (egy átlagos hétvégén háromszor-négyszer láttam-hallottam ilyet).* – Aláírom, tényleg így volt. És a magam részéről ezennel ki is osztanám a fődíjat – mégpedig Ruznyák miskolci *Ahogytetszikjének*, amelyben a Komikust alakító Fandl Ferenc ezekkel a szavakkal állítja meg a sorban elébe tolakvókat: „STOP, én vagyok a SOROS!” És ugyanő alakítja mulatságosan Babits Mihályt a k2 Színház és a Miskolci Nemzeti Színház közös előadása, a Benkő Bence és Fábíán Péter által jegyzett *Emberek alkonya* legvégén, amelynél meggyőzőbben, azaz színházhoz méltóbb egyértelműséggel és arányossággal politizáló-aktualizáló darabban nemigen találkoztam az idén. Meg egyáltalán, érdemes volt beülnöm a k2 előadásaira, akár a miskolcira, akár a MU Színházhoz köthető, tanteremben rendezett *Antigonéra*, vagy akár a Stúdió K-val együtt összehozott *Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban* című Brecht-darab kabarészerű előadására.

*Jó, megint felnőtt egy új generáció, és nyilván igénylik a korszerű körítést, de wattok, harsogó decibelek, russian disco, lakk és tíz hektoliter pezsgő nélkül tényleg nem hinnék el a Nagy Történetet?* – Ebben a harsány almúfajban jóval sikeresebb lett Pelsőczy Réka Lermontov-rendezése a budaörsi Latinovits Zoltán Színházban: amennyire nem állt jól a „russian disco” a Vígszínház-beli *Háború és békének*, annyira feszesen működött itt a posztsovjet techno az *Alarcosbálban*. Érzésem szerint ebben az előadásban úgy szólították meg az „új generációt”, hogy egyúttal nem lett kiárúsítva, elolcsósítva a dramaturgiai-színházi minőség sem. Ilyenből kellene minél több.

*Két kivételesen erős évadot zárt Horváth Csaba. [...] az áhított célba Thomas Bernhard-látomásával ért a Trafóban (Vaterland). Bár nagyon nem vagyok a színházi szövegkompilációk híve, pláne, ha az adott szerzőnek olyan vérbő, eredeti darabjai vannak, mint a Trafóban is idézett Heldenplatz meg az Egyszerűen komplikált.* – Továbbá, ha már kompilációknál, adaptációknál, rendhagyó előadásoknál tartunk, kiemelkedő munka volt még ugyanitt Vajdai Vilmos rendezésében a Táp Színház *Utazás holdvilágja*. Nagy kockázatot vállaltak az előadás alkotói az egykori rádiójáték *playbackes* színrevitelével, de bejött: öt tartalmas óra, remek színészi

alakításokkal, szellemes színpadai megoldásokkal, jól szervesített díszletekkel, hatásos videó munkákkal. Valóságos összművészeti rítus (váratlan slusszpoénnal a végén). Ez a vállalkozás nekem párban áll a Stúdió K szintén ötórás, több helyszínű *Peer Gynt*jével, amelynek rendezője, Hegymegi Máté tervezte egyébként a tápos előadás mozgását, és színészként (Szeptetneki János szerepében, Csányi Sándor hangjának testet kölcsönözve) mozgott is benne.

*Kukorelly Endre szerint a legrosszabb Pintér is jobb, mint a legjobb bármi máshol, én nem gondolom így.* – És én sem. Noha teljességgel értem és osztom Kukorelly érzületét. Legfeljebb azt ismételhetem fájdalmas nyomatékkal, hogy máig nem értem (vagy ha értem is, bár ne érteném), miért nem *A bajnok* került a tavalyi POSZT-mezőnybe a budapesti Katonából – a jóval kevésbé érdekes *Nóra* helyett. Most viszont, ismétlem örömteljes nyomatékkal, joggal megy Pécsre Székely Kriszta Brecht-rendezése, és nem Pintér friss, ámde rossz értelemben zavarba ejtő darabja. Egy jelentős alkotói pályán a zavar hosszú távon általában kiküszöbölhetetlen, ámde átmeneti; Pintér tagadhatatlan formátuma garanciát jelent arra, hogy vele sem lesz másképp.

*Múzeum. Por. Doh. (Van, amit fordíthatunk mi „maira” és „vagányra”, halott így is, úgy is, mert halott a benne szereplő szituáció. Nem eleve, hanem a korszak miatt, amelyikben élünk.)* – És valóban, még egyszer szóvá téve: hol vannak az igazán érdekesen újak és kortársak, közöttük a magyarok? Vagy legalább Füst Milán? Vagy Weöres Sándor? Akinek *A kétfejű fenevad*ját emlékezetesen rendezte meg a Katona 2010-es évadában Máté Gábor, aki most éppen Papp András és Térey *Kazamaták*ját vitte színre Szegeden. Vagy gondolhatnék Gergye Krisztián 2009-es Nádas Péter-rendezéseire az akkor még létező Bárka Színházban, különösen a *Temetés*re. Vagy a színházak számára mindig is nehezen megközelíthető szépíró legutóbbi drámai feladványának érvényes színpadai megoldására, Dömötör András 2011-es *Sziránenek*-rendezésére a Kamrában, aki viszont most egy közepesre sikeredett Vonnegut-adaptáció erejéig jött haza Berlinből: *Isten hozott a majomházban* (MU Színház). Mindenesetre a kortárs magyar színház – ahogyan szokás mondani – tényleg csak nyomokban tartalmaz kortársat és magyart. Legalábbis akkor, ha szerzői (irodalmi) oldalról közelítünk. Ha meg rendezői (színházi) oldalról nézzük, akkor azt a kényes kérdést kell feltenni, hogy mitől lesz mégiscsak *kortárs magyar* a nem kortárs vagy a nem magyar. Ez viszont túl nagy falat nekem (irodalmárnak), majd a (színházi) szakma megválaszolja – ha megválaszolja, ha meg akarja válaszolni.

\*

(*summa*) Az előválogatás során csak kétszer jártam határon kívül, két előadás erejéig: az egyik, a Danilo Kiš művéből készült *Borisz Davidovics síremléke* (Alexandar Popovszki) Újvidéken nagyon bejött (igazi színházi rítus: elemi, sűrű, feszes, sallangtalan); a másik, *A mizantróp* (Novák Eszter) Nagyváradon meg mérsékelt.

A nem budapesti színházak előadásai közül jó emlékezetemben őrzöm Székesfehérvárról Márton László *Carmen*jét (Horváth Csaba), a *Leonce és Lénát* (Kovács D. Dániel) és Tasnádi István *Kartonpapáját* (Hargitai Iván); Kecskemétről a *Vérnászt* (Kocsis Pál) és az *Übü királyt* (Hegymegi Máté); Miskolcra *A kaukázusi krétakört* (Szócs Artúr) és az *Emberek alkonyát* (k2, Benkó Bence, Fábíán Péter); Szombathelyről az *Ivanovot* (Lukáts Andor) és a *Volponét* (Alföldi Róbert); Budaörsről az *Álarcosbált* (Pelsőczy Réka).

A budapesti kínálatból meg az alábbiakat sorolnám a maguk nemében többé-kevésbé sikerültebbek közé: a Katona József Színházból *A kaukázusi krétakört* (Székely Kriszta), a *Háztűznézőt* (Ascher Tamás), a *Holt lelkeket* (Dankó István), a *Miskint* (Ascher Tamás,

Takátsy Péter), Spiró György *Széljegyét* (Zsámbéki Gábor) és a *Berlin, Alexanderplatzot* (Kovács D. Dániel); a Trafóból Kárpáti Péter *Tötferijét* (Titkos Társulat, Kárpáti Péter), az *Utas és holdvilágot* (Táp Színház, Vajdai Vilmos), Fekete Ádámtól *A jeditanács összeültet* (Fekete Ádám) és a Bernhard-szövegekből megalkotott *Vaterlandot* (Forte Társulat, Horváth Csaba); a Radnóti Színházból *A játékos* című Dosztojevskij-átíratot (Fehér Balázs Benő), az Arany János-balladákat színpadosító *Színaranyt* (Szilágyi Bálint) és a *III. Richárdot* (Andrei Șerban); az Ódry Színpadról a *Woyzecket* (Nagy Róbert), a filmátírat *Telma és Lujzát* (Mayer Bernadette) és Martin McDonagh *Alhangyáját* (Forgács Péter); a Stúdió K-ból a *Peer Gyntöt* (Hegymegi Máté) és a *Rettegés és inség a Harmadik Birodalombant* (k2, Benkó Bence, Fábíán Péter); a Jurányi Házból *Az étkezés ártalmassága* című Parti Nagy Lajos-átíratot (Orlai, Znamenák István) és *A vezért* (FÜGE, Mentőcsónak, Pass Andrea); az RS9-ből Garaczi László *Magyar mátrixát* (Lábán Katalin) és a *Kivettem a fejemből egy gömböt* című Danyiil Harmsz-kompilációt (Rusznyák Gábor); az Örkény Színházból Ödön von Horváthtól a *Hit, szeretet, reményt* (Gáspár Ildikó); a Nemzeti Színházból Euripidész *Hippolitoszát* (Zsótér Sándor); a Szkénéből a *Leonce és Lénát* (Rába Roland); a B32-ből a *Kálmán napot* (Látókép, Hajdu Szabolcs); a MU Színházból az *Antigonét* (k2, Benkó Bence, Fábíán Péter); a Mozsár Műhelyből az *Élet.történetek.hu* sorozatának egyes darabjait (Lengyel Nagy Anna; Cseh Judit, Szabó Máté, Pelsóczy Réka).

Ennyi.

# MEGLEPETÉSRE KÉSZEN – SZÍNHÁZI KALANDOZÁS A KÁRPÁT-MEDENCÉBEN

*Egy POSZT-válogató jegyzeteiből*

A felkérés színházi életutam egy olyan szakaszában érkezett, amikor már ritkultak azok az alkalmak, amikor úgy éreztem, ezt vagy azt az előadást feltétlenül meg kell nézmem. Ha színházba mentem, inkább a függetleneket, amatőröket részesítettem előnyben (Trafó, MU, Jurányi, Stúdió K, Szkéné), a budapesti kőszínházak közül szinte csak a művészsínházakat látogattam (Katona, Nemzeti, Örkény, Radnóti), ezeket is csak hosszas „ön-rábeszélés” után. Vidékre, határon túlra eljutni egyáltalán nem éreztem késztetést. Hogy ezt a szakmában eltöltött mintegy negyven év alatt látott több ezer magyar- és külföldi előadás miatti telítettség okozta-e, nem tudom. Az biztos, hogy ezt a rám telepedő színházi tompultságot azért minden évadban sikerült feltörnie egy-egy előadásnak, és bár valószínűleg több meglepetés ért volna, ha szorgalmasabb néző vagyok, a színházi kalandvágy azért nem veszett ki belőlem. Emiatt mertem igent mondani, amikor Hegedűs D. Géza megkérdezte, hogy lennék-e az idei POSZT egyik válogatója. És ez a meglepetésre való készenlét kísért végig ezen az egy évig tartó, huszonnégy ezer kilométeres színházi túlélő túrán, melynek során többnyire Térey János író – most már barátom – társaságában százhetvennégy előadást láttam.

Ilyen mennyiségű színházi előadást egy-egy évben csak a kritikusok, illetve néhány már-már addiktológiai esetnek számító színházi fan néz meg (csak hogy végre nevén is nevezzük egyiküket, a csúcsot Gál Tamás – nem a színész! – barátom tartja évi több mint 360 megnézett produkcióval). Ami pedig a kritikusokat illeti, igazolhatják, hogy „mindenütt ott voltunk”, hiszen sokszor futottunk össze velük utazásaink során.

## Számok, tendenciák

Nos, a megnézett mintegy százhetvennégy előadás alapján jogos az elvárás, hogy akkor mondjam/mondjuk meg a tutit a magyar színházakkal kapcsolatban: mik a fő tendenciák, mi a divat, kik a jók és miért, miért ezt vagy azt válogattuk be, és miért nem amazt? Kétségtelen, hogy a válogatásunk, ha csak a számokat vesszük, mutat bizonyos tendenciákat, tényeket.

A beválogatott tizenégy produkcióból öt nem Magyarországon született. Soha ennyi határon túli előadás nem szerepelt még a POSZT-on. Egy dolog biztosan megállapítható ebből: számukra inspiratív szakmai közeget jelent az adott szomszéd ország színházkultúrája. Gondolok itt konkrétan a román és a szerb (balkáni) színházkultúrára. Az Erdélyben dolgozó magyar rendezők személy szerint is részesei ennek a kölcsönhatásnak, utalok itt a székelyudvarhelyi *Migránsook*-ra (rendezte: Zakariás Zalán), a marosvásárhelyi *Hedda Gablerre* (rendezte: Keresztes Attila), vagy olyan, a POSZT-ra ugyan most be nem

válogatott, de erős előadásokra, mint ugyanitt Kereszttestől a *Macbeth*, Sepsiszentgyörgyön Bocsárdi Alice-a vagy Gyergyószentmiklóson a Leta Popescu rendezte *Hideg* című előadás. És csak hab a tortán, hogy a beválogatott magyarországi előadások közül kettő is külföldi vendégrendező munkája (a debreceni *Három nővér* Ilja Bocsarnikovsz orosz és a Radnóti Színház *III. Richárdja* Šerban román-amerikai rendezőtől).

Az is tendenciát jelez, hogy bár a fővárosban 77, vidéken 60 megnézett előadás szerepel a jegyzeteimben, mégis vidékről 5, a fővárosból csak 3 kőszínházi, továbbá egy független előadás került föl a versenylistánra. Lehet, hogy újra összeverbuválunk egy autóra való embert, és elindulunk Miskolcra, Székesfehérvárra, Szombathelyre, Zalaegerszegre, Kecskemétre, Debrecenbe, Tatabányára vagy Nyíregyházára színházat nézni, ahogy ezt a hetvenes/nyolcvanas években tettük Kaposvárral, Kecskeméttel, Szolnokkal? Igaz, egyik itt említett színházban sem forgatták fel az üzembiztos, alapvetően a pszicho-realizmusra épülő formanyelvet, de hát a nyolcvanas évek újító rendezőinél sem erről volt szó. Akkoriban ők is csak élesebbé, pontosabbá, plasztikusabbá és ezzel provokatívabbá tették a megszokott színházi stílust.

### Tehát újra a vidék...

Van, ahol kiváló vendégrendezőkkal dolgoznak (Szombathely, Kecskemét, Debrecen, Nyíregyháza, Zalaegerszeg), máshol egymás szellemiségét jól kiegészítő rendezői csapat állt össze, ilyen például Miskolc. Ezekben a színházakban nem egyszerűen csak véletlenszerűen születtek értékes előadások, hanem szinte mindegyik általam látottban megcsillant valami szépség, valami emlékezetes. Horváth Csaba székesfehérvári *Carmen*-je például Petrik Andreával, Krisztik Csabával, Antal Csaba transzparens, konstruktivista díszletében a fizikai és lelki határokat feszegeti – ilyen lehetett Meyerhold színháza. És a vasárnap délutáni, buszokkal érkező, bérletes előadás többnyire szépkorú közönsége, ha nem is könnyen, de tudomásul vette, hogy most nem a jól ismert opera dallamait hallgatja. És akkor ott volt még Bagó Bertalan kiváló *Szezsuanija*, a fiatal Kovács D. Dániel *Leonce és Lénája* a *Liliomból* és a *Woyzeck*-ből vett vendégszövegekkel, ahol a színpadi miniatűrök kidolgozottsága, a színészi játék finom hangolása ejtett meg, noha megoldhatatlan feladat elé állította a színészeit a teret betöltő, mászókaszerű vastraverzekkel. Vagy itt van a mindig jó színészi csapatmunkát és egyéni teljesítményeket felmutató tatabányai társulat. Bár tőlük végül nem került fel a versenylistára előadás, de *A mi osztályunk* előadását tett értékűnek éltem meg. A színészek az áldozathozatal hitével szálltak be ebbe a kíméletlen moralitás-játékba, amit csak a végén behozott gyerekkórus vezetett fel. Megjegyzem, ugyanilyen cukormázzal öntötte nyakon az általam egyébként szeretett Radnóti színházbeli *Ádám almáit* a Baltázár Színház csapatának bevonulása a tapsrend előtt. Mintha a rendezők félnének attól, hogy a „nincs remény” gesztusával búcsúzzanak a nézőktől.

Hogy a sok méltatlan támadásnak kitett, Jordán Tamás vezette szombathelyi társulat, ahonnan most három vezető színész<sup>1</sup> is elmegy, milyen reményekkel vág neki a következő évadjának, nem tudom. Az biztos, hogy öt kiváló előadást láttam itt, talán a legtöbb jót a vidéki színházak közül. Az Alföldi rendezte és Jordán címszereplésével májusban bemutatott *Volponéj*uk szinte végig a versenylistánkon volt, de közelébe került nálam Való *Oblom-offja* is Bajomi Nagy György nagyszerű alakításával, aki a Béres Attila rendezte *Tartuffe* Orgonjaként is kiváló rászédettje Mertz Tibor *Tartuffe*-jének. Ezt az alakot ennyire minden külsődleges eszköz nélkül, ilyen gusztustalan, undorító és egyben szájalmas figurának eljátszani még senkitől sem láttam. A nyugati végeken működő másik társulathoz, a

<sup>1</sup> Bánfalvi Eszter, Bányai Kelemen Barna és Mertz Tibor



zalaegerszegihez csak a válogatási periódusunk végén jutottunk el, zsebünkben egy már-már lezárt versenylistával. De megnéztük *Az ügynök halálát*, és a „zár” felpattant! Az előadás felkerült a jelöltlistánkra (végül a tartalékok között kötött ki), elsősorban Farkas Ignác és Ecsedi Erzsébet (W. Loman, Linda) kiváló játékának köszönhetően, de nagy szerepe volt ebben Hamvai Kornél friss fordításának, valamint a darab reális és metafizikai terét mesterien kezelő rendezőnek, Lukács Andornak is. A csak videón látott *Caligula helytartója* (rendezte: Szatrenki Pál) is megerősítette bennem azt, amit *Az ügynök halála* nézése közben éreztem: a színészi hivatás komolyan vételét, azt a fajta odaadást és egymásra figyelmet, amitől szoros tud lenni egy előadás emberi szövete. Kicsit sajnáltam is, hogy egy populárisabb előadást nem láttam tőlük. Viszont kárpótolt bennünket ezért Madák Zsuzsa, aki a Tantermi Deszka (TIE)<sup>2</sup> program gazdája Zalaegerszegen, és aki meghívott bennünket a helyi Ady Endre Gimnázium és Általános Iskolába az osztálytermi *Cyber Círanó*jára, ami a maga jelen idejű cyber terével, azonnali helyzetfelismerésre trenírozott és a diákokkal egykorúnak tűnő színészeivel el tudta feledtetni velünk is, hogy fikciós térben és időben zajlik a történet.

Három olyan dunántúli színház volt, amelyek ugyan nem jutottak a versenylista közelébe, de a látott előadások többsége alapján tisztos szakmai színvonalat képviselnek még akkor is, ha időnként fiaskóba futnak bele egy-egy bemutatóval. Kétségtelen, hogy esetükben a tisztán közönség szórakoztatására szánt darabokból eleve kevesebbel találkozhattunk, hiszen minden színház igyekezett olyan produkciókat megnézésre ajánlani, ami a jobbik arcát mutatja. A győri színházat az ott látott *Padlás*,<sup>3</sup> *Éjjeli menedékhely*<sup>4</sup> és *A vád tanúja*<sup>5</sup> alapján nem érheti az a vád, hogy a közpénzt ízlésromboló előadásokra költi. A *Padlás* korrekt pandanja a sikeres eredetinek, az *Éjjeli menedékhely* Valló mives munkája, amiben az első részt elviszi a hátán Jordán Tamás Lukája, sajnos a második részben már mindent beborít az alkoholizáló szereplőkre öntött egyenszós. A díszlet monumentalitása is inkább a győri színház színpadának irdatlan nagy terét igyekszik betölteni, mintsem színészeknek szolgálna játéktérül. Az utolsóként látott, mesterien megírt Agatha Christie-krimiben (*A vád tanúja*) a szakszerű színészi játék és a ripacskodás egyaránt megtalálható. A rendező, Simon Kornél mintha a színészek játék-intelligenciájára bízta volna, hogy ki mit engedhet meg magának a színpadon.

A veszprémi színház *Sok hűhó semmiértjénél* és az idén márciusban látott *Kurázi mamá*-jánál „színházi kátyúk” sokasága rontotta az élményt. Az előbbi tisztos tempót diktál, a cselekmény követhető, de minek tálnak fel annyi szivacsból készült ételt, miért orosz tisztí egyenruhában lépnek be a katona szereplők, az öröket miért kell hülyének játszani? A helyett, hogy eljátszanák a darabot, itt inkább mindent kijátszanak, vicceskednek. A Brecht-darabra meghívott Börcsök Enikő, oldalán a Kattrint játszó Bajor Lilivel (eh.) csodásan helytálltak egy olyan előadásban, ahol gyakorlatilag semmi sincs a helyén: a katonák harcot imitáló mozgása olyan, mintha kisiskolások kergetőznének egy lézerpuska kalandparkban, a díszlet többet takar, mint amit megmutat, nehezen bejátszható, a kohézió hiányzik az előadásból. Brecht epikus stáció-színházát csak egy együttlélegző társulat tudná érvényesen megszólaltatni. Nincsenek egy súlycsoportban a színészek. Fájdalmas volt látni néha azt a kétségbeesett igyekezetet, amivel Börcsök Enikő próbált szikrát kicsiholni egy-egy vele szembe kerülő szereplőből. Vigasztalt viszont a zenei igényesség – dicsérjük ezért Tassonyi Zsoltot –, és a végén Kattrin dala, amit úgy énekelt el Bajor Lili, hogy megkönnyeztem.

<sup>2</sup> TIE: Theatre In Education – itt osztálytermi színházi nevelési előadás

<sup>3</sup> Presser Gábor – Szevanovity Dusan – Horváth Péter: *A padlás*, rendezte: Háda János, bemutató: 2017. szeptember 30.

<sup>4</sup> M. Gorkij: *Éjjeli menedékhely*, Luka szerepében Jordán Tamással, rendezte: Valló Péter, bemutató: 2017. szeptember 23.

<sup>5</sup> A. Christi: *A vád tanúja*, rendezte: Simon Kornél, bemutató: 2018. február 10.

A pécsi előadásokat is becsületos szakmai igyekezet hatotta át. A *Tizenkét diühös embert* rendező Méhes László gond nélkül ki tudta osztani a szerepeket. De jó, hogy van Pécssett tizenkét, egymásból építkező, összjátékra éhes, a darab feszültség-kottáját jól olvasó, nagyszerű férfi színész, köztük az itt több előadásban is megcsodált Urbán Tibor. Megjegyzem, szólhattak volna az igazgatójuknak, a bunkó szobafestő szerepében lubickoló Rázga Miklósnak, hogy kicsit fogja vissza magát. Utána az motoszkált a fejében, hogy érdekes lett volna ugyanezt még egyszer látni, de most a pécsi színésznőkkel. Egyébként Paczolay Béla tavaly megrendezte a darabot Tatabányán vegyes szereposztásban. A díszlet miatt azonban itt is morognom kell. Egy olyan darabhoz, amihez elég volna 12 szék, egy asztal és esetleg egy kancsó víz, miért csináltat a színház milliókért hatalmas, betonkolosszusra emlékeztető díszletet. Itt is, akárcsak Győrben a Gorkij-darabnál, lötyög az építmény az előadáson.

Bár engem, aki közeli részese voltam az Arvisura Színház fél Európát bejáró, Somogyi István rendezte *Magyar Elektrájának*, nehéz meggyőzni arról, hogy lehet ezt a darabot más-ként, mint a magyar parasztzenei és tánc hagyományokra építve előadni, a pécsiek előadása mégis ki tudott billenteni elfogultságomból. Rázga Miklós rendezőnek, a Rozs Tamás vezette zenészeknek (kár, hogy a kulisszák mögé bújtatták őket), és az egykori Arvisura előadás tervezőjének, Horgas Péternek azzal, hogy a XVI. századi viszonyok közé tájolta be az előadást, sikerült új életre keltetnie az első magyarul írott drámát. Némi egyensúlyhiány azért rátelepszik a színészi játékra: például az Elektrát játszó Kulcsár Viktória eleinte sírdogálásával erőtlenebbnek tűnik testvérénél, Chrisotemisnél (Bach Zsófia játssza), sok még a szövegbaki. A színpad fölött repkedő drónnal, a színpadra leliftező rácsos cellával, benne Orestesszel és tanítómesterével meg a képkerettel nem tudtam mit kezdeni.

Időrendben Pécssett legelőször a Vinnai-darabot, *A díszpécs*<sup>6</sup>-t néztük meg. Végre egy kortárs dráma! – örvendeztünk már előre az autóban. Mindketten nagyon hiányoltuk ezt a vonalat a magyar színpadokról. Nem mernek kockáztatni – mondogattuk. Hát lehet, hogy Vinnai írt nagyszerű színpadi kanavászokat is (igen, írt Bodó Viktornak, Schillingnek, Borgula Andrásnak, Vajdai Vilmos TÁP Színházának), de ez egyszerűen egy rossz, előadhatatlan opusz. Kicsit sajnáltuk is a benne erőlködő kiváló színészeket, köztük a két „törbe csalt” telefonos lelkiségély-szolgálatos balekot játszó Köles Ferencet és Urbán Tibort. Egy zavaros világot zavaros és követhetetlen cselekményvezetéssel próbál kirakni a szerző, de a puzzle sehogy sem akar összeállni. Mindenesetre pozitívum, hogy egyáltalán választottak egy kortárs darabot, igaz, itt is csak a kamaraszínházba merészkedtek be vele. Ez jelen esetben érthető is.

És akkor itt volt még Pécssett a majdnem bezárt, szegényházi körülmények között, az Uránváros szocreál művházában működő Harmadik Színház, ahol egy zsebkendőnyi játszóhelyen, összepréselődve néztük végig Emil Ajar érzelmes történetét Momóról, Rosa asszonyról és a transzvesztita Loláról. Az *Elöttem az élet* című kultuszregényt lehet szeretni, nem szeretni, vérmérséklet és ízlés kérdése, hogy ez a szívszaggató történet kire, hogyan hat. Nem szégyellem bevallani, rám nagyon, és ebben most biztos közrejátzott az, hogy a Rosa mamát játszó Füst Molnár Éva mindent tud bölcsességben, derűben, játékosságban és életismeretben, ami ennek a szerepnek az eljátszásához kell. Hogy ez a nagy formátumú színész miért nem kapott még Kossuth-díjat, csak az ég tudja. A fogadott fiát játszó, amatőr világból behívott Tatai Gergő méltó partnere tudott lenni a 14 éves arab fiú szerepében, csakúgy, mint a transzvesztita Lolát ízléssel megformáló Götz Attila. Igazi színészszínházat láttunk, és ez a szereposztó-rendező Vincze János legnagyobb érdeme. Bár Götz Attila kitűnően énekelte a francia szononokat, a jelenet-átkötő funkció kívül nem tudták igazán megtalálni a helyüket ebben az előadásban.

<sup>6</sup> A teljes cím: *A díszpécs® tudományos-fantasztikus agymasszázs két felvonásban*, rendezte: Anger Zsolt. Bemutató: 2017. október 14.

Az ország keleti felében is meglepően sok erős társulattal találkoztunk. Kecskemét, Miskolc, Nyíregyháza esetében ez azt jelenti, hogy az ott megnezett négy-öt előadás mindegyike jó nyomot hagyott bennünk. Legyen egy nyomós érv emellett, hogy mindhárom színházból több esélyes produkció közül is választhattunk. Nyíregyházán például egy kitűnő *Don Carlos*-előadás („hűvös tárgyilagosság lengi be az egészet, még akkor is, amikor a legnagyobb hőfokon izzanak a szenvedélyek” – írtam róla a jegyzeteimben) mérkőzött meg a Mohácsi által most minden „mohácsizmustól” mentesen megrendezett, mesteri színészvezetést és színészi játékot felmutató *Illatszertár*-előadással. Nálam Miskolc sem csak a végül beválogatott *A krétakörrel* került a döntősök mezőnyébe: a *Játék a kastélyban* hibátlan, sallangmentes rendezés. Ismét egy jó Mohácsi! A színpadon Molnár kottájából kitűnően olvasó színészek, Gáspár Tibor, Görög László, és ne feledkezzünk meg a lakáj szinte néma szerepét alakító Szegedi Dezsőről sem. Szerettem itt még Rusznyák Gábor *Ahogy tetszékét*, ezt a különös, fájdalmas esszé-előadást a hazátlanokról,<sup>7</sup> ami az egykori Honvéd Társulat Szkénében bemutatott *Bozgorokjának* újragondolása. A lehasznált színházi terekben működő Debreceni Csokonai Színház – bár a reformációs évfordulóra bemutatott, pályázat-nyertes, alkalmi irány-dráma (*Menekülők*) divatjamúlt dramaturgiáját és retorikáját a legjobb szándék sem tudta feledtetni – is két előadással mérkőzött nálunk a döntőbe jutásért. A már idén látott *Macskajáték* a két színész, Ráckevei Anna és Kubik Anna nagyszerű játéka okán, a *Három nővér* Ilja Bocsarnikovsz Tadeusz Kantort is eszembe juttató, a darab hajszálrepedéseibe és -ereibe is bátran behatoló Csehov víziójához talált kiváló színész-partnerekre Debrecenben. És mennyi különleges vendéglőadás szerepelt/szerepel az évadjukban! Formanek Csaba két előadással, a KB35 a *Suhával*, Bodó-Keresztes *Az óriült naplójával*, a Recirquel Társulat, Nagy József a *Woyzeckkel*, befogadják a Debreceni Egyetemi Színpadi Találkozó (DESZT) előadásait, a CSIP (Csokonai Ifjúsági Program) az itt is felbukkanó Madák Zsuzsa és a helyi programfelelős, Gemza Melinda vezetésével. Csak kedvüket ne szegjék az épületfelújítással járó viszontagságok. Lásd Kaposvár, ahol az ott látott, nem túl erős előadások<sup>8</sup> és háttérbeszélgetések egyértelműen jelezték számomra – és ez biztosan nem független az átépítés viszontagságaitól –, hogy innen mintha mindenki menekülni akarna. Tény, hogy eddig nem találtak olyan vezetőt, aki felelősen és hosszú távra művészeti programot kínálna ennek a legendás múltú színháznak.

Nem tudom, az új vezetéssel merre mozdul majd Szeged, de a mostani évadjukban látott négy előadás (Shakespeare/Dürrenmatt: *János király*, Papp-Térey: *Kazamaták*, a videón látott *Ványa bácsi* és *Amadeus*) alapján annyi mindenképpen állítható, hogy végre történt valami a Szegedi Nemzeti Színházban. Az azóta lapátra tett Keszég László *János király* Übüt idéző drámai farce-nak indul, a póre viszály-hálót mutatja fel a maga neveltségességében. Először eresztették itt össze a régieket az új, fiatal társulati tagokkal. Az előadás ígéretes kezdetet jelez. Csakúgy, mint a Papp-Térey bemutató, a *Kazamaták*, amire Máté Gábort nyerték meg rendezőnek. Szikrázó, sűrű és megrázó erejű előadás született ebből a dokumentumokra épülő, '56-os darabból. A POSZT-ra válogatók felelőssége nélkül nézhettük ezt a bemutatót, benne az egymás felé szinte a sebezhetőségig nyitott szegedi színészeket. Rusznyák *Amadeus*-át megmenti a bábjátékszerű stilizáltság. Ezt a közhelyes, művész-budoár darabot – érzésem szerint – nem lehetett volna tisztába tenni Pintér Béla *Tündöklő középszerének* látószöge nélkül. Pataki Ferenc Salieriként itt is „tündököl”, ahogy a *Kazamatákban* párttitkárként.

Kecskeméten Cseke Péter a jó társulathoz és az egyébként máshol is preferált szerzőkhöz jó érzékkel igyekszik olyan neves rendezőket hívni, adott esetben önmagát is, akik náluk vagy máshol már letették a névjegyüket az említett szerzők darabjainak szakavatott megrendezésével. Szép Ernőhöz Szikszai Rémuszt, Csehovhoz Szász Jánost, Molière-

<sup>7</sup> Bozgor (román): bántó kifejezés, hazátlant jelent, Funar és Tudor nacionalistái előszeretettel használják az erdélyi magyarokra.

<sup>8</sup> A látott kaposvári előadások: *A Chanel lány*, *Vízkereszt*, *A vágy villamosa*

hez és Schillerhez Ruzsnyák Gábort, a *Csárdáskirálynő*hoz Béres Attilát, Brechthez Zsótért, Jarry *Übii*jéhez a fiatal Hegyemei Mátét hívta meg. A zsáner vígjátékokat (Molnár, Frayn, Cooney, Harley) meg többnyire ő maga rendezi. Remélem, hogy a két színház, a kecskeméti és a nyíregyházi nem orrol meg ránk azért, mert két populáris előadásukkal szerepelnek a versenyprogramban. Ezennel igazolom, hogy nemcsak ezekben jók, hanem ebben is. A kecskeméti közönség szerencsés lehet, hiszen bőséges kínálatból választhat, és többnyire minőségi színházi termékeket. Szerettem Molière *Képzelt betegét* a kamaraszínházzá átépített egykori moziban Kocsis Pál főszereplésével, Csehov *Ványa bácsiját* Nagy Viktorral és az Asztrov szerepében most is nagyon jó Kocsis Pállal, kevésbé a Szombathely mellett itt is bemutatott *Vőlegényt* (ebben is Kocsis Pált láttam ütődött Papaként). Egyébként tényleg érthetetlen, hogy miért van ekkora átfedés az egyes színházak darabválasztásában. De az már végképp fura, hogy például Miskolcon és Egerben, egymástól mindössze hatvan kilométerre lévő városokban, egyszerre mutatnak be két *La Mancha Lovagját*, vagy hogy Dosztojevszkij *A félkegyelműjéből* különböző címek alatt, de most is fut vagy négy a hazai színpadokon, igaz, mind eltérő felfogásban és adaptációban. Meglehet, nem tudatosan, de ezt a „mi-is-bemutatjuk-ugyanazt” jelenséget szerettük volna érzékeltetni a beválogatott három *A kaukázusi krétakőr* előadással. Valójában azonban a versenyprogramba azért kerültek be, mert mindegyik kiemelkedően és saját jogán jó.

### Termékeny találkozások – magyar társulatok Románia és Szerbia városaiban

A válogatók szerződésben vállalt kötelezettségei szerencsére nem érnek véget kis hazánk határainál, és mi a munkánknak ezt a részét ajándékként éltük meg. És nem csak az öt beválogatott határon túli előadás minősége miatt. A felfedezés kíváncsiságával indultunk útnak, s tettünk meg száz és száz kilométert, hogy lássuk a nagyváradi, szatmárnémeti, kolozsvári, marosvásárhelyi, sepsiszentgyörgyi, székelyudvarhelyi, csíkszeredai, szabadkai, újvidéki és kassai színházak előadásait, és persze magukat a városokat. Ez utóbbi tekintetben különösen szerencsésnek mondhatom magam, hogy a lokalításra, a helység emberi/históriai topográfiájára mindig kíváncsi Térey János volt az útitársam. Mennyire sajnálta, hogy végül Sopronba nem tudott velem eljutni, ahol egy jó *My Fair Lady*t és egy erős Ibsen-előadást, *Ha mi holtak feltámadunkat* láttam Szilágyi Tiborral. Apropos, Sopron. János meg volt győződve arról, hogy a közeli Ausztriában kell, hogy működjön magyar társulat, és azt nekünk látnunk kell. Nos, Sopronból is hívogattam bécsi barátomat, Hollós Jocót, a magyar amatőr és nem amatőr színházak nyugati nagykövetét, hogy hajtson fel nekünk egy ottani magyar társulatot. Jelenleg nincs ilyen. És hogy majdnem teljes kört rajzoljak határaink köré, a szlovéniai Lendván működő, félprofi Egy & Más Vándorszínházat épp periódusunk elején lehetetlenítette el – ahogy ők mondják – a „politikai ellenszél”. Pedig felejthetetlen *Száll a kakukk...-ot*, *Cabaret-t*, *Tótékat* láttam tőlük az utóbbi években.

Számomra nem kérdés, hogy az erdélyiek, és mellettük a három vajdasági társulat ma a legerősebbek a magyar színházak között. És nem feltétlenül csak az úgynevezett kísérleti sávban találkoztam jó előadásokkal. A nagyváradi társulat *A kaukázusi krétakőr* előadásában ez a minden pillanatban együtt lélegző társulat, a paródiától a mélyen megélt drámai rétegekig terjedő széles színházi fesztávon tudott nagy játékbiztonsággal jelen lenni. De a Novák Eszter rendezte *Mizantrópjuk*, és a szilveszterkor bemutatott, Porogi Dorka rendezte Rejtő-mű, a *Vesztegzár a Grand Hotelben* is ugyanezt bizonyította számomra. Ezt az előadást szilveszterkor láttuk. A végén pezsgőt osztottak a nézőknek, koccintottunk és

<sup>9</sup> Mint a MITEM fesztivál Brecht-ankétján, a berlini Brecht Archívum igazgatójától, Erdmut Wiziszlától hallottam, ennek a darabnak az eredeti, Berliner Ensemble-beli előadásában számos komikus elem volt.

élenekeltük a Himnuszt. A nézőtérén és a színpadon ötszáz magyar énekelte a Himnuszt a határ román oldalán, a szépen felújított Nagyváradi Szigligeti Színházban. Utána buli a Moszkva nevű romkocsmá alatti stúdiószínházban, és éjfélkor pompás tűzijáték. Nem tudom, mikor éreztem magam ilyen jól szilveszterkor.

Nem csak itt, máshol Erdélyben is úgy tapasztaltam, hogy a helyi önkormányzatok és a nagypolitika békén hagyja a színházakat, hogy a szakmai és a művészi munka nincs kitéve a politikusok ilyen-olyan fontoskodásának. Szinte mindenütt fiatal, a román szakmával együttműködő színházigazgatókkal, vezető rendezőkkel találkoztam. Marosvásárhelyen Keresztes Attila igazgató a román Theodor Christian Popescut hívja meg, hogy a színész-zsonglőr Bíró Józseffel a címszerepben színre vigye Timur Vermes sci-fibe oltott keserű szatíráját a napjainkban feltámadó Hitlerről (*Nézd, ki van itt!*). A rendező kivételes humor-érzéke finoman szövö át ezt a nem mindig nevetésre ingerlő darabot; Jon Fosse *Szép* című darabjának megrendezését szintén egy román rendezőre, Adi Iclensanra bízta. Sajnos sem ő, sem az egyébként kitűnő színészek nem tudtak életet lehelni ebbe a végtelenül unalmas, tengerparti történetbe. A Keresztes Attila rendezte két előadáson pedig egyértelműen érződik a felfokozott teatralitásra épülő román színház hatása. Ilyen a végül beválogatott *Hedda Gabler* is a szembántóan túlvilágított rózsaszín terével, a fekete vasrózsákkal. Ebben a hideg előadás-mátrixban mozog nagy színészi biztonsággal a mindent és mindenkit uralni akaró, Heddát alakító Varga Andrea. Vagy Keresztes *Macbeth*jének párás, vízjárta közege, a móló-szigetekkel, a mélységében osztott színpaddal, szinte tobzódik mindabban, amit a tavalyi MITEM közönsége Purcăretétől láthatott a *Faust*-előadásban. Kár, hogy a két főszereplőt, Bartha László Zsoltot és a *Hedda Gabler*ben oly kitűnő Kádár Noémit korán érte *Macbeth* és *Lady Macbeth* szerepe.

Ahogy Marosvásárhelyen Keresztes Attila, úgy Kolozsváron Tompa Gábor színháza is a két színházkultúra stílusjegyeit egyszerre hordozza. A kolozsvári showcase keretében megnézhattuk a színház konzseniális Dogma-film adaptációját, a *Születésnap* című előadást, mely még 2011-ben készült. Érthetetlen, hogy az elmúlt hét év alatt miért nem jutott eszébe senkinek, hogy meghívja Magyarországra ezt a magas feszültségű, fiziológiai értelemben is „a nyugalom megzavarására alkalmas” előadást, mely egyszerre zajlik zárt láncú kamerák által közvetítve kint az utcán, és bent az előtér zugaiban, élőben az orrunk előtt és a hátunk mögött. Utoljára Halász Péter *Andy Warhol's Last Love*<sup>10</sup> című előadása volt rám ilyen elementáris hatással a '79-es BITEF-en. A legnagyobb sajnálatunkra ezt a produkciót nem jelölhattük az idei POSZT-ra, viszont a viharos körülmények között bemutatott<sup>11</sup> *Rosmersholm* mindkettőnkben hasonlóan erős nyomot hagyva került azonnal a javasolt előadások közé. A magyar-román színházi planéták együttállásának szép példával találkoztunk még Székelyudvarhelyen, ahol egy román szerző, Matei Vișniec darabját, a *Migránsookat* rendezte Zakariás Zalán (bejutott) és Gyergyószentmiklóson is, ahol a *Hideg* című előadást mutatták be a román rendező, Leta Popescu elővezetésében. A két Bocsárdi-rendezés, a Sepsiszentgyörgyön látott *Alice* és a Szatmárnémetiben színre vitt *Tévedések vígjátéka* is egyértelműen már-már a mértéktelenségig hordozza a román színházi iskola stílusjegyeit. Számomra mindkettő kimódolt, techno elemekkel túlszűfolt, mesterkelt, túl hangos és néha riasztó volt. Nem így a szatmárnémeti közönség. Ők elfogadták ilyenek ezt a Shakespeare-vígjátékot. Az *Alice* esetében a sepsiszentgyörgyi közönség idősebbik fele is kész volt elfogadni ezt a vad, cselekményét tekintve követhetetlen látvány- és hangorgiát. Lám, mit tesz az, ha egy színház hozzászoktatja magához, felneveli magának

<sup>10</sup> Squat Theatre, New York: *Andy Warhol's Last Love*, rendezte: Halász Péter. A darab fordítása megtalálható az *Ex Symposion* 2017-es évfolyam 97. számában.

<sup>11</sup> Az ukrán rendező, Andrij Zsoldak, botrányos módon, a *Rosmersholm* bemutatójának szünetében a színpalak mögött üvöltözött az egyik színésznővel, és meglökdöste, szerinte ugyanis az nem nyújtott elég meggyőző teljesítményt a szerepében.

a saját nézőit! Jó volt a helyszínen megtapasztalni, hogy ezeket az előadásokat nemcsak fesztiválokon tartja díjakra érdemesnek a román és nemzetközi szakma, hanem repertoáron tarthatók egy kisvárosban is. Elképzelhetetlennek tartom, hogy mondjuk, Szolnok vagy Eger, de még akár a színházilag előneveltebb Nyíregyháza közönsége türelmesen végignézne egy Alice-hoz vagy Rosmersholmhoz hasonló előadást. Viszont az Újvidéki Színházból azért érkeztek olyan hírek, hogy az érdeklődés hiánya miatt játszóak otthon olyan ritkán a Danilo Kiš regénye alapján készült *Borisz Davidovics síremléke – bohóctréfa a koporsóban* című előadást. Pedig, ha a jók között is a legjobbat kellene megneveznem, akkor minden szempontból ez a produkció a győztes. Állítólag egy lemondás miatt, épp, mert ráért, hullott a macedón rendező, Alekszandar Popovszki kezébe a lehetőség, meg az igen jó formában lévő újvidéki társulat. És kiválóan tudott élni vele. Itt nem volt füstgép, fényorgia, videó, égből hulló hó, eső, csillámpor, liftezés, színészszeptetés, díszletkocsiztatás – semmi olyan hatáselem, ami nélkül manapság alig fordul elő előadás. Egyszerű szürkés-fehér panelfal veszi körül a teret, középen egy kubus – a síremlék, minden más a színészekre, a társulatra volt bízva. Az előadás a Peter Brook-i színházi nyelven, tisztán, sallangmentesen fogalmaz: csak a színészekre koncentrál, akik csapatban is egyéniségek tudnak maradni, képesek igen sokféle érzékelési síkot egyszerre aktiválni a nézőben. Felejthetetlen példája ennek a cár jeges vízbe mártózása Vízkeresztkor: egyszerre látjuk/halljuk a fagyba dermedt ajkát, a cár körül a didergő udvart meg a muzsikokat, a befagyott tavat, ahogy léket vágnak benne, a csobbanást, aztán Borisz Davidovics világra jövetelét egy jelenetbe sűrítve a fogantatástól a sírba szállásáig. „...a forradalom nem eszi meg többé gyermekeit, csak szüli őket sorra, ahogy a költő mondaná, terpeszben a sír fölött...” (részlet Bori Imre szövegéből az előadás műsorlapján).

### **Budapest – a színházi túlkínálat szerencsére még nem lépte át a kritikus határt**

Még majd minden előadásra jut legalább egy teltháznyi néző. Színházi naplóm szerint nyolcvanegy budapesti előadást láttam (ide számítom Budaörsöt is, hiszen csak „közigazgatásilag” nem része a fővárosi színházi életnek), és szerintem még legalább ugyanennyit nem láttam. Sok? Kevés? Nem tudom. Egyelőre mind megél valahogy. A kőszínházak mellett vannak patinás és nagyon is virulens vállalkozások, mint Karinthy Márton magán-színháza, az Orlai produkciók, most már négy helyszínen is (Jurányi, Szkéné, Belvárosi, Hatszín Teátrum), a Holdvilág Kamaraszínház, az Arany10, az Eötvös10, az RS9, a Turay Ida Színház, a Rózsavölgyi Szalon, a Szkéné, Stúdió K, Bethlen Téri Színház, Gózon Gyula Kamaraszínház. Az újabbak, köztük az Átrium, a Spirit Színház, a Spinoza Színház, a Mozsár Műhely, a Dumaszház, a B32 Kultúrtér, a KuglerArt Szalon (itt játszanak Hajdu Szabolcsék); és láttam előadásokat különböző lakásokban, pincékben, romkocsmákban. De az állami/önkormányzati színházak többsége is több játszóhellyel működik. Játszanak színházat a Trafó nagytermén kívül az alagsori klubban (Titkos Társulat, Fekete Ádám, KV) és az emeleti próbateremben (Dollár Papa Gyermekei, Stereo Akt), a Katonában, a Vígben három, a Nemzetiben négy helyszínen. Hogy e nagyszámú előadásból miért csak három kőszínházi és egy független produkciót tudunk/akartunk a POSZT-ra bevalogatni, elgondolkodtató. A POSZT szinte állandó budapesti vendégei közül most csak a Katona két előadása (*A kaukázusi krétakör*, *Berlin Alexanderplatz*) és a Radnóti *III. Richárdja* bírta mindkettőnk egyetértő jelölését. A Katona Sufnijában január elején bemutatott esszenciális Gogol-előadás, a *Holt lelkek* (rendezte: Dankó István) lett volna a harmadik nevezésünk ebből a színházból. Lehet, hogy igazából csak ezt az egyet kellett volna Budapestről bevalogatnunk? Kétségtelen, hogy a budapesti kőszínházak óvatosan, de színpad közelébe engedik az Y generáció most induló rendezőit, a Radnótiban Fehér Balázs Benő rendezhetett

(Dosztojevszkij: *A játékos*), ifj. Vidnyánszky ugyanitt (Bulgakov alapján: *Iván, a rettenet*) és a Pestiben (Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*). Kicsit szertelen, csapongó és zabolátlan előadások ezek, de kétségtelenül erős nyomot hagynak az emberben. Hogy hány évadot bírnak ki a biztonsági üzemmódban működő pesti színházakban, az más kérdés. Mint hallom, *A játékos* már le is vette a Radnóti. Nagy kár, hogy a szinte elsőként beválogatott *Peer Gynt*, Hegymegi Máté és a Stúdió K korszakos stációsínháza nem lesz ott Pécssett. Pedig sokáig reménykedtem abban, hogy a Pécsi Sörgyár pincéi vagy a bezárt Káptalan utcai bányamúzeum járatai is lehetnek olyan képzeletébresztő helyszínek, mint a kőbányai Dreher-sörgyár hideg leheletű, párás pincéi. Nem így lett.

A többiek? Az Örkeny évadja a felújítás miatt később kezdődött, Ascher József és testvérei-előadása a bemutató időpontja miatt (2017. február 4.) még nem esett a periódusunkba. Igaz, IV. Henrikjük is hasonlóan nagy vállalkozás, főleg, ami a benne szereplő színészeket illeti. Az előadás konzekvensen kezeli saját „játékszabályait”, így gyorsan el tudtam fogadni, hogy Falstaffot és IV. Henriket ugyanaz a színész, Csujá Imre játssza nagyszerűen; hogy többen több szerepben is felbukkannak az előadásban; a „kilép-belép” váltásokat, a láncokkal vívott csatajeleneteket. A hozzám – érthető okokból – nagyon közel álló Pinter Béla egyik 2017-es bemutatója (*Szűzszakadtig* – Szkéné Színház, Ascher Tamás Háromszéken – Katona József Színház) sem ment nálam olyan mélyre, mint korábban a *Titkaink*, a *Kaisers TV* vagy a *Szutyok*. Apropos Szutyok. Ebben Béla a saját nevemen szerepeltet mint Regős Jánost, és természetesen az összetéveszthetőségig élethűen ő maga játszik engem. Helsinkiben megnézte az előadást Dan Henriksson rendező barátom, aki sértődött e-mailt küldött nekem Budapestre, hogy miért nem értesítettem őt arról, hogy Helsinkiben leszek, meg hogy miért bujkáltam előle az előadás után. Az, ami a *Szutyok*ban csak egy motívum, meglepő ötlet, „kontraszt anyag” (az amatőr színjátszás, Kazincbarcika, egy élő, a szakma által többé-kevésbé ismert személy szerepeltetése a valódi nevén), az itt gyakorlatilag kitölti szinte az egész előadást. Bár nagyon ügyesek a színészek, különösen Keresztes, Bezéredi, Fekete Ernő, Elek Ferenc, de csak a legvégére, Enyedi Éva, Jordán Adél és Szirtes Ági jeleneteivel sűrűsödik tragédiává, ami addig inkább csak bravúrosan megírt/eljátszott paródia a saját nevükön szereplő, felismerhető színházi gurukról.

Az egész évre visszatekintve biztos, hogy a vidéki és a határon túli színházak összességében érdekesebbek és több meglepetéssel szolgáltak, mint a pestiek. Lehet, hogy ez csak valamiféle érzéki csalódás nálam, hiszen az utóbbi években a vidéki/határon túli színházakban alig jártam. Töredelmesen bevallom, hogy a főváros színházi túlzásfóltsága egyfajta telítettséget, néha szellemi émelygést váltott ki bennem. Itt minden színház, befogadóképességétől is függően, megcéloz valamilyen közönségréteget, és ehhez szabja, hogy mit mutat be, hogy kikkel dolgozik. A sokat fumigált, a szakmai közvélemény által margóra tett Újszínház is megtalálta jobb-rosszabb előadásaihoz a nemzeti ethoszra éhes közönséget. Nem értek egyet azzal, hogy Dörner még öt évig vezetheti az Újszínházat, de három előadásukat látva (*Sári bíró*, *Ricse, ricse*, *Bizánc*) meg kell állapítanom, hogy egy kétmillió városban egy ilyen színház is elmegy. Értem és megértem, hogy az ezer személyes nézőterű Vígyszínház miért ilyen látványos show-szerű előadásban és miért ifj. Vidnyánszky Attilával a címszerepben játssza a *Hamletet*, hogy a Budapesti Operettszínházban (négy előadásukat láttam), ahol mindenre minden jegy eladható, azért mégis igyekeznek lépést tartani a korrallal. Bemutatják a volt Moulin Rouge-ban a *Csárdáskirálynő* amerikai musicales változatát (*Riviéra Girl*), meghívják Székely Krisztát Offenbach-operettet rendezni (*Kékszakáll*). A Katona, az Örkeny, a Radnóti, a Pesti Színház és igen, a Szkéné – egykori színházam – is igyekszik biztos és jó minőségű színházi táplálékot nyújtani, elsősorban a középgenerációhoz tartozó értelmiségi közönségnek. Ilyen szempontból érdekes a mostani Nemzeti Színház, ahol bátor, néha vakmerően bátor kísérlet zajlik, hogy közönséget találjon és neveljen magának egy nálunk alig ismert, stilizált költői színházi nyelvhez. Nem könnyű fel-

adat, de nem is reménytelen. Olyan kiváló előadások bizonyítják ezt, még az idei csonkább évadban is (Purcárete *Cseresznyés kertjét* és az *Úri murit* Cserhalmival elhalasztották), mint Zsótér *Hippolitosza* és Vidnyánszky Attila *Bánk bánja*.

Jó volt megtapasztalni, hogy a 99 százalékos budapesti illetőségű függetlenek és a kőszínházak között egyre több a munkakapcsolat, hogy sok neves színész is vállal szereplést egy-egy független produkcióban, hogy a színházüzembe betagozódni nem tudó vagy nem akaró színészek egy-egy önálló színházi formációban keresik saját hangjukat. Ilyen a k2, Kárpáti Péter Titkos Társulata, a KV Társulat, a Dollár Papa Gyermekei, a Stereo Akt, Vajdai Vilmos TÁP Színháza, Lengyel Anna Panodráma projektje. De a függetlenek közé besorolni nem akaró „amatőrök” között is számos kiemelkedő előadással találkoztam. A Patyolat Próbauzembem láttam Formanek Csaba *Senki se mer egyedül élni* című darabját, a MU-ban a celldömölki Soltis Lajos Színház *Szentivánéji álomját*, az inárcsi KB35 *Suha* című előadását, a balassagyarmati amatőr fesztiválon a győri RÉV Színház *Othellóját* és a Debreceni Egyetemi Színpad *ÜBÜ FC – a döntő* című szentelen és durva farce-át. Alfred Jarry ezt az előadást látván elégedetten csettintene.

Most, hogy majd egy hónapja vége lett a „posztolásnak”, már kicsit hiányoznak is ezek a színházi kirándulások. E sok-sok előadás láttán sem érzek telítettséget, sőt, épp ellenkezőleg, mintha ez az egy év újra felébresztette volna bennem a szorgalmas és kíváncsi színházi nézőt, aki meglepetésre készen álló lélekkel ül be minden előadásra.



## SEGÉDNÉZETEK

*Regős János válogató segédje voltam – POSZT 2017–2018*

Soha nem ülök egy színházi nézőtér közepére. Amikor Szarvason megláttam a „POSZT VÁLOGATÓ” feliratot az A4-es lapon, izgatott lettem. Mert annyira középen volt, akárha mérnökök tűzték volna ki a helyemet. Belekapaszkodtam a korlátba, elrugaszkodtam és elnézéseket szórva a már helyüket elfoglalóknak, a helyemre ültem. Béke volt és arányosság. Dolgok, amelyek a szemmagasságtól a horizontig vezették a tekintetet. Díszletek, világítás, várakozás. A stúdiótér negyedik fala ott állt előttem, feltárva minden titkát, szinte bekészítve a színházi jövőt.

A jövő tervezett.

Ezt még Cseh Tamás énekelte, egy olyan korban, amelyikben efféle illúziókba ringatta magát egy ország apraja-nagyja. A tervezhető emberibe. (Taps, nevetés az ellenzéki pad-sorokban.)

Én pedig azoknak hiszek inkább, akik leesett állal figyelik a random és rapid, ugyanakkor menthetetlenül és megállíthatatlan sebességgel történő időt.

Micsoda idők. Kiáltanék föl, ha a papír bírná. Ami reális, éppoly hihetetlen, akár a meseszerű. Az édes pont annyira keserű, mint egy rosszul megválasztott főszereplő monológja a harmadik felvonás közepén.

Egyáltalán. Harmadik felvonás egyáltalán nincsen. Pardon. Találkoztam egy harmadik felvonással, majd elmesélem. Olyan kivétel ő, amelyhez még szabályt sem tákoltak. Lebeg és fityeg a maga negyedik órájában, a játékidő vége felé.

Most, akkor megmondom az őszintét. Sem kritikus nem leszek, sem leltározni nem fogok.

Számra nem veszem, hogy az évad milyen is volt összességében. Vagy részleteiben. Esztétikáit én színházainknak nem terjesztem. Világlátásuk előtt meghajtom fejem. Bár, csak azért, hogy a lábam elé nézzek. Ha tekergetem is a nyakam, csupán azért teszem, hogy lássak. Nem azt, hányadán is állunk. Mert nekem arról kiforrott véleményem még úgy sincsen, mint nyakfájásom.

Azt azért mindig is tudni akartam, kik néznek még velem. Aki látta a feliratot a széke-men, engem nem látott. Aki látott engem, ideje sem volt megszoknia a délutáni bérletesek között. Aki sem a posztomat nem látta, sem engem nem látott, no, ő érdekelt engem. Jött is önfeledten, jött összedörmögve az ötödik sort, ki találta már azt ki, hogy ő ide grúz – grúúúúúú – darabot nézni eljőjön.

De, tényleg. Néztem őket. A feleségeket és barátnőket. Gimnazistákat és felmenőket. Aztán, aki a mamát hozta. Jöttek még csokorban, éppen hervadás közben. Jöttek zakóban, kiskosztümben. Voltak ingben és lajbiban, ezer gyöngysor is csillogott. Láttam egyszer egy negyed falut és a várost is aludni nézőtereken. Azt, aki tudta, hol van és az eltévedteket. A vasárnap esti klasszikust hétfőn mesélőket. A modernekbe belefutott nagymenőket.

Sajnálom, de nem szégyellem. Többször is meg kellett bizonyosodnom, hogy itt vannak. Bent. Velem, egy színházban. Én, amúgy alkalmilag. Jó szerencsémeket követve. Munkában, ha akarom. Bár, nem nagyon akartam, hogy ez afféle munka legyen. Utazás, szálloda, kedves hölgyek mosolya, jegyek, igazgatók, büfék. Szórakozni sem kívántam.

Kikapcsolódní. Amikor most majd a nagyobb tételeknek nekiszaladok, el-elkapom a tekintetem. Ha falat látok, odaverem a fejem. Átlépek a küszöböt. Belenézek a szakadékba, legfeljebb megtartom magamnak a szédülésem. Igen, a határok mögé is elértem. Láttam, mi igaz a hegyen és hogyan hazudnak a laposokon. Esetleg fordítva. Még inkább keverve szezonok és fazonok kényelmesebb viseleteit. Színházi divatok nincsenek ugyan, és egy-egy zápor is ritkaság, amely a port elveri. A többi még inkább hasonlat.

Kezdjük, ha eleje nincs is, hiszen már vége van.

\*

Összeszorítja a fejünket, a két karja a nyakunkon, és tudja, hogy magyarok vagyunk. Abból a magyarból, ami máshol van. Nekünk ugyan lehet közel, de biztosít róla, hogy az a magyar neki sincsen távol. Erős karja a tarkónkat nyomja, már elkezdődött a második felvonás. Nem baj, mondja. De, mi érezzük a bajt. Mintha mégsem lennénk elég jók, és ezt neki minden esetben, most is, meg kellene bocsátania. Először látjuk egymást, érezzük, ebben nagyon is nagy gyakorlata van. Nagyvonalúan meg is bocsát. Nekem meg a Téreynek. Nem is esik bajunk. Fel is vagyunk dobva. Hogy, lám, még a messzi idegenben sincsen velünk baj. Hogy elkerül minket a baj, mert, ilyen remek védelmezőnk van. Persze, a baj nem jár egyedül, és mi is ketten vagyunk. Amikor végre beesünk a nézőtérre, még percekig zihálunk. A megbocsátáshoz ugyanis kevés levegő jár. Még kevesebb tapintat. Méltóság pedig egyáltalán nem jár hozzá. Pedig azzal kent össze minket az illető. Csupa méltóságot hártott reánk, amiből neki fölöslege van, nekünk viszont hiányunk. Azt ő jól látja. Van neki hozzá antennája. Tapasztalata. A két méteres óriásnak, a bőrkabátba bújtatott történelmi jóvátételnek, ami úgy árad felénk, hogy fűrödnünk is fölösleges ma már. Megtisztulva. Az vagyunk.

Mi is félünk tőle. Mondja a kisasszony, akitől az előadás végén kértünk még. Gyerekeket tanít. Tette hozzá. Jégkorongozni.

Amikor este visszaértünk a városunkba, a szállodánk ajtaján egy színes fénymásolat hirdette, hogy gyermekkorú jégkorongozókat vár egy férfi. Jelentkezés a megadott telefonszámon, valamint személyesen.

A színház aznap annyira valóságossá vált, akár a hőmérő, ami éppen mínusz 13-ig süllyedt. A vásári komédiává, haláltáncá és farce arcátlanságokká változtatott finálé nagyon igyekezett ugyan, de az ismeretlen csillagok egészen más sarkokba világítottak. A Portugál vágyakozása összezsugorodott, megfagyott. A szél addig söpörte a havat, amíg minden komédiás kedv odalett. A jég tükre világított csupán e téli éj megfáradt lámpásaként. Szigorúan csak a föld felé fordulva, semmi nagyra törés, nulla illúzió. A portás is elfelejtett minket, és magával vitte a kulcsokat.

\*

Rossz helyen dobom a balost az autópályáról. Ezen a pályán sokszor reinkarnálódnak a fizetőkapuk. Most oldalra is jutott, bár, mintha ezen az oldalon még éppen hiányozna. Fizetni meg már fizettem. A városnak arra kell lennie, amerre az ösztönöm vezet. GPS-t nem használlok, valamivel útközben is etetnem kell a hiúságomat. Ipartelepek, zsákutcák, üzemek vakablakaiban ideges NATO-bombázók szlalomoznak. Remélem, jól vagyok. Előbb követtek egy másik autót, aztán meggondolom magam. A város következik, legfeljebb nem tudom, melyik. De, ahogy húz a centrum, úgy lesz egyre ismerősebb minden rom. Beleire bontott aszfalt, háromszor kivágott árok, földhegyek és bulldózer. Torlasz és markoló, templom és burekos. Valóságos feladat olyan utcát találni, ahonnan már tudom, merre keressem a színházat. Ám ezt a valóságot azonnal vissza is kapom, ahogy a ravatalozóvá vál-

toztatott színpadot nézem. Többen vannak szerbek a nézőtéren, mint magyarok. Úgy, hogy én is az utóbbi vagyok, ám Danilo kedvéért most nem. Egyik sem. Orosszá leszünk mind, fatornyos kis századunk kedvéért, mely huszadikabb, mint a kongresszus, a XX.

A trafikban újság, cigaretta, parkolójegy. Rendes trafik, rendes utca. Éppen a színház mellett. Éppen Végel áll a bejáratnál, éppen a Robival beszélget, éppen csak üdvözöljük egymást. Éppen ennyi kell, hogy ne legyek máshol, hogy itt legyek. Hogy legyen az ittbentét, tej és tető. Legyen nemulass, és tápláló legyen. Valamint még esély is legyen és vég-eredmény. Opera legyen, ami még épp elviselhetetlen. Próza, amiben a színházi költészet lakik, és ironia, melytől vérezni kezd a szemem. Kérdés legyen, konkrét, és filozófusok kutyái tépjék a kérdés húsát.

Ki vagy te?

Absztrakt legyen és megválaszolhatatlan, hiszen mindenki tudja a választ. Tilos legyen, ám harsogják falragaszok, és az ég madarai is énekeljék. Kimondani legyen csak lehetetlen, ám szerelmi kéjben sikongatni, azt igen. Ember előtt nem. Bár akadna egy kíváncsi isten.

Én vagyok.

Előadás után a kávéfényű büfében úszunk. Én a tonikkal tempózom, a szívem sört kér. A lelkem szomjas marad. A trafik előtt vár az autóm, amiben két pogácsa alussza az igazak álmát. Komcsik, ne emeljétek a sajtos pogi árát, mert baj lesz.

Az enyémekek tepertősek, ennyi a vigaszom.

\*

A poharakban kék ital van. Nézni jöttem, nem játszani. A főszereplő lábát törte. A kék italoknak nevük van. Lidérces név, olyan, akár egy bevett szokás, amiből nem enged a család. Nem ijesztő, csak azt írja le, milyen is volna a világ nélküle. Kék italok nélkül, természetesen. Festőietlen. Egy évszakú. Beszorulva az ősz és a tél közé.

Az előadás elmarad, de nagyon sok barátom támad. Mind, akik játszanak. Az italok a talácn most meghajolnak. Ők már tudják. A tehetség is kék lángokkal ég.

Mert nem szerelem. A tehetség torony, hegytető, ahol nem hagy alább a szél. Mert nem sötét verem. A főszereplő hangjában méz. Benne vasrudak. Fénylenek és mosolyognak. Egy ráspolyra látnak, melynek fémtüskéibe egy tenger szorult. A hangja só, a hangja hal. Itt csúszkál a fülelem. Hozzásimul. Én, kérem, játszani nem jöttem, én nézni szeretnék. Nézd, mondja a hang. Tíz hónap múlva talán meg sem ismersz, pedig akkor majd a szárnyaimat is megmutatom. Rettentő minden. Tudom. A sötét takarásban belerúgott a vasba, mely a falat tartotta, és eltörött a főszereplőnk. Ó, sajnálom, mondom. Miért ne lehetne toloszékben játszania, hiszen ez egy ciklus harmadik darabja. Mi abban az olyan nehéz. Kortárs a darab és kortárs a személyzet, hiszen mostan is itt együtt isszuk a kék italokat.

Sajnálom, mondja, de nem lehet.

Elvitte a cica a nyelvemet, véretem homokká változtatta, most karcolok.

Kilakoltattak, feleségül vettek, meguntak, még tanulok.

Majd reggel lesz, és az asztalon táncolunk. Mondja.

Sajnálom, mondom. Nem lehet.

A cicát elhiszem, feleségnek lenni, az, igen. Laknom van hol és horkolok. Reggel hétkor már nem táncolhatok, ereimben visszafordul a vér, a szívem megszakad. Mondom.

Holnap találkozunk.

\*

Ezerkilencszázhat és meg van alakulva a Holnap szerkesztősége és ebben meg ebben a kávéházban. A Bandi meg a Léda. Hogy ezt nem tudja másként elmondani. De nagyon szeretné, ha én is tudnám, hogy ennek a városnak van egy lelke, ami most éppen kiáradóban. Ismer is valakit, aki a kabátjából iszik, és aki már a csauseszku alatt is járt ebbe a színházba. Neki most is bérlete van, már tudniillik annak az embernek, akiről most mesél. A kiáradó lélek kapcsán, persze. Gyerekek voltak és persze nem érdekelte őket a színház, a tanárnők meg teljesen kiborultak, mikor lezuhant a függöny. Mert ők, képzeljem el, anynyira, de annyira tapsoltak. Egyszerűen el kellett róluk hinni, hogy értették az előadást, és tetszett is nekik. Hogy most egy bár van a Holnap fölött. A Moszkva. Léda rosszul alszik, a Bandi meg Párizsban, biztosan iszik, hogy rosszabbat ne mondjak.

Mondjon.

Erre elhallgat. Előveszi a pálinkát. Az anyja ilyenkor odabenn, a nézőtéren marad. Ő pedig ki tudjon jönni. Mert neki innia kell. Meg cigarettázni. Elnézni a város felé. Mert ő látott egyet meg kettőt. Tudja ám, hogy Pesten mi van, mert ott is volt, és most viszont itt is van. Sőt, itt van igazán, már, ha nem kérek egy kortyot. Vagy vezet?

Vezetek.

Százötvennel, hogy elérjek ebbe a lélekkel is bíró városba. Ahonnan majd a hegyekbe indulunk. De az most egy másik tészta. Mert ez a tészta, ez most van, a másik meg még tavasszal volt. Szemből feljött a nap, tehát Kelet felé mentem. Aztán a dombok tűntek elém, bal felől és talán jobbról is, Északnak volt, tudom. Vissza meg Dél felé, le, egyenesen a forróság hegyesszögébe fúródva, és közben elképzelttem az anyját. Előre elképzelttem. A zsöllyébe szorult, állott öregasszonyt, aki mégis csillogott, akár egy eperszem az alkonyati zápor után. Satöbbi.

\*

Large. Ilyen méretű a széksor. Moziban ezt szélesnek mondanák. Kérek egy jegyet a széles sorba. Nem kértem, kaptam.

Médiúm. Ilyen szerepbe emelte a rendező főhősnőjét. Nem áll ez messze az írói szándéktól, amennyiben a tizenhárom éves lányok mind azok. Ebben az országban nincs is rajta kívül csak egy, ki legalább oly messze látna. A többieknek mindnek csak magánvagyonuk van, ám az sem szavatol nekik kollektívebbet. Közösebbet, amiből szintügy kivehetnék a részüket. Szegény királynők, szegény miniszterek.

Lost. Ilyen van akkor, amikor az üvegajtó föltáruul. Jönnek is, meg mennek is, és énekelnek.

Ez milyen parádé már!

Az előbb még itt, nyuszikból kalapot, oh, pardon épp fordítva gondolom. Nem is beszélve, hogy bolha hippodrom. Kacsatánc és a tücsök derűje. Mert mind hangya, kérem, pedig, hogy adják, még az anyjukat is megbsznák, kérem, hogy kettővel többet spóroljanak. No, nem a fantáziával.

Bestia. Le van neki nyúzva az összes bőre. A véreirei olyan tér képét mutatják, hogy meseország meg paradicsom, de minimum egy aranykor, csak a skalpunkkal nincsen ott mit kezdeni, amit a fejünk búbján viselünk, na, az már sok. Mert fülek, púp, sörény, agancs. Mert a képből kilóg, mert a földtől elemelkedik. Mert kevés itt neki. Na, az.

Shake. Eloldódtam, a madzagomat nem rángatja senki. Koszos utánfutón egy légballoon kosara vagyok. Gázégőim úgy merednek az ég felé, mint Szilénosz fallosza.

A színház potencia. A jelenben fakad föl, gejrőre csupa-csupa múlt. Egyetlen iránya

van, egyetlen helyre mutat. Arra, amit még nem fedeztek föl. Sziget, aminek legmagasabb pontjáról egy ismeretlen katona soha meg nem épülő emlékműve hiányzik.

Future.

\*

Maszkok és dobok, az énekek a nép nyelvén szólnak, szépen csengenek a szavak, a zenékben ott lüktet a múlt. Bárcsak közös lenne. Vagy nem is tudom. Maradjon csak külön, ami kavargó egyébként. Színes folyamok egyetlen mag körül. Védni a megszeretteket, körmöszakadtig. Azt a makacsul belénk gyökerezett igazunkat. Ám nem becsatlakozni a mások nagyon is gyanús igazába. Magyaróra, gyerekek. Hoppá. Vések is magamba árkokat, és folyják csak benne a gót, csörgedezzen a viking, szipákoljon a szláv, szülessék csak vissza a germán a krva anyjába, integessen a limesről a latin, sátrából nézzen engem hosszán, összehúzott szemekkel a zsidó. Kés is kerül, hogy ezt a sok rossz vért belőlem elvegye, még tanúkat is hívnak. Bosszút állnak, hiszen mit is állnának még, tán a szavukat, ne vicceljünk má'.

Mintha kiszáradtam volna. Engem szikkasztanak, barátaim, ezek a magyarok. Szigorúak és magukat látják még a saját árnyékukban is, és nem a napot. Az oltár olyan nekik, mint a szükség. Nem ám a gazdag és virágos mező, hanem a csupasz szál deszka és még inkább a szálkája. Kicsorbult bicskán nyöszörgő görcse leginkább. Én ezt így nem szeretem. Én a színházat nagyon szeretem.

\*

Én a színházat nagyon szeretem.

Én szeretem, amikor verset mondanak a színházban, de játszanak is közben.

Én a játékot nagyon szeretem, mert a szabályokat én hozom vagy mások hozzák.

Én mindig nagyon drukkoltam, hogy be tudjuk tartani majd a szabályokat, mert sok múlik azon. Már ami a játékot illeti. Még csak nem is a kimenetelét. Ott van például az a már említett harmadik felvonás. Azt mondták, akik játszották, hogy a harmadik felvonás szövegéből még egy héttel a bemutató előtt is alig valami volt készen.

Én nem szeretem kiadni a forrásaimat.

Én nem szeretem ezeket a kulisszák mögötti hasogatásokat.

Én ezeket a jól értesült önmagamokat már el is felejtettem.

Én azt a harmadik felvonást csodáltam, ámde nem szerettem. Van abban egy nagy és erős párbeszéd a férfi meg a nő között. Nagyon gördülékenyen megy nekik, és ez így is van rendjén, hiszen nem fiatalok már. Nem kell keresgélniük a szavakat, az életüket kell keresgélniük. Ez annyira muris, csak éppen én nem hiszem el. Hiszen miről is beszélnek? Hogy amikor még fiatalok voltak. Arról. De akkor miért is nem úgy beszélnek, ahogy a bolond ifjak szoktak. Szertelen, szinte nem, meghalva attól, ami mondva van.

Én a színházat nagyon szeretem.

\*

Azt hiszem, ott tartottam, hogy elmentem megnézni a *Karton és karfiol* című előadást. A Mészáros Gábor adja, igyekezzenek megnézni. Tolnai Ottó azonos címekekkel és témákkal rendelkező verseiből színpadra tette Döbrenyi Dénes. A Kosztolányi Dezső Színház műsorán szerepel, a bemutató még éppen belefért a válogatási ciklusba, de a főválogatók már nem tudták megnézni. A bemutató után volt bor és karfiol. Nyers. Igen, azt hiszem, a nyers karfiol színpadra vitele igen merész vállalkozás. Ahogy ennek a növénynek a kifej-

lett példányai éjszakánként némán zokognak, azt valóban csak a karton tudja az emberi fül számára is érthetőre szinkronizálni. Mészáros Gábor igen magas fiú, és amikor ez nem a komikum forrása, akkor akár egy egész, egy teljes tragédiát is rábízhathunk. Vertikálisan bír vele, nem görnyesztja a hátát. Furcsa ez, mert még az igazi hősök is összemennek végül. Jó, nem egy színmű során, nem is beszélve a polgári színjátszásról, bár Tímár József testtartásáról volna még mit mondani. Urbán András színházának vannak jól felismerhető alakjai. A tájba veszett ködlovagokat előhívni igazán kifizetődő volna, bácskai köd, palicsi pára, síkságokon támadó füstfellegek, a szik pora. Mentális egzotikum, folklorisztikus csegevara.

Helyett.

Éles és jó szagú heringek görögnek, azt hiszem, jéggé varázsolt szurokágynak.

A jelentős vagy ismeretlen, alig idézett versekkel így bánik a színház, amikor fölpipis-kedik hozzájuk. Mondjuk, Mészárosnak elég kinyújtania a kezét. Hogy megsimogassa az arcunkat. Kár elhúzni a fejünket, úgyis oda vagyunk írva rá.

\*

Csak próféta nem vagy otthon, vagy néző sem?

Közvetítenek a hátam mögött a nézőtéren, valaki Rómában van.

Éppen most ért a Spanyol lépcsőhöz, nézd.

Mondja a nő, és a másik nőnek mondja, aki mellette ül, és a férfinak is mondja, mert a nőktől kissé távolabb mindig van egy férfi is. Aki valakinek megmaradt. Ha jól számolom, három nőre egy férfi jut. Még úgy is, hogy én egyedül nézek.

A férfit nem különösebben érdeklí az előadás, neki most az orosz forradalom zivataros éveiből sem a mennydörgés, sem a csöndes lírai eső nem releváns. Róma is messze van, bár a közvetítés nem szűnik meg, csak háttérbe szorul a két felvonás közötti szünet harsány előzéséhez képest.

A második felvonás alatt összesen tizenhét hívást jegyzek föl, illetve egy hívásnak az ő tizenhétszeri kicsengését. Nyolctól én is számolom, egyre hangosabban, de senkit nem zavarok vele. A telefon tulajdonosát legkevésbé. Közben győztek a bolsevikok, ugyanakkor az előadás éppen két válogatási ciklus határán billegett, valaki már nem nézhette meg, mások még nem nézhettek. Én nézem ugyan, de saját városom színházával szembeni idegenségem alig oldódik. Nem a színházi minőségről beszélek. Nem is a nézői viselkedés kedélyes anomáliáiról, hiszen ki jönne színházba, ha ők sem. A drága nők, az elhagyottak, csalódottak, az özvegyek és épp fölszedettek, a magányosok és lelkesek, a hozzáértő érzékenyek, kivagyik és töröttek, púderesek és naturisták, az elkényeztetett és a szívós anyák, a frissen ropogósan skatulyából előhúzott gimnazista lányok, fehér blúzok és izgatón simuló fekete szoknyák, nagynénik, nagymamák, szépek és rútak, tündöklőn eszesek és konokan ostobák. Kik, ha ők nem?

Nem ilyen az idegenségem. Inkább feszengek, hogy ismeretlen és láthatatlan nem leszek, hogy valamibe belekeveredek. Adósságot a büfében, beszédes ismerőssel perceket halmozok föl, behajtásokat és tartozásokat. Hogy a piszoár előtt sem hallgathatok. Hogy lóbálok és lóbáltatok. Huzatos zugokból ellep a múlt, és leizzadok. Viszket a tenyerem, hogy azt a képviselőt meg miért nem ütöttem. És vele? Mikor is ígértem meg magamnak? Mert neki ugye nem merem. Összeszorulnál egy pillanatra velem. Rebbenni, lebukni, hamisan énekelni vagy csak úgy jajongni, menetelni, sétálni, elesni, ilyesmiket tenni. Itt aztán biztosan nem. Persze, megőrzöm a jegyem, s még visszánézek. Csak most indulok, máshol, másoknak, más zenéket észrevenni.

Ahol, barátom, újra az ismeretlen nézőtér katonája lehetsz velem.

Próféta, az persze nem, kisszívem.

\*

Valamikori városaink. Úgy lépkedek, mintha tojásokon. Hatalmas magyar szavakkal a templomon. Egy kávéház külső homlokzatán és a sétatér túloldalán egy erkélyes palota lakói között. Megannyi említett név, szabadságharcosok és a kirándulóbuszokból kizuhanó kamaszok. Emlékmű, várfal és múzeum. Áthúzott utcanév, s az ellenállás idegen szavai egy belháború nyomán. Rendőr, köztisztaságis dolgozó meg egy partizán. A hegyek ormán összehordott, majd szétgörgetett kövek. Tábornok, párttitkár és államférfiak. Aztán meg sajt, gomba, méz. Te, kis néző, hová mész? Viadukt, folyó, szárazér. Itt az arcodba tolják, amott meg a százdig ér. Másutt plakátokon, hirdetésben és szórólapon, valamint helyi újságokban a helyi hír. Vérünkéből valók vagyunk. Tudósít arról, hogy közös szív dobog, ha el is jöttem, akkor is ott vagyok. Akkor is kivették a részem, és konokul parkot építék, hogy jelentsem, visszatértem. Hogy megjártuk egymásért a lélek hosszát, bár a pénzt odaátról osztják. Hogy magadra vess, ha nem lelkesít az ősi juss, ha orrod finnyás a szép szavakra, amikben több bugyli is csomagolva van. Bár szerencse dolga is, hogy akikkel jössz-mész, szinte mind szabadok. S jól áll nekik. Hogy úgy is beszélhatsz, mintha nem huszonöt éve szakítottátok volna meg a fonalat, mikor a busz a színházadtól indulni készült.

Valamikori városaink mostani színházaiban ott ülnek bizony.

Igazgatók, régi képeken, a falakon. Szigorú, szemüveges urak. Tanár mind, nagyon.

Jegyszedő önkéntesek rohannak a lépcsőkön, mert nyitják az erkélyajtókat, s a délutáni előadás épp késésben van. Elhúzódott a próba. Leszakadt két reflektor.

A színésznő rosszul lett. A sűgő elesett. Tudjátok, a vércukor. Meg cudar szakításon és éppen túl. Londonba költözött a gyerek. Tizenöt éve vagyok itt, mire várjak? Nem, rövidet nem kérek.

Mennyit beszélnek.

Csak most találkoztak volna, nem látták egymást már régóta?

Mi ütött beléjük, hát így nem lehet kezdeni.

Olyan, mint huzatban csókokat hinteni, vagy pózolni egy vak tükör előtt. Sanzonokat hallgatni délelőtt és kávézni este.

Hát, miért nincsenek csendben? Mi lesz, ha nem gördül föl? Ha nem kezdődik el? Ha csak így magunkra maradunk, s a díszletezők tényleg nem készültek el? Ha még fő a tancos mamájának az ebéd? Ha a hűtlen férj érkezett elébb? Ha kitört a botrány, nélkülünk? Ha a színpadon tényleg senki nem lesz velünk? Ha a város tényleg ég? S mi a nézőtérén a végtelenségig csak folytatjuk tovább.

Jó, hogy látlak, mi van veled?

Csak kérdezem, rendben vagy, édesem?

\*

Nincs is függöny, a színpadon ülünk, egy egész nézőtér kinyitva terül el. Akár egy boncterem, a szemünk előtt. Ahonnan mi figyelünk, most minden üres széksor minket figyel. Szinte szédülünk, de nem panaszkodik senki. Talán kicsit szorong, talán hajszálnyit feszeng. Nem, egy színpadon nincsenek szellemek, sem misztikus erőterek, ami van, az most belőlünk árad. Nekünk nincs játékunk, nekünk nem írtak szerepet. Vagyis igen. Hiszen egy bárka ez. Egy hajó. Lélekvesztő. Mellyel lelkek vesznek el. Megjönnek a színészek is, abban aztán nincs hiba. Egy térbe sűrűsödünk. Megállna bennünk a kanál. Már ha akadna isten, aki főzni szeretne még belőlünk. Az előadás persze ismeri a hozzávalókat. Legyél közel, legyél szuggesztív. Ha megfogtad, ne engedd el. Mondd el neki, hogy kicsoda is ő, aki most nézni jött. Hogy ő nem ő. Sokkal inkább az, akik mások. Meg az is, aki lehetne. Hánykódhatna a mobilja nélkül. Egy szál identity card nélkül. Csapkodhatná

az arcát a sós szél. Verhetné a hátát az orkán haragja. Mehetne a valahaiból a sehonnaiba. Érhetne partot egy szál semmiben. Holtteste lehetne a halak lakomája. Nem Shakespeare bosszújaként és nem is csak három órára. Ez nem az a vihar, aminek gazdája majd megbo-csát. Itt a színpadon és előttünk, a távoli nézőtereden, Uram, úgy tűnik, csak a végleges hagy nyomot. A végleg és örökre elhagyott személyek után maradnak csak nyomok. Történelem, bálabontás után. Hétfőn még drága, szombaton meg utánad vágva sem kell már. Palackok várják bomlásukat. A test persze hamarabb elenyész. Az egyik csónakáztat, a másik plakátot csinál. A parlamentben egyként röhögnek mindegyiken. Az egyik fuva-roz feketén, a másik temet. A propagandának mindegyik ereszt egy kis levét. Erjedni jó lesz az. Megannyi feketén, sárgán, vágottszeműn és meszticen. Pakikon, meg, jó, ott az afganisztán. Az arab utazik, a rab szemet mereszt. A műezzin halkan permetez. S összefut a falu népe mind. Ha a többinek sok, nekik csak egy nyelv adatott. Hát legyen. Adjunk pár falatot. Talán vizet. Pokrócot nem, hiszen betegek. Nem lesz hol laknod, ha beengeded.

Mi maradunk.

A többi, isten hírvél, mehet.

\*

Az elmúlt tizenkét hónapban gazdagon éltem, nem szegényen. Mindenkinek köszönöm, aki segített, útba igazított, álmra hajtott, koccintott, etetett, beengedett. Hivatal, színház, iroda, határőr, recepciós, kalauz, boltos és takarító személyzetek. A többiekről nem is beszélhetek. Akiket a színházban láttam, szentem, bogaram. Velük meg végtelen hálám le-gyen.

2017. március – 2018. április

*A fentiekben valóságos vagy szubjektív változatban az alábbi emberek, városok, színházak, előadá-sok és utazások fordulnak elő vagy hiányoznak.*

*Gyergyószentmiklósról útban Csíkszereda felé, Portugál, Egressy, Frunza. Gyergyóban pedig Phaedra, Albu István, Küprisz. Újvidéknek integetek, Danilo Kiš, Borisz, Végel és a Lénárd Robi. Marosvásárhelyen és színházi környékeken, Pinter, Escorial, Hitler is beszél, Popescu és Bíró József, csak jó erős és tömény legyen. Brecht Nagyvárada, valamint a krétakörök. Egy megmentett gyermek, úgy örök. Tamási Áron Színház, a főtéren. Az épületen, Gyergyószentmiklóson egy óra is mutatja a pontos időt. A színházit is. A hulló vakolatnak márványtáblája van. Alice, Boczárdi, Szempöl Offchestra. Ösvigasztalás, Tamási, Béres László és a színészek. Kovács Frigyes, Szőke Pál, Szélyes Imre, szomorú-nagyszerű trió. Mohácsi testvérek. Öreg hölgy és a felvonások. Marosvásárhely megint. Szeged, Kazamaták és egyéb terek. Nézők, tárgyak és szövegek. Aradok, Temesvárok, Lavinák. Tapasztó Ernő és Éder Enikő, Harsányi Attila, ja, és Jászai Mari. Tomcsa Sándor Színház, Zakariás Zalán, Nagy Pál és a többiek. Mi és a migránssschaink. Székelyudvarhely. Bazsányi, Regós meg a Térey, jó volt veletek, most függönyözzetek.*



# Claus Peymann vesz magának egy nadrágot, és eljön velem ebédelni

*Bécsben*

PEYMANN miután a Graben egy luxusüzletében hat könnyű nyári nadrágot felpróbált a Zegna-cégtől, és végül a másodjára fölpróbáltat megvette, azt már nem is vetette le, és most az öreg nadrágjával a hóna alatt gyors, de nem meggondolatlan léptekkel halad a Szentháromság-szobor felé.

Egy jól álló nadrág  
boldogabbá teszi az embert mint bármi más  
nem gondolja

ÉN

Természetesen

PEYMANN

Az egyik oldalon egy jól álló nadrág  
a másikon a Harmadik Richárd a fejemben  
ez már boldoggá tesz Bernhard

Sétáljunk egy kicsit Bernhard  
*elbűvölve az új nadrágtól*

Próbálni próbálni próbálni Bernhard  
hát ez az

ez természetesen kimerítő

A nadrággal úgy vagyunk mint a *Téli regével*  
mint a *Leonce és Lénaival* úgy vagyunk a nadrággal

A nadrágpróbálás természetesen kimerítő

a Shakespeare-próbálás is kimerítő

ha nadrágot próbálunk az éppúgy kimerítő

mintha Kleistet vagy Shakespeare-t próbálnánk

Ha egy jól álló nadrág van rajtunk

egy jól illő nadrág Bernhard

akkor az ugyanúgy boldogsággal tölt el

mintha egy jól működő Shakespeare-t

egy jól működő Kleistet hoznánk létre

egy jól működő Schillert Bernhard

*lenéz az új nadrágjára, megáll*

Az ülésnél is jól áll ez a nadrág

*csinál egy úgynevezett ülőpróbát*

Jó ugye

kitűnően áll

Ez egy jó bolt ugye

Ha az ember elmúlt negyven

akkor már csak első osztályú

nadrágokat szabad vennie

*megint föláll*

A nadrágvásárlás mindig egy tragédia

Nem tudom

mi félelmetesebb Shakespeare-t próbálni

vagy hat nadrágot fölpróbálni Bernhard

én nem tudom

Mindenesetre ez a város csábít a nadrágvásárlásra

Jól áll ez a nadrág ugye Bernhard

vagy nem

*a kérdezéstől eltorzult arccal*

vagy nem

ÉN

Ez a nadrág kitűnően áll

a Zegna-cég készíti a legjobb nadrágokat

Önnek jól áll az olasz szabás

Az ön alakjára nem való

az angol szabás

Az ön alakjára csak az olasz szabás való

PEYMANN

Úgy gondolja

ÉN

Természetesen

egy Zegna-nadrágban néz ki ön a legjobban

PEYMANN

Évekkel ezelőtt rongyos nadrágokban jártam

ÉN

Negyven alatt rongyos nadrágokban járt

télen mínusz huszonnégy fokban

egy kirojtosodott farmerban

hozzá egy úgynevezett cacao-mellény

amikor ön az *Iphigéniát* rendezte Stuttgartban

az *Iphigénia* után egyszer csak elegánsan kezdett el öltözni

Párizsban esett át a változáson

PEYMANN *boldog az új nadrággal*

Komolyan Bernhard

jól áll ez a nadrág

ÉN

A ruha teszi az embert Peymann

vegyem át az öreg nadrágját

PEYMANN

Nem

Ne

ÉN

Tudja mit

menjünk el a Zauberflötebe ebédelni

PEYMANN

A Zauberflötebe

ÉN

A Zauberflöteben

első osztályú a konyha és még olcsó is

PEYMANN

Mit szólna hozzá Bernhard

ÉN

Én mindig utáltam

a nadrágvásárlást

PEYMANN

Én is

ÉN

Én nadrágvásárlás közben

mindig fulladási rohamokat kaptam

Mert az ember nemcsak egy nadrágot

próbál föl

hanem mindig többet

én gyakran hetet-nyolcat is fölpróbáltam

És mindig féltem

hogy a próbaidő alatt agyvérzést kapok

PEYMANN

De nem kapott

Őn kitartó Bernhard

nem ismerek senkit aki kitartóbb lenne

Már tíz vagy tizenöt évvel ezelőtt

is azt mondta

hogy agyvérzést fog kapni

ÉN

A próbafülkék mindig túl szűkek

nincs bennük levegő

A nadrágpróbáló fülkékben

már sokan kaptak agyvérzést

kérdezze csak meg az eladókat

meg fogják erősíteni magának

Az emberek bemennek egy üzletbe

csak egy nadrágot akarnak fölpróbálni

de természetesen hetet-nyolcat is fölpróbálnak

és a végén agyvérzést kapnak

a legtöbb agyvérzés az áruházi próbafülkékben történik

PEYMANN

Mintha három nap és három éjjel

a *Téli regét* próbáltam volna

ÉN

Kérdezze csak meg a kardiológusokat

a nadrágpróbálás közbeni szívhalál

egyáltalán nem ritkaság

Ha a sírköveken

föl lenne tüntetve a halálok

akkor minden pillanatban olvashatnánk

mindegy hogy melyik temetőben

a halál oka nadrágpróba

Ha ön őszinte el fogja ismerni

a nadrágpróba jobban kimeríti

mint a színházi próba

egy színházi próba semmi ehhez képest

Az emberek bemennek egy boltba

csak egy nyári nadrágot akarnak venni

egy könnyű nyári nadrágot

ahogy mondják

és próbálnak és próbálnak

aztán agyvérzést kapnak

nadrágpróbálás közben

Vigyázni kell

csak egy könnyű nyári nadrágot akarunk fölpróbálni

és belehalunk

Érdekes módon a halál

a férfi próbafülkékben gyakoribb

mint a női próbafülkékben Peymann

A nők könnyen belebújnak a szoknyáikba

de a férfiaknak a legnagyobb erőfeszítésükbe kerül

Ugyanakkor az ilyen próbafülkékben

már kiváló ötletek jutottak az eszembe

Egyszer egy ilyen nadrágpróba közben

eszembe jutott egy regény ötlete

a regényt meg is írtam

Würzburgban érdekes módon

de természetesen

el is vettem és ki is dobtam

én több regényt dobtam ki mint amennyit publikáltam

nem is szólva más prózai írásokról

amelyeket megírtam és kidobtam

és nem jelentettem meg

Csak egy nadrágot próbálunk fel

és rögtön eszünkbe jut egy regény terve

vagy egy színpadi darab terve

Szörnyű ez a „színpadi darab” szó

már a „színpad” szó is  
de a „darab” szó is  
és aztán még a „színpadi darab”  
Én gyűlölöm a „színház” szót is  
és a „színész” szót mindennél jobban gyűlölöm  
mindent ami a színházzal összefügg  
ezt gyűlölöm a legjobban

*patetikusan*

gyűlölöm a színpadot  
gyűlölöm a színészeket  
gyűlölöm az egész színházi világot  
PEYMANN

Ezt én nem tudnám elmondani

ÉN

Természetesen

hiszen ön színházi ember  
ahogy mondani szokás  
de én nem vagyok színházi ember

Szöröstül-bőröstül

Ön teljes szívéből

szereti a színházat

Ön bele van örülve a színházba

Én viszont utálok a színházat szöröstül-bőröstül

és megvetem mint semmi más

nincs semmi visszataszítóbb

de ezért ki vagyok szolgáltatva neki

Gyűlölöm a színházat

és mindent ami a színházzal összefügg

és ki vagyok szolgáltatva neki szeretetből

gyűlöletből ki vagyok szolgáltatva neki

PEYMANN

A színház az én világom

ÉN

De nem az én világom

PEYMANN

A színház a szenvedélyem

csak a színház Bernhard

ÉN

Nálam épp fordítva van

én megvetem a színházat

vonz engem

mert megvetem

ön szereti a színészeket

én gyűlölöm őket

ön szereti a közönséget

én gyűlölöm

ön szereti a színpadot

én gyűlölöm  
mindent amit ön szeret  
azt én gyűlölöm  
és mindent amit ön megvet  
azt én szeretem  
én mindent szeretek  
amit ön megvet  
PEYMANN  
Szeretnék  
egy jó marhalevest enni Bernhard  
ha forróság van  
akkor egy forró marhalevest szeretnék  
Ausztria a legjobb marhaleves-ország  
semmi sem jobb Ausztriában  
mint a marhaleves  
A világnak nincs olyan országa  
ahol jobb marhalevest kapna Bernhard  
ÉN  
Ne vegyem át öntől mégis a régi nadrágot  
PEYMANN  
Hová gondol Bernhard  
már nem lenne annyi erőm  
hogy egyedül vigyem a régi nadrágomat  
Mit gondol ön  
végtére is én vagyok a Burgtheater-igazgató  
több erőmnek kell lennie  
mint amit egy régi nadrág cipelése megkövetel  
*gyors léptekkel halad a Kärntnerstrassén, az Opera irányába*  
A Burgtheater igazgatójának lenni  
állandó erőpróbát jelent  
Én nem félek Bernhard  
a Burgtheater nehézsúly Bernhard  
nehézsúly a Burgtheater  
Hogy jut önnek eszébe  
hogy még a régi nadrágomat sem tudom vinni  
ha én vagyok a Burgtheater igazgatója  
A Burgtheater igazgatója nap mint nap  
az egész Burgtheatert cipeli Bernhard  
képiesen szólva Bernhard képiesen  
Képzelve el ezt magának  
nap mint nap az egész Burgtheatert ahogy áll és fekszik Bernhard  
ezt a színészekről és dramaturgoktól  
duzzadó Burgtheatert fölemelni már kora reggel  
és a magasba emelni  
és egyre magasabbra és magasabbra emelni  
még egy kicsit magasabbra még egy kicsit magasabbra Bernhard  
magasabbra mint az összes többi igazgató a maga színházát

A Burgtheater igazgatója  
képzelve el ezt Bernhard  
kora reggel fölébred és tudja  
hogy a Burgtheatert kell a magasba emelnie  
egyre magasabbra és magasabbra  
A Burgtheater igazgatójának magasabbra kell emelnie a Burgtheatert  
mint amilyen magasra a többi igazgató a maga színházát emeli  
Ezek a nevetséges színpadok Németországban és Svájcban  
és általában ezek a nevetséges európai színpadok  
Én a Burgtheatert minden nap olyan magasra emelem  
amilyen magasra egyetlen más igazgató sem emeli a maga színházát  
ÉN

Akkor maga egy igazi erőművész lehet  
PEYMANN

Mi az  
ÉN

Az erőművész olyan ember  
akinek nincs annyi ereje  
mint amennyivel rendelkeznie kellene  
de mindenki másnál erősebbnek mutatja magát  
PEYMANN

Ez az erőművész  
ÉN

Igen  
PEYMANN

Ezek az osztrák fogalmak  
szörnyen nevetségesek  
Itt sok minden szinte minden  
szörnyen nevetséges  
Én arra jutottam  
hogy itt szinte minden szörnyen nevetséges  
Ausztria a legnevetségesebb komédia  
amellyel eddigi életemben találkoztam  
ÉN

Az osztrákok azt gondolják  
hogy a hazájuk egy tragédia  
miközben csak egy komédia  
PEYMANN

Ausztria egy komédia  
és *micsoda* komédia  
egy hallatlan komédia  
Mintha csak egy Shakespeare-utánzatot látnánk  
tényleg gyakran az az érzésem  
Ausztria egy shakespeare-i komédia  
amelyet nem is kell megrendezni  
már kész van  
Az egyetlen kész grandiózus és nevetséges komédia

Ausztria  
Gondoljunk csak a színészekre  
ők már adottak  
gondoljunk csak a színpadképre  
ez már adott  
Gondoljunk csak a színpadi zenére  
ez már adott  
Ausztria  
minden idők legnevetsegebb komédiája  
a világ egyetlen színdarabja sem tudja megközelíteni  
Az osztrákok rendezték  
minden idők legnevetsegebb komédiáját  
ez a totális népi komédia  
Egyetlen író sem tudta volna magát is beleértve Bernhard  
így megírni ezt a komédiát  
egyetlen rendező sem tudta volna magamat is beleértve  
így megrendezni  
és ez az Ausztria mint színpadkép  
a valaha volt legpompásabb  
Valószínűleg ez az Ausztria  
az egyetlen totális világgomédia Bernhard  
Ha színház  
akkor Ausztria  
ha színészek  
akkor az osztrákok  
ha színpadkép  
akkor osztrák  
Ezt az Ausztriát mint világgomédiát  
ön kedves Bernhardom nem tudja felérni  
és én sem tudom felérni  
Mert ön valami ilyen hatalmasat ilyen egyszerit  
ilyen fantasztikusát sohasem tudott volna megírni  
én egy ilyen hatalmasat ilyen egyszerit  
ilyen fantasztikusát sohasem tudtam volna megrendezni  
és a mi kedves Karl-Ernst Hermannunk  
egy ilyen hatalmasat ilyen egyszerit  
ilyen fantasztikusát sohasem tudott volna megtervezni  
ehhez képest mi színházi emberek nevetséges törpék vagyunk  
maga egy költő-törpe Bernhard  
én meg egy rendező-törpe  
Hermann pedig egy színpad-építész törpe  
ehhez az Ausztriához képest  
Ha valaki engem kérdez  
hogyan hol van a világ legjobb színháza  
Akkor én mindig az válaszolom „Ausztria”  
azt mondom „Ausztria”  
és ha azt kérdezik „hol” Ausztriában



akkor én azt válaszolom „nem Ausztriában  
Ausztria maga az”  
Ha Ausztriába utazik mondom mindenkinek  
ön a világ legeslegelső színházába jut  
vegyen magának egy jó jegyet mondom mindenkinek  
vegyen ki magának egy szobát az Imperialban vagy a Bristolban  
a Sacherban vagy az Ambassadorban  
és élvezze a világ legeslegtökéletesebb színházát  
Mondom ezeknek az embereknek  
akik természetesen meglepődnek rajtam  
én azt gondoltam mondják  
a legtökéletesebb színház ott van  
ahol maga dolgozik Peymann  
és maga mostantól kezdve a Burgtheaterben dolgozik  
tehát a Burgtheater mostantól kezdve  
a világ legeslegjobb színháza  
Nem-nem mondom nem én vagyok  
Ausztria az  
Ausztria a világ legeslegjobb színháza  
Ezzel meglepem az embereket Bernhard  
ezzel elbizonytalanítom őket  
az emberek azt hiszik  
hogy megbolondultam  
hogy örültt vagyok  
Fölfedezik  
hogy bolondt vagyok  
amikor azt mondom Ausztria  
a világ legeslegjobb színháza  
Kedves Bernhardom  
én egész életemben az embereket  
az orruknál fogva vezettem  
mint ahogy ön is egész életében  
az orruknál fogva vezette őket  
mint Burgtheater-igazgatónak éppen az a feladatomban  
hogy az embereket az orruknál fogva vezessem  
én megmutatom az embereknek a hosszú orrot  
Az orruknál fogva vezetem őket  
Burgtheater-igazgatóként nem is tehetek mást  
mint az orruknál fogva vezetem őket  
a hosszú orruknál fogva amit mutatok nekik  
vezetem őket  
A Burgtheater-igazgatónak természetesen egészen  
másképp kell az orruknál fogva vezetni őket  
ezt maga is tudja Bernhard  
maga is másképp vezeti őket az orruknál fogva  
Engem boldoggá tesz a gondolat  
hogy mi ketten

maga mint író  
és én mint Burgtheater-igazgató  
az embereket az orruknál fogva vezetjük  
mi más lenne egy Burgtheater-igazgató feladata  
mint hogy az embereket az orruknál fogva vezesse  
a Burgtheater-orruknál fogva  
a hatalmas fölfújt Burgtheater-orruknál fogva  
Írjon egy nagy darabot Bernhard  
amelyben minden embert az orránál fogva vezet  
egy ilyen darabot szeretnék látni öntől  
amelyben másképp vezeti őket az orruknál fogva  
üljön csak neki Bernhard  
és írjon egy ilyen darabot  
ez nagy színház lenne Bernhard  
Sok ember sok disznóság sok örültség  
sok büntett sok ízléstelenség sok aljasság  
egy igazi Burgtheater-színház  
egy igazi nagy zavarba ejtő komédia  
Állítsa egyszer színpadra a magában rejlő *teljes* kíméletlenséget  
a maga *teljes* világundorát  
ne csak a *fél* világundorát hanem a *teljes* világundorát Bernhard  
Egy ilyen darab  
széttépné a Burgtheatert  
egy igazi grandiózus világtréfa Bernhard  
amely fölrobbantaná a Burgtheatert  
amely egész Bécsset megrázkódtatná  
Ön már tudja mire gondolok  
ön tudja mit vártam mindig öntől  
egy ilyen nagy világfelforgató dobást  
egy nagy a világot az eresztékeiből kizökentő komédiát  
egy ilyen komédia-szörnyűséget ugye érti  
Írjon valamit  
ami minden mást háttérbe szorít  
vágja sarokba az egész világirodalmat  
döngölje bele az egészszet a földbe  
szedje össze magát és írjon egy lyukat a világ hasába  
írjon egy igazi világszenzációt Bernhard  
ÉN elkísértem Claus Peymann-t a Ringstrasséig és tovább a Kärtnerstrasséig, *anélkül, hogy  
lépést tudtam volna tartani vele.*  
Nem szeretné mégis  
hogy vigyem a régi nadrágját  
PEYMANN  
Hová gondol Bernhard  
ön elfelejti hogy az erőnlétem csúcspontján vagyok  
*hirtelen megállva*  
Maga nem is tudja Bernhard  
milyen boldognak érzem magam az új nadrágban

egy új Burgtheater-igazgatóhoz  
egy új nadrág illik  
nem gondolja Bernhard nem gondolja  
ÉN

Természetesen természetesen  
PEYMANN

Milyen kár hogy az ember ilyen könnyen nem vehet  
egy új fejet Bernhard  
szívesen bemennék most magával egy boltba  
és vennék magamnak egy új fejet  
Egész életünkben  
egy elviselt akarom mondani elhasznált fejjel járkálunk  
egy ócska fejjel Bernhard  
minden ember egy ócska fejjel járkál  
Az összes fej amit látunk elhasznált fej  
természetesen az én fejem is elhasznált fej  
alig hogy van fejünk  
már el is használtuk

A világon csak elhasznált fejek vannak  
nagyyszerű dolog lenne Bernhard  
ha most bemehetnénk egy boltba  
és új fejeket vásárolhatnánk  
és maga új fejet hordana  
és én a maga régi fejét vinném a reklámszatyorban  
és én is egy újat hordanék  
és ön vinné az én régi fejemet a reklámszatyorban  
Az új fejekkel a nyakunkon aztán  
a Zauberschlösschenbe mennénk ebédelni  
és a régi fejünk a reklámszatyorban lennének  
De néha már az is elég  
ha csak egy új nadrágot veszünk magunknak Bernhard  
Nem kell annak mindjárt egy új fejnek lennie  
Vagy egy új kalapot  
és a régit egy reklámszatyorba tesszük  
Ah Bernhard

Mennyit vártam magától mint drámaírótól  
de még nem adtam föl a reményt  
Sokszor mondom magamnak  
éjszaka amikor fölébredek  
majd egyszer még megírja a darabot  
amire várok

Nem adtam föl a reményt Bernhard  
sohasem adtam föl a reményt

PEYMANN *belép velem a Zauberschlösschenbe, leülünk, és miután megnéztük az étlapot és va-*  
*lamit kikerestünk magunknak, körülnézünk az étteremben*

Ki az ott

ÉN

A kancellárhelyettes

egy náci

PEYMANN

És az ott

ÉN

A mezőgazdasági miniszter

egy öreg náci

PEYMANN

És az ott

ÉN

A védelmi miniszter

egy náci

PEYMANN

És az ott

ÉN

A külügyminiszter

egy öreg náci

PEYMANN

És az ott

ÉN

A számvevőszék elnöke

egy öreg náci

PEYMANN

És az ott

ÉN

A legtekintélyesebb bécsi újság főszerkesztője

egy öreg náci

PEYMANN

És az ott

ÉN

A második legtekintélyesebb bécsi újság főszerkesztője

egy öreg náci

PEYMANN

És az ott

ÉN

A kulturális és kultuszminiszter

egy tökfej egy idióta

PEYMANN

És az ott

ÉN

Az a kancellár

egy tökfej

PEYMANN

És az

ÉN  
Az az újonnan megválasztott köztársasági elnök  
egy öreg náci  
PEYMANN  
És azok ott  
ÉN  
Mind náci  
PEYMANN  
És a többiek  
ÉN  
Tiszta tökfejek és nácik  
PEYMANN  
És a pincérnő  
ÉN  
Katolikus mindenkit ismer  
és semmiről sem tud  
PEYMANN  
Hát akkor rendeljünk egy marhahúslevest  
ÉN  
Igen természetesen  
PEYMANN  
Mit ajánl nekem Bernhard  
ÉN  
Táfelspiccet  
PEYMANN  
Akkor együnk táfelspiccet  
*a pincérmőhöz*  
Egy marhahúslevest kérek májgombóccal  
aztán táfelspiccet zsemletormával  
és aztán jöhet a desszert  
kérek egy bécsi túrós palacsintát öntettel  
*a szalvétát az inggallérjára helyezve*  
Pompás város ez Bernhard  
pompás ország  
Ausztria szenzációs hely Bernhard  
*kinyújtja a lábait mielőtt elkezdené enni a levest*  
*és hirtelen boldogan felkiált*  
ÉN már semmin sem csodálkozom Bernhard  
már semmin az égvilágon semmin  
*először lassan, aztán gyorsabban, majd nagyon gyorsan kanalazza a levesét*

*Függöny*

WEISS JÁNOS fordítása

# AHOGYAN A DRÁMA ELŐADÁSBÓL IRODALOMMÁ VÁLIK

*A jellemrajz, a nyomtatásmód és a helyszínleírás szerepe*

A drámai műnem kettős kötődése, az irodalomhoz és a színrevitelhez való kapcsolódása állandó sajátosságnak tűnik, mintha valamilyen időtlen paradoxona volna ennek a kifejezési formának. Annak dacára vélük ezt sokan így, hogy a drámák történeti szempontból performatív cselekvésekből erednek, mely események eredetileg nem voltak tárgyai az irodalom intézményének. A színre vitt drámából először a beszédet rögzítették, és mivel az adott kortárs közönség tanúja volt az eseménynek, nem volt indokolt a beszéden kívüli összetevők (cselekvések, helyszínek) leírása. Azaz – későbbi terminussal élve – nem volt szükség a dráma szövegében instrukciókra. Ahogy azonban egy-egy drámai mű levált a színrevitel gyakorlatáról, a feledés homályába vezett a megjelenítés mikéntje, és bekerült a dráma nyomtatásban megjelenő szövegébe az, ami eredetileg nem volt benne: a szereplőkről adott jellemzés, a jelenetek helyszínének leírása, és végül – e folyamat „kiteljesedéseként” vagy pedig ellentétéként – adott esetben a teljes drámai szöveg instrukcióvá változott, mint erre a 20. században több példát is láthatunk. Ennek a folyamatnak néhány mozzanatát érintem az alábbiakban. A különböző színházi és drámai irodalmi kultúrákban eltérő mintázatok alakultak ki, amelyek nem feltétlenül adnak alapot az általánosításra. Itt a példák az angol drámatörténetből származnak.

## I. A szereplők jelleméről adott leírás és a nyomtatási sajátosságok: Ben Jonson példája

*A jellemrajz Jonsonnál*

Ha már a jellemrajzzal kezdjük, álljon itt egy rövid jellemzés: „a maga korának legagresszívőbb módon makacs, öntelt, civakodó, lármás és önreklámozó irodalmi és színházi alakja volt”. Ezzel a leírással kezdi Stanley Wells a *Shakespeare & Co.* című kötetének Ben Jonsonról szóló fejezetét.<sup>1</sup> Jonson, akit az angol színháztörténet-írás Shakespeare után a kora újkor második legjelentősebb drámaírójának tekint, a színpadi műveinek sorsával kialakított – Shakespeare-ével homlokegyenest ellenkező – viszony révén elvülhetetlen érdemeket szerzett abban, hogy az Erzsébet- és a Jakab-kor drámai irodalmából ennyi mű fennmaradt. A kiadástörténet azon mozzanata érdekes az itteni szempont, a drámaibeli szereplőkről adott karakterrajzok kapcsán, amelyre a drámatörténetben az első példát Ben Jonson szolgáltatta.

Jonson példátlan dolgot tett 1600-ban, amikor a színdarabok nyomtatásban való megjelentetésének addigi gyakorlatától és hagyományától eltérően részletes szereplőleírást adott a színdarab elején a dráma szereplőiről új művének kvartó kiadásában. A borítón a mű teljes címe így szerepelt *The Comicall Satyre of Every Man out of his Humor as it was first*

A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

<sup>1</sup> Stanley Wells, *Shakespeare and Co.*, London, Penguin, 2007, 129.

composed by the author B. I. Containing more than hath been publikely Spoken or Acted. With the severall Character of every Person.<sup>2</sup> Azaz a szerző és a kiadó – a terjedős cím legvégén – fel is hívta a figyelmet arra, hogy a könyv a dráma minden egyes szereplőnek (*every person*) számos tulajdonságát (*several character*) külön is tartalmazza.

Amikor 1616-ban Jonson *The Works* címmel megjelentette műveinek gyűjteményes fűlő kiadását, akkor abban ennek a darabnak a címlapján ez állt: *Every Man out of his Humour. A Comicall Satyre. Acted in the yeere 1599. By the then Lord Chamberlaine his Servants. The Author B. I.*<sup>3</sup> Noha itt nincs megemlítve a szereplők leírása, a darab élén – egy rövid köszöntőt követően – ugyanaz a drámai szereplők jellemvonásait leíró lista olvasható, mint az 1600-as kvartó kiadásban.

Az Erzsébet- és a Jakab-kor drámaírói nem követték ezt a gyakorlatot, és Ben Jonson sem tért vissza hozzá ez után az eset után. Érdemes tehát érinteni azt a kérdést, hogy vajon mi vezethetett ehhez a maga korában merőben szokatlan megoldáshoz: a szereplők jellemléírásának a drámai dialógust megelőző listába rendezéséhez.

Jonson a *Ki-ki a maga bogara nélkül* című darabban magyarázatot ad a címben szereplő humor szó jelentésére, amelyen az emberen elhatalmasodó szenvedélyt, monomániát érti, és egyben a – korban a fiziológiai-pszichológiai zsargonban divatban volt – „humor” kifejezés helytelen és ostobán dicsőítő használatát ostromozza. Jonson műve az azon a századfordulón Londonban lezajlott „Színházak háborúja” keretében született. Ez színpadi vitában mintegy féltucat színdarab keletkezett (elsősorban John Marston illetve Ben Jonson tollából), melyekben a szerzők egymást és önmagukat kölcsönösen színre léptetve igyekeztek felül kerekedni a másikon. Jonson e jellemléírásokkal ellátott darabja volt e vitában az egyetlen mű, amelyet nem a két fiúársulat adott elő (a maguk törzsközönségének), hanem a Lordkamarás Társulata. Márpedig e vitadarabok csak a bennfentesek számára voltak érthetők, így indokolt lehetett a kiadásban a szereplőkre vonatkozó magyarázatokkal (jellemléírásokkal) ellátni a dráma szövegét. A *Ki-ki a maga bogara nélkül* című darabban Jonson a saját elméletgyártásának az áldozatává vált.<sup>4</sup> Egyfelől megfogalmazott egy saját vígjáték-elméletet, másfelől a humor-vitához is hozzászólt. Azaz szereplői elméleti okfejtésbe merültek, aminek következtében jellemüket a párbeszédnek nem rajzolták meg. Szükség mutatkozott tehát a szereplők jellemének a párbeszédektől elkülönülő leírására.

A darab élén 15 szereplő jellemzése olvasható. Nincs szükség valamennyit ismertetni, példaként nézzük meg az elsőt! Asper jelleme: „ő találekony és szabad szellem, aki buzgón és állhatatosan, félelem nélkül bírálja és korlátozza a világban meglévő visszaéléseket. Olyasvalaki, akit sem a haszonszerzés szolgai reménye, sem a veszély fagyos előérzete nem tehet elősködővé, soha, sehol, semmiben.”<sup>5</sup> A többi szereplő esetében egyrészt hasonló jellemvonásaikat, másrészt társadalmi státuszukat és/vagy más szereplőhöz fűződő (rokoni) kapcsolataikat ismerteti a szerző. A listában szereplő utolsó drámai alakról Jonson ezt írja: „Mitis olyan személy, aki nem cselekszik, ezért indokolt, hogy ne legyen jelleme sem”.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> *A Ki-ki a maga bogara nélkül komikus szatírája, úgy, ahogyan azt a szerző, B. J. először megfogalmazta. Többet tartalmaz annál, mint amit nyilvánosan elmondtak vagy eljátszottak. Benne minden egyes szereplő számos tulajdonságával. Jonson ezen drámájának és egy évvel korábban írott párdarabjának az elfogadott magyar címe: Ki-ki a maga bogarával (1598), illetve Ki-ki a maga bogara nélkül (1599).*

<sup>3</sup> *Ki-ki a maga bogara nélkül. Komikus szatíra. Előadva 1599-ben. Az akkori Lordkamarás Szolgái által. Szerzője B. J.*

<sup>4</sup> Wells, i.m. 136.

<sup>5</sup> “He is of an ingenious and free spirit, eager and constant in reproofe, without fear controlling the worlds abuses. One whom no servile hope of gaine, or frosty apprehension of danger, can make to be a parasite, either to time, place or opinion.”

<sup>6</sup> “Mitis. Is a person of no action, and therefore we have reason to afford him no character.”

Jonson ezzel a darabjával nemcsak a humor szó addig használt jelentését változtatta meg, hanem a karakter szónak is új jelentéstartalmat adott. Láthattuk, hogy a dráma első kiadásának alcímében és az első szereplő leírásakor a karakter szót használta. Az *Oxford English Dictionary* (OED) tanúsága szerint a *character* szó elsődleges jelentése: „olyan megkülönböztető jegy, amelyet rányomnak, rávésnek vagy más módon rávisznek egy felületre; védjegy, bélyeg.”<sup>7</sup> Az egyik részjelentés pedig ez: „az erkölcsi és szellemi tulajdonságoknak olyan együttese, amely megkülönböztet egy egyént vagy egy népet attól, hogy homogén egésznek tekintsük; egy személy vagy egy csoport egyedisége, amely a környezetből, kultúrából, tapasztalából stb. ered...”<sup>8</sup> Ennek a jelentéstartalomnak a megjelenése pedig Ben Jonson itt tárgyalt művéhez köthető.<sup>9</sup>

Jonson tehát egyszerre teremtett precedenst a drámaszövegben elkülönülten, instrukcióban megjelenő jellemrajzra, illetve a karakter szónak jellemként, jellemvonások együtteseként történő alkalmazására. Noha későbbi színpadi műveinek kiadásaiban nem élt ezzel az eszközzel, mind a szereplők önálló jellemrajzával, mind a karakter szónak adott új jelentéstartalommal utat nyitott a performatív eredetű műveknek irodalmi művekként történő elfogadtatásához.

### *A print kultúra fordulata a drámakiadásban*

Ebben az elfogadtatási folyamatban az igazi fordulatot nem annyira az 1600-ban feltalált önálló jellemrajz és a karakter szónak jellemvonásként való átértelmezése, mint inkább a Jonson „Összes” (akkori írásmód szerint *The Workes*, azaz a *Művek*) 1616-os fólió kiadása jelentette. Nagyrészt ennek köszönhető az a szemléletváltozás, amely a színházak által játszott darabokat lassanként azok eredeti közegén kívül is elkezdte értékelni. Először még közneveltség tárgyává tette magát londoni színházi körökben Jonson a fólió kiadás miatt. Az az írói műgond, amellyel darabjainak kiadását kísérte, csak évszázadokkal később lett jellemzője a drámaírók alkotói gyakorlatának és szöveghez való viszonyának.

Ez az 1616-os fólió adott mintát az 1623-as első Shakespeare fólió kiadásnak, majd pedig Beaumont és Fletcher 1647-es fóliójának. Jonson fóliója nemcsak az ő írói pályáján, de a print kultúra történetében is vízvonalasító.<sup>10</sup> Több szempontból is. Ennek egyik mozzanata lesz a későbbiekben a drámák szövegében a helyszínleírások megjelenése és elterjedése. Ebből a szempontból is indokolt Jonson gesztusát alaposabban szemügyre venni. Az Erzsébet- és a Jakabkor idején a színházi előadások szövegét nem tekintették a költészetével azonos rangú irodalomnak. Ebben a fólió méretű könyvformátumban csak a komoly irodalmat adták ki, ide értve az elbeszélő irodalmat és a költészetet. Fólió formátum csak az antik klasszikus drámaírók – Plautus, Terentius, Arisztophánész – drámáit illette meg addig. A kortárs színdarabokat a pamfletekhez hasonló méretben, olcsó papíron, könnyen terjeszthető formában nyomtatták ki. A drága fóliók súlyos, nehezen kezelhető kiadványok voltak, melyeket könyvtárakban, olvasóállványokon helyeztek el, és csak a gazdagok engedhették meg maguknak a megvásárlásukat. Jonson fellépéséig a fólió formátum halott szerzők meghatározott műfajú műveinek exkluzív kiadványa volt, amely műfajok közé a dráma nem tartozott bele.

<sup>7</sup> „A distinctive mark impressed, engraved, or otherwise made on a surface; a brand, stamp.”

<sup>8</sup> OED: „9. a. The sum of the moral and mental qualities which distinguish an individual or a people, viewed as a homogeneous whole; a person's or group's individuality deriving from environment, culture, experience, etc.” <http://www.oed.com/view/Entry/30639?rskey=SmAlKM&result=1#eid>

<sup>9</sup> Mint az OED írja: „1600 B. JONSON *Every Man out of his Humor* Dram. Pers. sig. Aiii *Asper his Character*. He is of an ingenious and free spirit, eager and constant in reproofe.”

<sup>10</sup> Lynn S. Meskill, Ben Jonson's 1616 Folio: A Revolution in Print?, *Etudes Epistémé*, No. 14 (automne 2008), 177 – 191. Itt: 178. (<https://episteme.revues.org/736>)



Ebben a *Művek* című főlíó kiadásban Jonson többféle műfajba tartozó művet jelentetett meg, a színpadi alkotások közül sem csupán drámákat, hanem udvari maszkjátékokat, amelyek a gyakorlatban több szerző közös munkái voltak. Ezeket is a sajátjaiként tüntette fel. Nem csak ez, hanem az egész vállalkozás és az ebben kifejezésre jutó önreprezentáció is azt a törekvést képviselte, hogy a szerző kontrollt gyakorolhasson a saját recepciója fölött.<sup>11</sup> A borjúbőrbe kötött színpadi művekből emelt emlékmű a kortársak többsége szemében elfogadhatatlan, neveltséges hivalkodásnak tűnt. Drámákat és udvari maszkjátékokat sohasem jelentettek meg borjúbőrbe kötve, és a versein kívül minden, amit Jonson írt, a kortársak szemében efemer dolognak számított.<sup>12</sup>

Egy névtelen szerző epigrammája így gúnyolta Jonsont és vállalkozását:

„Esedezem, mondd meg nekem Ben, hol rejlik a titok,  
hogy amit mások színjátéknak hívnak, azt te műalkotásnak hívod.”<sup>13</sup>

Jonson tehát átkeretezte a korábban kizárólag és kitüntetett módon a színházi előadás efemer közegében látott drámát, és arra tett erőfeszítést, hogy – legalább is a saját színpadi művei esetében – ezek az irodalom kontextusában legyenek elfogadottak. Ennek a törekvésnek volt az eszköze – többek között – a szereplőkről a dialógustól elkülönülten adott leírás, és a korábbi kvartó kiadásokon eszközölt módosítások. A *Ki-ki a maga bogara nélkül* esetében Jonson például annak érdekében, hogy a darab illeszkedjen a főlíó kiadásba, a korábbi változat gördülékeny színpadi technikáját olyan szcenikus struktúrává alakította, amely irodalmibb jellegű, szakaszolt és pontosabban rögzített volt. „Ami által a megjelenítésre (performálásra) szolgáló színdarabot olvasásra való szöveggé alakította.”<sup>14</sup> A módosított tipográfia és tördelés révén Jonson a szövegbe kódolta a játékmód bizonyos gesztikus és retorikai elemeit.<sup>15</sup>

És végül még egy mozzanat, amely a *Művek* kapcsán említést érdemel, tekintettel a színháziból az irodalmiba való átkeretezésre. A főlíónak sem ajánlása, sem ajánlott címetje nincsen. A gyűjteménybe felvett kilenc dráma esetében Jonson megtartotta az eredeti, kvartó kiadásban szerepelt ajánlásokat, de az egész kötetet az 1616-os kiadásban nem ajánlotta senkinek. 1631-ben pedig egy még szokatlanabb dolgot tett. A *The New Inn, or The Light Heart* című vígjátékának két évvel későbbi oktávó kiadásában a darabot egy patrónus helyett **az olvasónak** ajánlotta. E kiadvány borítóján ez olvasható:

AZ ÚJ FOGADÓ,  
AVAGY  
A könnyű szív.  
K O M É D I A.

Úgy, ahogyan sohasem vitték színre, csupán a leghanyagabb módon eljátszotta  
a KIRÁLY NÉHÁNY SZOLGÁJA,  
és finnyáskodva visszatartotta és megcenzúrázta  
a KIRÁLY NÉHÁNY ALATTVALÓJA.

<sup>11</sup> Joseph Loewenstein, *The Author's Due: Printing and the Prehistory of Copyright*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, 93-94.

<sup>12</sup> Meskill, i.m. 183.

<sup>13</sup> „Pray tell me Ben, where doth the mystery lurke / What others call a play you call a work” (*Wit's Recreation* [1640], sig. G3v.)

<sup>14</sup> Helen Ostovich, „'To Behold the Scene Full': Seeing and Judging in *Every Man Out of His Humour*”, in *Re-presenting Ben Jonson: Text, History, Performance*, Martin Butler, ed., Houndsmills, Macmillan, 1999, 76-92.

<sup>15</sup> Meskill i.m. 184.

Most végre az OLVASÓKNAK, őfelsége szolgálinak  
és alattvalóinak szabadságában áll megítélni.1631.  
A szerző, B. Johnson által.<sup>16</sup>

Ezzel a gesztussal pedig Jonson az egyes patrónus helyett az általában vett olvasót választja, és végérvényesen elkötelezi magát a színház vagy irodalom alternatívájában az utóbbi mellett. Az 1600-ban a szereplőkről adott irodalmi leírás végül elvezet a teljes drámai alkotás irodalmiságának előtérbe állításáig. De ennek általánosabb elterjedésére még hosszabb ideig várni kellett.

#### *A drámabeli szereplők és színészek nevének listái*

Ha összevetjük Jonsonnak a drámai szereplők leírására vonatkozó gyakorlatát azzal, ahogyan a szereplők Shakespeare drámáinak első fólió kiadásában megjelennek, markáns különbséget láthatunk. Az 1623-as Shakespeare fólióban a drámák élén a szereplők egyetlen esetben sincsenek felsorolva. A kiadvány elején viszont ott olvasható a drámákban fellépő színészek névsora (szerepeiktől függetlenül). „A vezető színészek neve valamennyi itteni színdarabban” címszó alatt.<sup>17</sup>

A fólió kötetben több dráma esetében egyáltalán nincsenek felsorolva a dráma szereplői (ilyen például a *Hamlet*). Más esetben a mű végén, mintegy függelékként olvasható az adott dráma szereplőinek listája (mint például a *Szeget szeggel* vagy *A vihar* esetében). Ez a gyűjtemény még magától értetődő módon a színház közegében látja és láttatja Shakespeare drámáit, nem pedig az irodalomében. A színészek nevének feltüntetése ebben a drámakötetben Shakespeare pályatársaitól, egészen pontosan két színésztársától, John Heminges és Henry Condell elhatározásából ered, akik a színházi előadás, a performatív gyakorlat talaján állva és annak nézőpontjából tették részévé a kinyomtatott drámagyűjteménynek a játszóknak névsorát.

Az angolszász drámakiadás gyakorlatában az egyes szerepeket az ősbemutatón játszó színészek felsorolása a mai napig szokásban van. Először a restaurációs dráma idején – amikor a színházak már szakítottak a szerepösszevonás gyakorlatával – jelent meg így a szereplők névsora. Korábban, az Erzsébet- és a Jakab-korban, amikor a színházi gyakorlatot a szerepösszevonás határozta meg, azaz a társulatban lévő színészek számánál jóval több szerep volt a színdarabokban, akkor még nem volt számbeli azonosság a dráma szereplői és a színészek között. A színészek egy-egy drámában többnyire két-három szerepet is megformáltak.<sup>18</sup> A restaurációs dráma idejére ez a gyakorlat eltűnt, s így már kialakult az egy drámabeli szerep = egy színész gyakorlata. Nem volt tehát akadálya, hogy a kinyomtatott drámákban feltüntessék a szereposztást. Például Aphra Behn *The Rover* (A vándor) című 1677-ben bemutatott drámája élén a *Dramatis personae* olvasható, két csoportra osztva: Férfiak, Nők, valamint két oszlopban: balra a drámabeli alak neve, jobbra pedig az őt játszó színészé. Ami az első kiadásban így néz ki:

<sup>16</sup> THE NEW INN: OR, The Light Heart. A COMEDY. As it was never Acted, but most negligently Play'd by some, the KINGS SERVANTS. And more squeamishly Beheld and Censured by others, the KINGS SUBJECTS. Now at last set at Liberty to the READERS, His Majesty's Servants and Subjects, to be judg'd of. 1631. *By the Author*, B. Johnson. <http://hollowaypages.com/jonson1692inn.htm> (A korban nem volt egységes helyesírás, és miként Shakespeare esetében, úgy Jonsonnál sem mindig egyformán írták a szerző nevét.)

<sup>17</sup> The Names of the Principall Actors in all these Playes.

<sup>18</sup> Ennek lehetséges módzatait rendszerezi Spiró György *Shakespeare szerepösszevonásai* című könyvében (Budapest, Európa, 1997).

## FÉRFIAK

Don Antonio, az alkirály fia – Mr. Jevorne  
Don Pedro, nemes spanyol, a barátja – Mr. Medburne  
Belvile, angol gyarmatosító, szerelmes Florindába – Mr. Betterton  
stb.

## NŐK

Florinda, Don Pedro húga – Mrs. Betterton  
Hellena, vidám ifjú nő, akit apácának szánnak, Florinda húga – Mrs. Barry  
Valeria, Florinda rokona – Mrs. Hughes  
stb.

Ez a gyakorlat az angolszász drámakiadásban a mai napig jelen van.<sup>19</sup>

Mint említettem, Ben Jonson 1600-at követően később nem tért vissza a szereplők jellemvonásait a dráma élén közlő leírásokhoz, példája azonban az angolszász irodalomban a 19. század végétől, a naturalizmussal kezdődően számos követőre talált, akik a drámák szereplőlistáján vagy a drámát bevezető részletes nyitó instrukcióban vagy pedig az adott szereplő első színre lépésekor részletes jellemzést adtak az egyes karakterekről. Számos példát találunk erre G. B. Shaw, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Sam Shepard, és mások drámaiban. Ezek a jellemzések, beleértve a külső és belső tulajdonságokat, életkort, nemet, az olvasás aktusában nyernek értelmet, az irodalmi keretezést képviselik.

## II. Helyszínleírások

### *A helyszínleírások hiánya és megléte*

A drámákban megidézett helyszínek külön – instrukcióban – történő leírása ugyancsak történeti fejlemény, és ugyancsak a színházi működés változásával és a drámaírói szituálság átalakulásával függ össze, de megjelenése és elterjedése később következik be, mint a szereplők jellemének első leírása.

Az egyes jelenetek helyszínének leírását az elemzők az instrukciók körében tárgyalják. Az eddigiekben érintett korszak, az angol kora újkor jellemzője, hogy a helyszínről leírást nem, csak megnevezést találunk a drámaszövegekben, adott esetben még helyszín megnevezést sem. Ha mai kiadásban olvassuk az Erzsébet- és a Jakab-kor drámáit, akkor viszont azt látjuk, hogy a jelenetek helyszíneit a szöveg megnevezi, sőt, gyakran részletesen le is írja. Ezek a hely megnevezések, helyszínleírások a szövegkiadások későbbi szerkesztőinek a keze nyomát mutatják, akik közül – a Shakespeare-drámák esetében – az első meghatározó személy Nicholas Rowe, aki az 1709-es hatkötetes (kvartó méretű) Shakespeare-kiadásban valamennyi dráma elejére szereplőlistát (*dramatis personae*) helyezett, egységesítette a drámák felvonásokra és jelenetekre való tagolását, továbbá színpadi utasításokat írt a drámák szövegébe (beleértve a helyszínek meghatározását is).<sup>20</sup>

A következő kiemelkedő jelentőségű szerkesztő Edmund Malone, aki az 1790-es, tízkötetes Shakespeare-összes kiadójaként az előszóban kijelentette, hogy „az a néhány színpadi utasítás, amely a régi kiadásokban szerepel, nem a kéziratból került oda, hanem a

<sup>19</sup> Egy közelmúltbeli példát idézve: Tom Stoppard *The Hard Problem (A fogas kérdés)* című 2015-ben bemutatott drámájának kiadásában feltüntetik, hogy az ősbemutatón mi volt a szereposztás: **Spike** – Damien Molony, **Hilary** – Olivia Vinall, **Amal** – Parth Thakerar, **Leo** – Jonathan Coy stb. stb.

<sup>20</sup> *The Works of Mr. William Shakespeare; in six volumes. Revis'd and Corrected with an Account of the Life and Writings of the Author.* By N. Rowe. London, MDCCIX.

színészek révén (...). Ebben a kiadásban valamennyi színpadi utasítást a saját hatáskörömbe vontam és legjobb képességeim szerint szabályoztam”.<sup>21</sup> Emellett sűrű jegyzetekkel látta el a drámák szövegét.

A színpadi tér leírására nagyon kevés példát találhatunk a 17. század első feléből. A szereplőkre vonatkozó drámai instrukciók mennyisége is elenyésző, azok többsége is a szereplők bejövételére és a kimenetelésre korlátozódik. Az instrukciók kidolgozottságának ez a mértéke 1580-1640 között nagyjából állandó. Jellemző és lényeges ebből a szempontból, hogy az adott darabot melyik színházépületben játszó társulatra írták, a szöveg ugyanis követi az adott színpad sajátosságait. A színészek és a nézők közös, kölcsönösen ismert színházi szótárral rendelkeztek, amelynek keretében, ha egy jelenet a bíróságon, a csatatéren, a kocsmában stb. játszódott, akkor ez nem igényelt külön leírást, elég volt keléssel, gesztussal jelezni.<sup>22</sup>

A jelenetek helyszíne kapcsán lényeges arra a színháztörténetileg meglévő különbségre felhívni a figyelmet, hogy az adott helyszínt a szereplők hozzák-e be magukkal, avagy a szereplők egy már létező helyszínre jönnek-e be, amikor színre lépnek. Ez a különbségtétel a modern színház és korunk színháza esetében (mind az alkotók, mind a közönség szempontjából) a legtöbb esetben értelmezhetetlen, ugyanis a színházi gyakorlat és az ennek nyomán kialakult befogadói elvárások csak azt a lehetőséget ismerik, hogy a színpad egyedivé tett világot ábrázol, amely látványvilág az adott drámának – és csak annak – a szolgálatában áll.<sup>23</sup> A 17. század első felének angol színházában nem ez volt a helyzet. Ott a minden előadás esetében azonos térbe és színpadképbe belépő szereplők hozták be megnevezéssel, rámutatással az eljátszott jelenet fikciós helyszínét. Ami ily módon mindig ideiglenes volt, és a szereplők távozásával megszűnt.

A színpadi térre, illetve a megidézett fikciós térre vonatkozó leírások közötti különbségtétel közül az előbbi a létező színpadi struktúrára és annak részleteire vonatkozik, az utóbbi a történet valamely konkrét térbeli elemére. A *Szentivánéji álom* esetében például az első fólióban a II. felvonás nyitó instrukciója szerint „Enter a Fairie at one doore, and Robin goodfellow at another.” Azaz bejön egy tündér az egyik ajtón, és Puck egy másikon. Az ajtók nem az erdő ajtajai, hanem a színpadéi. Edmund Malone a maga Shakespeare-összesének ötödik kötetében ezt a felvonás kezdő leírását a következővel egészíti ki: „A Wood near Athens. Enter a Fairy at one door, and Puck at another.” Vagyis: „Erdő Athén közelében. Bejön egy tündér az egyik ajtón, és Puck egy másikon.” Itt a színpadi tér (ajtó) és a fikciós tér (erdő) megnevezése egyszerre van jelen. Egy először 1905-ben megjelent, az általam használt 1971-es Shakespeare-összes kiadásban ugyanitt ez áll: „A Wood near Athens. Enter a Fairy on one side, and Puck on the other.” Magyarán: „Erdő Athén közelében. Belép az egyik oldalon egy tündér, a másikon Puck.” Itt már nincs szó ajtókról, az instrukció irodalmi módosítgatásai során eltűnt a színpadi térre történő utalás. Arany János fordításában ez szerepel: „Erdő Athén közelében. Egy tündér és Puck jönnek szembe.” Eörsi István fordításában pedig ez olvasható: „Erdő Athén közelében. Puck és egy Tündér találkozik egymással”. Ezekben a magyar fordításokban csak a fikciós tér kerül megnevezésre, a színpadi

<sup>21</sup> „... the very few stage directions which the old copies exhibit, were not taken from our author's manuscripts, but furnished by the players. [...] All the stage-directions therefore throughout this work I have considered as wholly in my power, and have regulated them in the best manner I could.” Edmund Malone, 'Preface', *The Plays and Poems of W. Shakspeare*, London, 1790, Vol. 1, 237. (Shakespeare neve így szerepel a borítón s a kötetben.)

<sup>22</sup> Alan C. Dessen, *Stage Directions and the Theatre Historian*. In: Richard Dutton, ed., *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre*. London, Oxford UP, 2009. <http://www.sddictionary.com/downloads/Dessen-SD1.pdf>

<sup>23</sup> Vö. Bernard Beckerman, *The Use and Management of the Elizabethan Stage* = C. W. Hodges, S. Schoenbaum, and L. Leone, eds., *The Third Globe*, Detroit, Wayne State UP, 1981, 151-163.

térre történő utalás már eleve nem is szerepel. De miért is szerepelne egy teljesen eltérő színházi hagyományú és gyakorlatú kultúrában egy arra történő utalás, hogy a kora újkori Angliában milyen volt a színpadi tér struktúrája?

A *Hamlet*ből véve példát a helyszín megnevezésére, leírására, ha a kezdőjelenet instrukcióit nézzük, az 1605-ös kvartóban és a fólió kiadásban (1616) ez áll: „Enter Bernardo and Francisco two centinels.” Azaz: „Bernardo és Francisco, két őrszem be.” A párbeszédük-ből derül ki, hogy őrségben vannak, illetve őrségváltásra készülnek. A dráma Malone-féle kiadásában a mű ezzel az instrukcióval kezdődik: „Elsinore. A platform in front of the castle. FRANCISCO at his post. BERNARDO enters and goes up to him.” Arany János fordításában (számos magyar kiadásban) a nyitó instrukció ez: „Helsingör. Emelt tér a kastély előtt. Francisco őrt áll. Bernardo jó szembe.” Itt a helyszín megnevezése, rövid leírása, és a szereplők térbeli elhelyezkedésének megjelölése révén a két fiktív alak egy előre meghatározott térbe lép be. És ezt várja el a dráma olvasója (és az előadás nézője) is. Az Erzsébet- és a Jakab-kor drámáinak későbbi kiadásaiba a „hiányzó” vagy csak a színpadi térre vonatkozó leírások helyére a fikciós tér leírásai kerültek, ezzel is kivonva a drámát a színházi térből és áttérve az irodalomba.

### *Pillantás a restaurációs színház időszakára*

1660 után, a restaurációval kezdődően Londonban alig egy-két színház működött, a közönség összetétele szűk volt, egy-egy darabot csak pár alkalommal tudtak játszani. A színpadkép és a színleírás szempontjából fontos fejlemény – főként az 1700-as évek folyamán –, hogy megjelent a mozgatható díszlet, ami mind a színrevitelnek, mind a színházi gondolkodásnak integráns részévé vált. Emellett a színpad formája is átalakult, fokozatosan elveszítette a mélységét, amellett, hogy megmaradt az előszínpad. A korszakban „a díszletek szerepe olyannyira megnőtt, hogy gyakran a darab főszereplője lett”.<sup>24</sup> E kiemelt funkcióhoz pedig részletes színleírásnak kellett társulnia. Erre egy jellemző példa Thomas Shadwell (c. 1642 – 1692) drámaíróinak a Shakespeare *Viharja* alapján készített átírata, amelyben minden a színpadi gépezetnek és látványnak volt alárendelve. Shakespeare-nél a nyitójelenet instrukciója ez: „A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard: enter a Ship-master, and a Boteswaine.” („Dörgés és villámlás viharos zaja hallatszik, a Kapitány s a Kormányos be.”)

Shadwell átíratában az első jelenethez ez a leírás társul: „állandóan morajló tenger, számos félelmetes dologgal, mint pl. szörnyű alakú szellemekkel, amelyek le-leszállnak a tengereszek közé, majd ismét felroppennek a levegőbe. És amikor a hajó elsüllyedt, akkor az egész színház elsötétül, és tűzeső hullik a hajóra. A vihar végéig ezt dörgés és villámlás kíséri.”<sup>25</sup>

A második jelenetet Shadwell ezzel e helyszínleírással vezeti be: „A tűzzápor közepén a szín megváltozik. A felhős ég, a sziklák, a tenger eltűnnek, és amikor ismét világos lesz, akkor a szigetnek egy gyönyörű része tárul fel, az, amelyik Prospero lakóhelye. Ezt három ciprusfákból álló sétány tagolja, mindegyik sétány egy-egy barlanghoz vezet, ezek egyikében tartja Prospero a lányait, a másikban Hippolitot. A középső sétány mélyen benyúlik, és a szigetnek egy nyitott területére vezet.”<sup>26</sup> Ez a színleírás egyfelől kifejezi a megvál-

<sup>24</sup> Földényi F. László, *A dramaturgia csapdája. A polgári dramaturgia kialakulása Angliában. A restaurációs dráma*, Budapest, Magvető, 1983, 205.

<sup>25</sup> Idézi Földényi i.m. 207.

<sup>26</sup> <http://www.ircl.cnrs.fr/pdf/artsdelascene/The%20Tempest,%20Shadwell.pdf> "In the midst of the Shower of Fire the Scene changes. The Cloudy Sky, Rocks, and Sea vanish; and when the Lights return, discover that Beautiful part of the Island, which was the habitation of Prospero; 'Tis compos'd of three Walks of Cypress-trees, each Side-walk leads to a Cave, in one of which Prospero keeps his Daughters, in the other Hippolito: The Middle-Walk is of a great depth, and leads to an open part of the Island."

tozott színházi gyakorlatot és feltételrendszert, másfelől feltételezi azt az olvasót, aki e leírás alapján alkot képet a jelenetek helyszíneiről.

Akkor tehát, amikor a 18. századi szerkesztők, Rowe, majd Malone leírásokkal tüzdelték tele a Shakespeare-drámák szövegét, saját koruk színházi és drámaírói gyakorlatát vetítették vissza a 16-17. század fordulójára, egy olyan korszakra, amikor még nem volt szükség az előadás szövegének rögzítése során leírást társítani sem az előadásban megjelenített szereplőkhöz, sem a párbeszédekben megidézett (egyéb módon nem ábrázolt) helyszínekhez. A dráma irodalomként történő elfogadtatásának Ben Jonson által képviselt igénye és ennek az elfogadásnak a fokozatosan bekövetkező ténye teremtette meg azt a gyakorlatot, amely a párbeszéd mellé kisebb, nagyobb, vagy jelentős szerepbe helyezte a leírásokat. Ezzel is ösztönözve a drámának olvasás útján való befogadását, szemben az előadásként történő megtekintéssel.

## A FELMUTATOTT ÉS AZ ELREJTETT „ZSIDÓ”

*A velencei kalmár a Nemzeti Színházban, 1940 és 1986*

Valljuk be, ez mostan a kérdés: antiszemita dráma-e *A velencei kalmár*?  
Vagy lehet-e annak értelmezni? Vagy lehet-e *nem* annak?<sup>1</sup>

Hamlet monológjának parafrázisán keresztül Koltai Tamás *A velencei kalmár* 1986-os bemutatójával kapcsolatban írt kritikájában azokat a kérdéseket tette fel, amelyek a Shakespeare-szöveg huszadik századi magyar színpadra állításainak alapproblematikáira utaltak. A lehetséges válaszokat az 1940-es és 1986-os színpadra állításokat elemezve, s a két bemutató közötti negyvenhat éves hiánnyal foglalkozva próbálok megadni.

### A Horthy-rendszer és a „zsidó” mint (felmutatott) idegen

A Horthy-korszak egyik leglényegesebb eleme az 1920-as trianoni békekötés, melynek következtében megszűnt „a magyarországi társadalom soknemzetiségű jellege”.<sup>2</sup> Ezzel párhuzamosan azonban magyarok nagy tömegei kerültek az anyaország határain kívülre, s így az egész korszakot alapvetően meghatározta a revízió gondolata: az elcsatolt területek visszaszerzésének és a nemzettagok egyesítésének vágya. Mivel a területi revízió kivitelezéséhez a trianoni szerződést ratifikáló nyugati hatalmaktól nem várhatott, a trianoni szerződéssel keletkezett környező államoktól pedig nem kaphatott segítséget, Magyarország az 1940-es években a fasiszta Olaszország és a náci Németország felé orientálódott. A rendszert alapvetően meghatározó tradicionalizmus és konzervativizmus mellé ekkoriban zárkóztak fel a kirekesztést előtérbe állító jobboldali radikalitás különböző elvei és válfajai.

Az 1930-as évekre a magyar konzervatív keresztény-nemzeti kurzus megteremtette a külső idegen, a magyarság számára veszélyes idegen képzetét a trianoni szerződést ratifikáló nyugati hatalmak és a Magyarországot körülvevő új államok differenciálatlan megítélésével. Ezzel párhuzamosan pedig létrehozták a belső idegen képzetét – nők, kommunis-ták, szociáldemokraták, liberálisok és mások –, melynek egyik legfontosabb „invenciójává” a magyarságra nézve fenyegetést jelentő „zsidó” elképzelését tették.<sup>3</sup> A keresztény-nemzeti kurzus már az 1920-as évek elején megfogalmazta „a zsidó térfoglalás tézisést”,<sup>4</sup> s szűkségét érezte a zsidóság fokozott visszaszorításának. Ennek eredményeképpen az 1920-as

---

Részlet a szerző idén megjelenő *Az idegen színpadra állításai* című könyvének egyik fejezetéből.

<sup>1</sup> Koltai Tamás, *A velencei zsidó, Élet és Irodalom*, 1986. április 4., 12. Kiemelés az eredetiben.

<sup>2</sup> Romsics Ignác, *Magyarország története a XX. században*, Osiris, Budapest, 2005, 188.

<sup>3</sup> A címben szintén azért szerepel idézőjelben a kifejezés, mert nem a zsidó felekezetű magyar lakosságra utal, hanem azokra az invenciókra/elképzelésekre, amelyeket a két korszak róluk kialakított.

<sup>4</sup> Lásd Gyurgyák János, *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszme és nacionalizmus története*, Osiris, Budapest, 2007, 376.

numerus clausus törvény felekezeti alapon szabályozta az felsőoktatásba felvehető hallgatók számát.<sup>5</sup> A hazai zsidóság további szegregációját az 1938. évi I. zsidótörvény végezte el, amely „még vallási alapon állt, 20%-ban maximálta az üzleti és kereskedelmi alkalmazottak, valamint az újságírói, ügyvédi, mérnöki és orvosi kamarák izraelita vallású tagjainak számát”.<sup>6</sup> A zsidóság szegregációjának radikalizálódását az 1939. évi II. zsidótörvény jelentette, amely már faji alapon határozta meg a zsidóságot, s a művészeti vezetésből kizárta a zsidó származásúakat. A törvények hatására pedig megtörtént „a zsidó származású magyar állampolgárok túlnyomó többségének a kiközösítése a magyar társadalomból”.<sup>7</sup> Következésképp a „zsidó” mint idegen képze a domináns diskurzus által a hegemonia kialakításának és gyakorlásának egyik eszközeként jelent meg.

Az 1930-as évek végén az egyre inkább jobbra tolódó politikai kontextusban kellett a Nemzeti Színház feladatát megtalálni. „A Nemzeti Színház nevében a hangsúly nem a főnéven, hanem a jelzőn van” – jelölte ki Hóman Bálint vallás- és közoktatási miniszter a Nemzeti funkcióját a színház társulati ülésén 1935. október 4-én.<sup>8</sup> A Nemzetinek Hóman szerint a nyelv művelőjének, a nemzet nevelőjének, s mindenekelőtt magyarnak kellett lennie. Mint azt pár évvel később, 1937-ben a centenáriumi ünnepségen elmondott beszédében hangsúlyozta: a Nemzeti Színházat a nemzeti összefogás hozta létre, így „építésének ez a közösségi természete a Nemzeti Színházat a magyar nemzeti eszme és a magyar faji erő magasztos szimbólumává avatják”. Majd hozzátette, hogy „ezt a jelképet ünnepli ma a magyar társadalom minden magyarul érző, magyarul gondolkodó, fajtájával és nemzetével benső sorsközösségében élő tagja”.<sup>9</sup> A Nemzeti Színház tehát ekkor sem csupán színházként működött, hanem az állami intézményekhez hasonlóan a nemzeti lét szolgálatába állott. Ezáltal viszont a Nemzeti Színháznak nem szerepe, hanem feladata, sőt nemzetnevelő és nemzetmegtartó *hivatása* lett.<sup>10</sup>

Ebben az egyre inkább radikálisan jobbra tolódó kontextusban mutatták be 1940-ben *A velencei kalmárt* a Nemzeti Színházban. Az előadás eredetileg nem a Nemzeti produkciója volt, hiszen premierjét a Városi Színházban tartották 1939 decemberében, a Nemzeti fiatal színészeinek a részvételével. A Nemzeti igazgatója, Németh Antal látta a produkciót, s meghívta a színházba. A beszámolóik arról tudósítottak, hogy a Nemzeti előadásának középpontjában, a hagyományak teljesen megfelelően, Shylock állt. Major Tamás Shylockalakítását viszont meglepően ambivalens módon jellemezték: egyrésztől az általuk leggyakrabban említett fogalmak Shylockot az ördöggel vagy démonnal hozták összefüggésbe, másrésztől pedig tragikus kifosztottságról, emberi gesztusairól és megalázottságáról tudósítottak. Jelmezének jele viszont megjelöltségét, másságát és egyben kitaszított voltát erősítette.

<sup>5</sup> Ezt ugyan egy 1928-as rendelkezés módosította, hiszen „a »népfajhoz«, illetve a nemzetiséghez tartozást, mint felvételi szempontot kiiktatta a törvényből, s a szülők foglalkozásával helyettesítette” (Romsics, i. m., 186).

<sup>6</sup> Uo., 197.

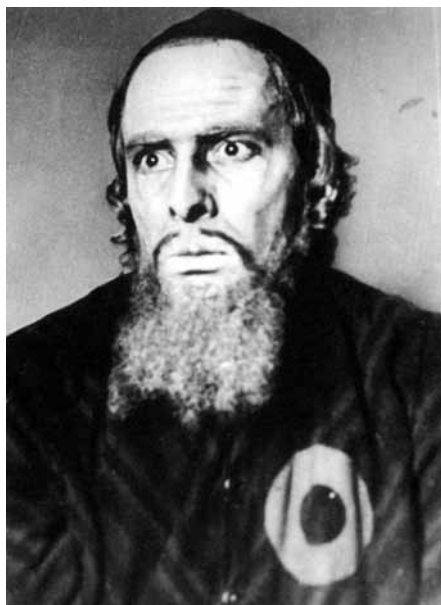
<sup>7</sup> Uo., 197. A kizárás a vegyes házasság 1941-es törvényi tiltásával, valamint az 1942-es törvény azon rendelkezésével ért el teljességet, amely az izraelita egyházat megfosztotta bevett felekezeti státuszától, s csupán elismert felekezetté minősítette.

<sup>8</sup> Hóman Bálint, A Nemzeti Színháznak régi fényében kell ragyognia, *Magyarság*, 1935. október 5., 3. Lásd még Hóman Bálint, Nemzeti Színház. In: Uő, *Művelődéspolitikai, Magyar Történelmi Társulat*, Budapest, 1938, 476. Az idézet megtalálható még Pukánszky Kádár Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története*, I–II., Magyar Történelmi Társulat, Budapest, 1940, I, 430.

<sup>9</sup> Hóman Bálint, A százéves Nemzeti Színház. In: Uő, *A százéves Nemzeti Színház. Az 1937/38-as centenárius év emlékalbuma*, Pallas, Budapest, 1938, 9.

<sup>10</sup> A Nemzeti Színház szerepéről a Horthy-rendszerben lásd Imre Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzeti színház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Budapest, Ráció, 2013, 91–151.





Major Tamás (Shylock), 1940.

Következésképp az előadás megítélése meglehetősen ambivalensnek mutatkozott. Egyrésztől *A velencei kalmár* színpadra állítása a Nemzeti Színházban úgy tűnhetett, mint a domináns ideológiával szembeni ellenállás. Másrésztől viszont a zsidó származású központi karakter jogos megbüntetését értelmezheték többé-kevésbé nyílt „zsidózásként” is a hatalom egyik központi intézményében. Mindenesetre a kritikák alapján úgy tűnik, hogy az előadás nem volt egyértelműen sem illusztrációja, sem pedig legitimációja a zsidó(ellenes)törvényeknek, mint például a Burgtheater 1943-as erősen antiszemita beállítású előadása. Az előadás megítélésének az ambivalenciái ellenben, úgy tűnik, nagy teret engedtek a nézői értelmezéseknek. Ezt az ambivalenciát viszont a rendszer nem tűrhette, hiszen ilyen kérdésekben egyértelmű üzeneteket várt hegemonikus intézményétől. Ez viszont azt eredményezte, hogy a színház csak négyszer játszhatta a szezonban, majd mintha a vezetést óvatosan figyelmeztették volna, hogy vegyék le az előadást a repertoár-ról. Úgy tűnik, legalábbis a későbbi emlékezők szerint, hogy a hatalom betiltotta. A tiltásra azonban nincs bizonyíték.<sup>11</sup>

### A Kádár-rendszer és a „zsidó” mint (elrejtett) idegen

A Kádár-rendszerben a nyilvános diskurzus a cenzurális intézmények és az (állandó és ideiglenes) tabuk alapján szerveződött. A társadalmi megegyezés ára egyrészt „a legvilkoltak árnyainak elfelejtése”,<sup>12</sup> másrészt pedig a jelen alapvető, rendszerszintű problémá-

<sup>11</sup> Lásd például Mélykúti Ilona beszélgetése Major Tamással, Gondolat-jel, Kossuth Rádió, 1986. március 30.; gépirat, OSZMI, *A velencei kalmár* dosszié. Major visszaemlékezései azonban nem minden tekintetben megbízhatók.

<sup>12</sup> György Péter, Kádár köpönyege. In: *Uó, Kádár köpönyege*, Magvető, Budapest, 2005, 45.

inak érintetlenül hagyása volt. A közvetlen múlttal és a jelennel szemben mutatott szinte teljes közöny kiterjedt a távoli múltra, hiszen minden csak annyiban játszott szerepet, amennyiben legitímálta a fennálló rendszer szükségyszerűségét. Ennek következtében a Kádár-rendszert szinte a teljes mozdulatlanág jellemezte: sem a hatalom intézményi szerkezete, sem a nómenklatúra nem igazán változott az évtizedek során.

A Kádár-rendszer puha diktatúrájában „a zsidókérdés egyike lett a tabutémáknak, így antiszemita atrocitások, szellemi-politikai támadások sem érthették őket”.<sup>13</sup> A kádári vezetés tehát a békés, csendes asszimilációt preferálta, a holokausztnak részleges, a zsidókérdésnek pedig teljes, a Rákosi-korszakhoz hasonló elsüllyesztésével, valamint a cionizmus és az antiszemitizmus egyidejű tiltásával. Természetesen ez csak az ideológia és a nyilvános diskurzusok szintjén jelentette a probléma megoldását, hiszen a különböző társadalmi csoportok közötti mély bizalmi, ideológiai és értékviszályt csak kibeszéléssel lehetett volna valamilyenre oldani, de ez a Kádár-rendszer idején sem következett be. Így lehetőségként egyrészt maradt a zsidókérdés és az antiszemitizmus problémájának társadalmi szintű tabusítása, másrészt pedig a társadalmi cselekvők részéről az elfojtás. Az ennek következtében kialakult amnéziát a Kádár-korszak szereplői egyéni és társadalmi szinten gyakorolták, hiszen egyaránt megfelelt a pártvezetők, illetve a (többségi) lakosság elvárásainak.<sup>14</sup>

### Hiány – *A velencei kalmár* papíron

Bár *A velencei kalmár* új fordítása már 1948-ban megjelent, ezt – majdnem negyven évig – nem követhette új bemutató. A szöveg értelmezései azonban időről időre felbukkantak. Ezek a szövegek, mint azt Országh László még 1955-ben kifejtette, részben Shylock értelmezésére, részben pedig arra a ki nem mondott kérdésre fókuszáltak, hogy antiszemita mű-e *A velencei kalmár*. Országh és későbbi követői válasza az volt, hogy „korának antiszemita előítéleteit Shakespeare igazságtalannak, embertelennek találta és Shylockjában a közhit sematizált zsidóját humanizálta, bonyolult, hibákkal és erényekkel teljes emberi lényé tette”.<sup>15</sup> Ezek az értelmezések szerették volna megszabadítani *A velencei kalmárt* az antiszemitizmus nyíltan soha ki nem mondott vádjától. Bár a tisztázás nem sikerült, ezek az értelmezések rendre akkor bukkantak fel, amikor a szöveg előadására történt kísérlet.<sup>16</sup>

### Hiány – *A velencei kalmár* színpad nélkül

Az engedélyezésre benyújtott műsortervekben először az utolsó bemutató után több mint húsz évvel, az 1964/65-ös évadban említették, amikor a Nemzeti Színház próbálta meg eljátszani a darabot. A következő évadban a Kazimir Károly vezette Thália Színház műsortervében bukkant fel. Hiába volt azonban Kazimir az MSZMP tagja, a Magyar Színházművészeti Szövetség főtitkára, a Budapesti Pártbizottság tagja, a felső vezetéssel közismerten jó kap-

<sup>13</sup> Gyurgyák, i. m., 591.

<sup>14</sup> Mint azt Győri Szabó megállapította, „a zsidóság, a zsidó származásúak nagy része az »önkéntes emlékezetkihagyást« választva az integráció érzését – vagy inkább illúzióját – tolta előtérbe a korszakban, melyben a felgyornult társadalmi mobilitás elmosni látszott a származási különbségeket”. Győri Szabó Róbert, *Zsidóság és kommunizmus a Kádár-korszakban I., Valóság*, <http://www.valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=1019&lap=0> Letöltés: 2017. június 22.

<sup>15</sup> Országh László, *A velencei kalmár* – jegyzet, 1955, 1., OSZMI, *A velencei kalmár* dosszié. Megjelent még *Uő, Shakespeare összes művei, VI. Színművek*, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955.

<sup>16</sup> Ezekről az értelmezésekről bővebben lásd Imre Zoltán, *A velencei kalmár* a Nemzeti Színházban, 1986, *Korall*, 2017(4): 146–168.

csolatokkal rendelkező, úgynevezett megbízható színházigazgató, számára sem engedélyezték a bemutatót. Ezután ismét egy évtizedes csend következett. A következő színpadra állítási szándékról a Pécsi Nemzeti Színház 1977–78-as évadtervéből értesülhetünk. Itt valószínűleg az 1986-os előadás rendezője, Sík Ferenc szerette volna megrendezni, de ekkor még nem kapott rá engedélyt.<sup>17</sup> Ennek ellenére a Pécsi Nemzeti Színház a következő, 1978–79-es évadra vonatkozóan is beadta a darabot engedélyeztetésre, amelyhez már a szolnoki Szigligeti Színház is csatlakozott, ahol szintén szerepelt az évadtervben.

A bemutató-kísérletekből az derül ki, hogy *A velencei kalmár* ugyan nem állt egyértelmű tiltás alatt, hiszen az évadtervek előterjesztésénél nem indokolták az engedély megtagadását, csak egyszerűen lekerült a műsorrendről. Nincs hivatalos tiltás, de nincs engedély sem. Sajnos jelenleg elég keveset tudunk *A velencei kalmár*ra vonatkozó engedélyeztetési procedúráról. A szolnoki engedélyeztetés mindenesetre jól összefoglalja a szöveggel kapcsolatos fenntartásokat. A színház akkori igazgatójának, Schwajda Györgynek a felmentését tárgyaló megyei pártbizottsági ülés zárt vitáján Majoros Károly párttitkár nyíltan kijelentette, hogy

semmi garancia, hogy ebből nem egy antiszemita, apolitikus darab lehetett volna. Lehet másképpen is megrendezni, de ilyen felelősséget sem a Kulturális Minisztérium, sem mi nem vállalhatunk magunkra.<sup>18</sup>

A rendszer tehát a szöveget magát antiszemitának tételezte, s antiszemita színpadra állítástól tartott. Ezt viszont hatalmánál fogva úgy akadályozta meg, hogy egyszerűen nem nyitott diskurzust a szöveg előadhatóságáról.

### *A velencei kalmár a Nemzeti Színházban – 1986*

A hiány hagyományát törte meg végül, a szolnoki kísérlet után nyolc évvel, az 1986-os bemutató. A helyzet komolyságát jól érzékelteti, hogy a bemutató előtt nagy számban jelentek meg az előadást bevezető és értelmezésért előkészítő cikkek. Az *Esti Hírlap*ban például az előadás rendezőjétől, Sík Ferencről kérdezte meg Molnár Gabriella, egyrészt, hogy „ez az előadás miféle Shylockot kíván”, másrészt pedig, hogy „megéri-e kockáztatni, hogy *A velencei kalmár* felkorbácsolja a kedélyeket?” Az első kérdésre Sík kitérő választ adott, Shylockra, azaz Gábor Miklóstra hárítva a felelősséget, s úgy érvelt, hogy „ez a színész testének, lelkének dolga elsősorban”. A második kérdésre Sík szintén kitérő választ adott, miszerint „a darab színrevitelét az indokolja, hogy jó néhány olyan kérdést érint, mely sokunkat foglalkoztat manapság”, felsorolva a pénz hatalmát, az erkölcs, jog és vagyon viszonyát, a gazdasági kényszereket és a képmutatató közerkölcsöket. Sík, úgy tűnik, szándékosan kerülte a darabhoz kapcsolható problémákat. Egy másik interjúban Gábor azonban egyértelműbben fogalmazott. Arról beszélt ugyanis, hogy „ha a színpadon kimondom ezt a szót: zsidó – a nézőtérén már bizonyos feszültség támad”.<sup>19</sup> Mindezt pedig azzal támasz-

<sup>17</sup> Legalábbis Sík 1986-ban, *A velencei kalmár* bemutatója előtt készült interjúban arra hivatkozott, hogy már tizenöt évvel korábban is szerette volna megrendezni (lásd Molnár Gabriella, *A velencei kalmár* próbáján – Interjú Sík Ferencsel, *Esti Hírlap*, 1986. február 4., 8.).

<sup>18</sup> MSZMP Szolnok Megyei Végrehajtó Bizottsági ülés jegyzőkönyve, 1978. augusztus 8., 6–7., MNL Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Levéltár, XXXV. 1. fond 2. fondcsoport 1978. 22-23. A szolnoki kísérletről bővebben lásd Imre Zoltán, *A velencei kalmár* bemutatásának szolnoki kísérlete, 1978, 2000, 2017(7): 64–78.

<sup>19</sup> Róna Katalin, Búne, ami egész Velencéé – Shylockról Gábor Miklóssal, *Film, színház, muzsika*, 1986. március 22., 8.

totta alá, hogy „néhány aláírt és névtelen levél, amit a közelmúltban – mióta publikus lett, hogy Shylockot játszom – kaptam, bizonyítja, hogy a »kérdés« még létezik”.<sup>20</sup>

A színlapon megjelent rövid szinopszis viszont mindent elkövetett, hogy az előadás megszabaduljon az interjúkban említett „kérdésektől” és „feszültségektől”:

Velence kék ege alatt vidáman zajlik az élet, a szerelmeseknek [...] egyetlen vágyuk, hogy egymáséi lehessenek. Ez persze nem megy zökkenők nélkül. [...] Bassanio, hogy szíve választottját elnyerje, kénytelen kölcsönkérni. [...] A jó barát segít, Antonio kér kölcsönt a velencei uzsorástól, Shylocktól. Shylock ugyancsak megfontolja, hogy kinek és mennyi pénzt kölcsönöz, de Antonio jó kérelmezőnek ígérkezik, neki adhat, s ez egyszer a kölcsönért nem is kamatot kér, hanem szokásától eltérően zálogot. A zálog pedig igencsak nagy bonyodalmak előidézője, mert Antonio hajói nem érkeznek meg, áruja elvész a tengeren, s kénytelen megadni a „zálogot”. A jó barát még erre is hajlandó lenne, de ha ezt megadja, az életét kockáztatja. Természetesen a vígjáték nem lenne vígjáték, ha emberek vére omlana ki, s az eszes Portia [...] olyan tervet eszel ki, amely megmenti az önfeláldozó Antoniot. Mindenki boldog, csak Shylock nem, hiszen úgy érzi, hogy őt rászedték, becsapták, a törvény [...] most éppen nem Shylock oldalára billenti az igazság mérlegét. A nagy komédiában így egyetlen vesztes is akad.<sup>21</sup>

A szinopszist olvasva, úgy tűnik, mintha a színház egy Disney-szerű mesét adott volna elő szerelmesekről, némi bonyodalommal valami homályos „zálog” körül, ami azért szerencsére gyorsan megoldódik, megmentve az önfeláldozó barátot, vesztésként hagyva „a nagy komédiában” Shylockot. Azt természetesen nem tudhatjuk, hogy mennyire kellett a szinopszishoz alkalmazkodnia a hatalom elvárásaihoz, úgy beállítva a darabot, mintha az valóban csupán a „vidám élet” „zajlásának” és „zökkenőinek” a bemutatásáról szólt volna, a kádári szocializmus által tabunak kezelt „kérdésektől” teljesen függetlenül.

A szereposztását tanulmányozva teljesen egyértelműen látszanak az előadás hangsúlyai. Míg Shylockot az akkor hatvanas éveit vége felé járó, a Nemzeti egyik legkarakteresebb színésze, Gábor Miklós alakította, addig Antoniót a Színművészeti Főiskolát pár évvel korábban befejező, a Nemzetiben fiatal tehetségként kezelt Rubold Ödön személyesítette meg. A két színész kvalitásaiból származó szereposztási aránytalanság, illetve egyes jelenetek Shylock köré való beállítása miatt az előadás a Shylockot alakító Gábort helyezte előtérbe. A beszámoló pontosan azért kritizálták az előadást, mert aránytalanságot véltek felfedezni a részletesen kidolgozott, tragikusra hangszerelt és színészileg kitűnően megoldott Shylock, illetve a meseinek beállított helyzetek, valamint a súlytalan velencei alakok között.

<sup>20</sup> I. m., 9. Annak bizonyítékeképpen, hogy mégsem volt olyan egyszerű a bemutató, álljon itt még egy történet, amelyet a Nemzeti Színház akkori ügyelője, Kadelka László említett egy interjúban. „Kadelka László ez ügyben akkor merészkedett a legtovább, amikor 1986-ban, Aczél György több évtizedes, ellentmondást nem tűrő akaratának megpuhulásakor a Nemzeti műsorára tűzte az addig tiltott *A velencei kalmárt*. A próbafolyamat közben minden irányból tiltakoztak, a főszereplő Gábor Miklóst kutyasétáltatás közben inzultálták, a teljes diplomáciai részvétellel zajló premieren pedig a rendőrfőnök kereste Kadelkát, mondván: egy bejelentés szerint bomba van a nézőtéren. Az ügyelő addig húzta-halasztotta az ügyet, míg végül az előadás leállításával, a szünet előtt és a szünetben tudott lezajlani a persze eredménytelen kutatás. Kadelkát másnap hajnalban egy modortalan, de elegáns úr elé állították a Belügyminisztériumban, ám a napot már a kulturális miniszter-helyettes irodájában fejezte be, átvéve a roppant jelentős összegű prémiumot a politikai botrány elkerüléséért”. Kovács Bálint, *A színházban bomba van – A színházi ügyelők titokzatos világa*, <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/a-szinhazban-bomba-van-86631> – Letöltés: 2017. március 14.

<sup>21</sup> *A velencei kalmár*, színlap, OSZMI Történeti Társ, *A velencei kalmár* dosszié.



Gábor Miklós (Shylock), 1986.

Koltai Tamás például kifejtette, hogy „Csányi Árpád »mesés« díszlete, Schaffer Judit pompás ruhái arisztokrata gyerekek karneváli Velencéjét ábrázolják. [...] Az előadás csupa leértékelt, súlytalan személyiséget mutat be Shylock keresztény kiközösítői között – mintha csak jelentéktelen emberek lehetnének antiszemiták”.<sup>22</sup> A szimpatikus Shylock beállítással viszont az volt a probléma, mint azt Nánay István kiemelte, hogy Gábor alakításából egy lényeges momentum hiányzott, mégpedig „az a vonás, amely a zsidó figuráját többretegűvé, időnként ellenszenvessé, elítélendővé teszi”.<sup>23</sup> Így az erkölcsileg feddhetetlenné és vétség nélkülivé növelt „Shylock-tragédia kiszakad a történetből, s ami fennmarad, az suta vígjáték, mese”.<sup>24</sup> Így Gábor–Shylock magányossá vált ebben az előadásban, mert „mindaz, ami körülötte, kívülé történik, súlytalan és jellegtelen. Ha úgy tetszik, jellegzetesen és érdektelenül az operett és a vígjáték elegye”.<sup>25</sup> Következésképp, bár a rendszer végül engedélyezte a színpadra állítást, csak olyan verziót tűrt meg, amely Shylock előtérbe állításán és a konfliktusok redukálásán keresztül a szöveg apologetikus színpadra állításának a hagyományába illeszkedett.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Koltai, i. m., 12.

<sup>23</sup> Nánay István, A velencei kalmár – Shakespeare-bemutató a Nemzeti Színházban, *Színház*, 1986(7): 17.

<sup>24</sup> Bogács Erzsébet, *Rivalda-zárlat*, Budapest, Dovin, 1991, 9.

<sup>25</sup> Róna Katalin, Bűne, ami egész Velencéé – Shylockról Gábor Miklóssal, *Film, színház, muzsika*, 1986. március 22., 8.

<sup>26</sup> Az 1986-os bemutatóról lásd Imre Zoltán, i. m.

## Színház, ideológia és *A velencei kalmár*

*A velencei kalmár* bemutatásának fenti időszakaiban a hatalom érzékenyen reagált a szövegnek tulajdonított problematikákra, hiszen mind a Horthy-, mind pedig a Kádár-korszak megpróbálta a szöveggel kapcsolatos diskurzusoknak a termelését korlátozni, a megszólalók számát csökkenteni és a megfelelő diskurzusok irányát megszabni. Bár jelentős eltérések mutatkoztak az értékeket, az eszméket és a célokat illetően, mindkét rendszer kulturális hegemóniájának kiépítése és menedzselése közben minden lehetséges eszközt igénybe vett az intellektuális érvektől a morális iránymutatásokon keresztül a meggyőzés egyik legegyszerűbb eszközéig – a cenzúráig és a karhatalomig.

*A velencei kalmár* színpadra állításai, csakúgy, mint Koltainak a fejezet elején idézett kérdései alapvetően az idegen-problematikát érintették, amelyre a bemutatók környezete különböző, mégis összekapcsolódó válaszokat adott. A Horthy-rendszer a zsidó felekezettű magyar lakosságot, a nemzeti érdekre való hivatkozással idegenként tételezve és nyilvánosan pellengérré állítva, megpróbálta részlegesen, majd teljes mértékben törvényekkel tiltani és karhatalmi intézkedésekkel kiszorítani a mindennapi élet diskurzusából, ennek minden fájdalmas következményével együtt. A Kádár-rendszer, bár az elfojtáson keresztül, szintén a tiltást és a kiszorítást alkalmazta, de ez egyaránt vonatkozott a zsidókérdésnek és az antiszemitizmusnak nyilvános diskurzusokban való megjelenésére, egyértelműen az asszimilációt és az amnéziát ajánlva fel követendő stratégiaként. A fentről bevezetett, hatalmi szóval instruált amnézia némaságát a társadalom nagy része elfogadta – zsidók és nem zsidók egyaránt.

Ez a stratégia viszont megakadályozta, hogy a magyar társadalom különböző csoportjai tisztázni tudják az egymással szemben felmerült problémáikat. Nem véletlenül, hiszen a zsidó vallású magyar állampolgároknak a Horthy-korszakban történt diszkriminálása, gettósítása és deportálása a magyar felsővezetés és egy túlbuzgó, de olajozottan működő közigazgatás segítségével történt. Ezt figyelembe véve, a legitimitás hiányától szenvedő Kádár-rendszer számára az amnézia lehetséges opciónak tűnt, bár sajnálatos következményei napjainkig hatnak.

A kulturális vezetés, különösen Aczél György, attól félhetett, hogy a Kádár-korszak felejtésében *A velencei kalmár* egyfajta lieu de mémoire-ként (Pierre Nora) szolgált volna. Egyrészt arra emlékeztetve a kortársakat, ami a zsidó felekezettű magyar lakossággal a Horthy-korszakban és a világháború befejezésekor történt. Másrészt pedig attól is tartottak, hogy Shylock színpadi megjelenése visszaidézhetné volna a két világháború közötti közbeszédnek azt a rétegét, amelyben Shylock testesítette meg a gonosz és erőszakos zsidót. Ebben az értelemben használta Németh László például az *Egy különítményes vallomása* című 1934-es írásában, amelyben úgy érvelt, hogy „rosszul ismeri az Shylockot, aki azt hiszi, hogy őt más, mint a font hús, megnyugatja”.<sup>27</sup> Mint arra Ungváry Krisztián rámutatott, „a Shylock-hasonlat a magyar fajvédők egyik leggyakoribb fordulata volt 1919 után, Németh tőlük vette át, első írásában már 1934-ben célzott rá [...], majd 1939-ben írt *Kisebbségben* c. művében részletesebben is kifejtette, hogy aztán *Szárszói előadásában* is megismételje”.<sup>28</sup> „1945 a pártállam [a Horthy-rendszer] rasszista szemléletet [inek]

<sup>27</sup> Németh László, *Egy különítményes vallomása*. In: Uő, *A minőség forradalma – Kisebbségben, Politikai és irodalmi tanulmányok, beszédek, vitairatok*, <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=00010998&secId=0000996220&mainContent=true> Letöltés: 2017. november 2.

<sup>28</sup> Ungváry Krisztián, *A Horthy-rendszer antiszemitizmusának mérlege. Diszkrimináció és társadalompolitika Magyarországon, 1919-1944*, Budapest, Jelenkor, 2016., 327. A Shylock-metáforáról lásd még Ungvári Tamás, *Csalódások kora. A „zsidókérdés” magyarországi története*, Budapest, Scolar, 2010., különösen 450–464. és 476–481.; Lengyel András, Németh László Shylock-metáforája – Egy metafora értelme és eszmetörténeti szerepe, *Valóság* 1991(8): 56–74; és Dávidházi Péter, „Betegség,

egy részét integrálta (népi írók), másik részének, a halott fajvédőknek helyet biztosított az antifasizmus panteonjának alagsorában (Bajcsy-Zsilinszky és 1956 után Teleki Pál), míg az élő fajvédőket, akik egyúttal kommunistaellenesek is voltak, bebörtönözte, kivégeztette vagy elűldözte az országból”. Ennek következtében a kulturális vezetés úgy gondolta, hogy a színpadon megtestesített Shylock erősen emlékeztette volna a kiegészítőket erre a negatív Shylock-felfogásra, az antiszemitizmusra, illetve az „elfelejtésére” és az ingatag alapokon álló kompromisszumra.

Ezzel párhuzamosan a kulturális vezetés, különösen Aczél nyilvánvalóan attól a szemléletmódtól is szeretett volna szabadulni, hogy a többségi társadalom nyilvánosan (ismét csak) idegennek tekinti a zsidó felekezetű lakosait, ahogy azt *A velencei kalmár* tárgyalási jelenetében Portia teszi, egyszerűen idegennek [alien] nevezve Shylockot.<sup>29</sup> *A velencei kalmár* színpadra állítása, különösen pedig Shylock, arra a tapasztalatra emlékeztethette volna Kádár népét, amit szerettek volna meg nem történné tenni. Vagy, ha ez már nem volt lehetséges, akkor még az emléket is ki akarták törölni saját tudatukból és a kulturális emlékezetből. *A velencei kalmár* tehát – Koltai kérdéseire válaszolva – a korszakban olyan műként tételeződött, amelyet lehetett antiszemitaként értelmezni, de lehetett önmagában is antiszemitának tekinteni.<sup>30</sup>

Ezek a félelmek vezethették a kulturális vezetést az előadás tiltásához, melynek következtében a hiány az elfojtás gyakorlataként jelent meg. Ennek a gyakorlatnak a következtében, bár folyamatosan jelentek meg olyan alkotások, amelyek így vagy úgy, de tárgyalták a zsidókérdést, a holokausztot és az antiszemitizmust, egyszerűen nem kerülhettek be a nyilvános diskurzusba. Az egyéni és társadalmi szintű amnézia által teremtett némasághoz pedig *A velencei kalmár* sem túl nagy árnak, sem pedig jelentős áldozatnak nem tűnt. Mindenesetre a két bemutató és a több mint negyven éves hiány kapcsán pedig nyilvánvaló, hogy Magyarországon az úgynevezett zsidókérdés és az antiszemitizmus az egész 20. század során jelen volt, sőt igen problematikusnak mutatkozott.

Mindenesetre a Nemzeti bemutatóját követően a tiltás megszűnt, s következő évben *A velencei kalmárt* egyszerre játszotta a Kecskeméti Katona József Színház (rend. Hegyi Árpád Jutocsa) és a Pécsi Nemzeti Színház (rend. Szőke István).<sup>31</sup> Sőt, 1987 nyarán a

---

melynek Jézust köszönhetjük”. Egy parafrázis Németh László és Pap Károly párbeszédében, *Holmi* 1999(11–12): 195–218.

<sup>29</sup> Portia nyíltan kimondja, így szabva ki Shylockra büntetését, hogy „Velence írott törvénye szerint, ha / Rábizonyul egy idegenre az, / Hogy közvetett vagy közvetlen úton / Bármelyik polgár életére tör – / Az, kit próbálkozása fenyeget, / Megkapja minden javának felét, / Másik fele a közkinctárra száll, / S a bűnös élete csupán a dözse / Kegyelmetől függ” (Shakespeare, i. m., 113. – kiemelés tőlem – I. Z.). Az angol verzió még ennél is egyértelműbb, egyenesen „alien”-nek nevezve Shylockot, melynek a jelentése „idegen, külföldi, egy másik ország polgára, korai 14. század” ([http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=alien](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=alien) Letöltés: 2017. augusztus 28.).

<sup>30</sup> Ez utóbbi felfogásra utalt 1999-ben is Harold Bloom, aki azt írta, hogy *A velencei kalmár* „mélységesen antiszemita szöveg” (Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1999, 171.).

<sup>31</sup> A Nemzeti Színház után a következő bemutatók következtek: Katona József Színház, Kecskemét (1987. február 5. rend.: Hegyi Árpád Jutocsa); Pécsi Nemzeti Színház, Kamaraszínház (1987. október 17., rend.: Szőke István m.v.); Egyetemi Színpad – Kutas Udvar, A vidám vállalkozó (1995. június 10. rend.: Galkó Balázs); Móricz Zsigmond Színház (1995. október 28. rend.: Telihay Péter); Budapesti Kamaraszínház – Tivoli (1998. április 4. rend.: Alföldi Róbert); Miskolci Nemzeti Színház (2001. január 26. rend.: Hegyi Árpád Jutocsa); Szkéné Színház (2004. május 8. és október 28. rend.: Somogyi István); Harag György Társulat, Szatmárnémeti Északi Színház (2006. március 10. rend.: Parászka Miklós); Gárdonyi Géza Színház (2008. szeptember 26. rend.: Zsótér Sándor); Centrál Színház (2008. október 17. rend.: Puskás Tamás); Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (2010. november 9. rend.: Bocsárdi László); Nemzeti Színház (2013. március 22. rend.: Mohácsi

Gyulai Várszínházban, majd a budapesti Vígszínházban Sík Ferenc megrendezhette Sütő András *Álomkommandó* című drámáját, amely a holokauszt-tematikát a mindennapi diszkurzus tárgyává tette.<sup>32</sup> S bár a hetvenes évek óta a holokauszt magyar emlékezetének a befogadása kétségtelenül sokat haladt előre, de „máig nem történt meg történelmünk e negatív korszakának, s a vele kapcsolatos magyar felelősség kérdésének maradéktalan, és akár a hivatalos emlékezetpolitikai befogadása sem”.<sup>33</sup>

---

János); Komáromi Jókai Színház (2014. május 2. rend.: Szócs Artúr); Vígszínház (2016. március 9. rend.: Valló Péter).

<sup>32</sup> Bár nem Shylock-témát bontott ki, az *Álomkommandó* szerkezete rokonítható azokkal a nyugat-európai *Velencei*-feldolgozásokkal, amelyek a náci Németországba helyezték a történetet. Hanan Snir 1995-ös a weimari Deutsches Nationaltheaterben bemutatott adaptációja a színház a színházban effektivel játszott: „a koncentrációs tábor zsidó fogjainak – csak emlékeztetőként, Buchenwald Weimar közelében fekszik – Shakespeare darabját kellett színpadra állítaniuk, hogy az SS öröket szórakoztassák” (Sabine Schülting, 'I am not bound to please thee with my answers': *The Merchant of Venice* on the post-war German stage. In: *World-Wide Shakespeare. Local Appropriations in Film and Performance*, szerk. Sonia Massai, London és New York, Routledge, 2005, 69.). George Tabori [Tábori György] eredetileg szintén egy olyan verziót készített volna még 1978-ban, amelyben a tárgyalási jelenetet a dachau koncentrációs táborban adták volna elő. Mivel a városvezetés nem engedélyezte a produkciót, Tabori a Müncheni Kammeroperben már egy másik, a Shakespeare-szövegve való reflektálásokon alapuló előadást rendezett, *Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren: Improvisation über Shakespeares Shylock* címen. A tizennyolc jelenetből álló produkció „Shakespeare darabjának alapos elemzését reprezentálta, mely túlmúlt a bináris oppozíciókon és megtagadta az antiszemitizmus gazdasági, pszichológiai vagy szociológiai magyarázatainak bármilyen lehetőségét” (Schülting, i. m., 69.). Ezzel ellentétben Peter Zadek 1988-as bécsi Burgtheater-beli *Kaufmann von Venedig*-je a kortárs New York-i Wall Street miliójébe helyezte a történetet, felhívva a figyelmet, hogy „a keresztény társadalom nem védheti meg magát az »idegenektől«, mivel a hazai és az idegen közötti határok felszámolódtak” (Schülting, i. m., 69.). Meg kell még említenem Charles Marowitz verzióját, a *Variations on the Merchant of Venice*-t, amely a történetet az 1948-as brit fennhatóság alatt lévő Palesztinába helyezte. Marowitz darabját 1977-ben az Open Space Theatre mutatta be (lásd Bill Overton, *The Merchant of Venice. Text and Performance*, London, Macmillan Education, 1987, 70–71.). S ne felejtjük el Arnold Wesker átíratát sem (*Shylock*, bem.: 1976, Stockholm).

<sup>33</sup> Gyáni Gábor, *A Holokauszt Magyarországon hetven év múltán*, szerk., Randolph L. Brahm és Kovács András, Budapest, *Múlt és Jövő*, 2015, 195.



# A REALIZMUS MINT POLITIKAI DIREKTÍVA

„A realista színház az egy szó.”<sup>1</sup>

A tudományok szovjetizálásának megértése az elmúlt évek tudománytörténeti kutatásainak jelentős kihívása. A művészetek szovjetizálása nemkülönben. A realista színházról szóló nagyobb tanulmányom vázát az olvasók elé tárva azt vizsgálom, miképpen lehet szocialista realizmust építeni a realista színház alapjaira – egy hároméves terv keretében.<sup>2</sup>

Induljunk onnan, mekkora teret betöltő fogalomná vált a színházi gyakorlat leírásakor a realizmus szó.<sup>3</sup> A realizmus az elmúlt százötven évben a valóságkonstruálás folyamatát jelöli azzal a jelentéstöbblettel, hogy a színházi kommunikációban a nyelvi állítás mellett a testi tapasztalat is befolyásolja az általános érzékelést. A színházi realizmus éppen ezért a történetírás jolly jokere és mumusa, hiszen abban a művészeti, társadalmi gyakorlatban, mely a jelen idejű valóságélményeken keresztül fogalmaz meg kiterjesztettebb tér- és időélményű állításokat, szokatlanul erős és állandó befogadói konszenzust kell működtetnie. Ennek része, hogy elfogadjuk: a valóság fogalma feltételezi, hogy létezik egy észlelhető és egy nem észlelhető realitás, s ennek az észlelhető felülete a színházban látszik a legjobban.

A realizmus viszonyokat állít és vizsgál, s akár emberek közötti, akár osztályok közötti, akár történeti korszakok közötti kapcsolatok kerülnek előtérbe, a vizsgálat metodikája jobbára lélektani. Boris Groys provokatív realizmusfogalmától inspirálódva használjuk azt a felismerést,<sup>4</sup> mely szerint a romantika utáni realizmus nem más, mint lélektani realizmus, hiszen a valóságot nem tudományos kutatások mércéjével mérjük, hanem a hőse nehezedő elnyomó erőként értjük, s a valóság leírása a lélektani események meg- és átélésével végezhető el.<sup>5</sup>

Írásom tehát azt a paradoxont állítja fel, hogy míg a realista irodalom Flaubert-től Dosztojevszkijig, Ibsentől Csehovig az észlelhető valóságot (el)bukásként jeleníti meg, addig a szocialista realizmus ugyanezzel a gyakorlattal, a XIX. századi realizmus eszközei-

<sup>1</sup> Major Tamás: Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház társulati üléséről, Budapest, 1948. augusztus 23. In: Dancs Istvánné (szerk): *Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai, 1946–1949*. Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 1990. 373.

<sup>2</sup> A tanulmány elhangzott a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2018. április 20–21-én tartott *Színházi politika / politikai színház* című színház-tudományi konferencia nyitóelőadásaként.

<sup>3</sup> Marvin Carlson könyvében például csak jelzős szerkezetben írja le a szót, s legalább három tucat jelzővel pontosítja a realizmus fogalmát. *Theatre is More Beautiful Than War*, Iowa, UIP, 2009.

<sup>4</sup> Boris Groys: *Towards the New Realism*, <http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>, letöltés: 2018.04.05.

<sup>5</sup> A színházesztétikánkat alapjaiban meghatározó fiatal Lukács György nem véletlenül rajongott a XIX. századi francia nagyregényekért, melyek reménytelen konfliktusok veszteseként, lélektani folyamatok és viszonyok rendszerében mutatta meg a hősokeket, s az őket körülölelő, valóságnak észlelt és nevezett fikciót.

vel a sikert, a felemelkedést és az osztályelvű kiteljesedést szándékszik közvetíteni. A fogalom általános használatát vizsgáljuk most tehát a magyar színházi kommunikációban az államosítás eseményeitől kezdve, arra fókuszálva, miként válik éppen a realizmus politikai direktívává.

### A realizmus általános ideológiai jelentéstartománya

1949-ben, a frissiben államosított színházi szcénában a realizmus, harsányság, naturalizmus, formalizmus, teátralizmus szavak az alakuló új nyelv ideológiai alapját képezik. A korai években viták sorozata formálta erőssé a kezdetben bizonytalan fogalmakat, s kulturális szokásrendünk ekként preskriptív és kizárólagos diskurzusmintaként hordozza a szavakat, melyek állandó jelzőként önálló életet élve szaporítják a realizmusról, a valóságról, a hitelességről, az igazságról hangoztatott színháztörténeti közhelyeket.

Ezeknek a szavaknak a jelentéstartományát a reflexió nélküli használat elmosta, ezért a fenti tézist nézzük újra: a realizmus viszonyokat feltételez, s azokat akár társadalmi, akár történeti összefüggéseiben vizsgálja, mindig a lélektan kérdéseit követi, melynek dramatikus megjelenítése nem a dehumanizálás, hanem a depeszichologizálás. Ezt az utat járja a Bauhauson kívül a szovjet klasszikus avantgárd, s éppen ennek a mintának az elvetése, sőt üldözése mutatja az ideológiai direktívák elsődlegességét a totalitárius rendszerekben: az avantgárd színház depeszichologizáló eseményei a művészet és a valóság rendjét közelítik egymáshoz, de a befogadói tradíciókban ez sem az üzenet, sem a minta közvetítésére nem alkalmas, így agitációs és propagandacélokra használhatatlan. A realista színház szocialista változatának igénye az államosítással egy időben jelenik meg.

Magyarországon az ideológiai felületet az 1949-ben létrehozott Színház- és Filmművészeti Szövetség gyártja, melynek konferenciái, ankétjai nyilvános vitákban tematizálják a szocialista realista színházi munkát. A Szövetség naplóját nézve havonta több tucat vita, konferencia, Sztanyiszlavszkij-kör, fórum stb. terjeszti a megbeszélés formájába csomagolt ideológiát. Ezek a viták leginkább a szakmai pozíciókért, a túlélésért vívott harcok dokumentumdrámáiként ismertek,<sup>6</sup> pedig a megszégyenítések és önkritikák nyilvános eseményén túl megalapozzák a szocialista realista színházi gyakorlat nyelvi-ideológiai bázisát is. Nyelvet teremteni a háború utáni tapasztalatnak – ez az ankétok tényleges dolga, ezért a második világháború utáni realizmusvitákat nyelvi állításként, egyben a kommunista párt ideológiai harcaként is megközelíthetjük. Az ankétokon legalább négy nyelvi stílus különböztethető meg: a pragmatikus, az ideologikus, az elemző, a forradalmár. Ezt a négy megszólaló hangot azonosítva, Gellért Endre, Gáspár Margit, Hont Ferenc, Major Tamás mondatait elemezve követem a Nemzeti, az Operett és a Színház- és Filmművészeti Főiskola direktívagyártóit. Az ő nyelvi formációikat elemezve jutok el a realizmus-alakzatokhoz, az államosítás utáni színházi beszéd jelentéséhez.

### Az ideológus Gáspár – a realizmus mint világnézet

Gáspár Margit 1949-től az Operettszínház igazgatója, majd a főiskola operett tanszakát vezeti. Az operett ideológiai pozicionálására történeti-elemző könyvet ír, s nagyszabású ismeretterjesztő turnéba kezd az országban. Az operett műfajának megtartása érdekében újrapozicionálja a róla folyó beszédet. Gáspár filozófiai apparátusa Simone de Beauvoir és

<sup>6</sup> Kiss Gabriella: Katona József Színház: *Notóriusok*, 2007–2013. <http://www.philther.hu/link/play/notoriusok/section/>. Letöltés dátuma: 2018.04.30.

a francia egzisztencializmus tézisein csiszolódott,<sup>7</sup> innen, s nem a tudományos szocializmus felől indulva válik érthetővé a valóság színházi reprezentációjának gyakorlata.

Gáspár két tézist fektet le: az egyik, hogy az operett realizmusa az ókori Egyiptomhoz köthető,<sup>8</sup> ekként természetesen időben és térben is messzire távolítja a polgárság giccskultúrájától a műfajt. A másik tézis (kicsit homályosan, de) azt állítja: kiemelkedő rendezők és színészek az operettet is szocialista realistává tudják tenni. Gáspár a Szovjetunió gyakorlatával példálózik, és felszólítja a zeneszerzőket, hogy írjanak, a rendezőket, hogy rendezzenek, miként Sztanyiszlavszkij, Nyemirovics-Dancsenko és Vahtangov teszi. Ehhez Gáspár meg is kapja a párt és kollégái támogatását: Marton Endre, Nádasdy Kálmán, Székely György mind rendez nála. Ezt az interpretációt nemcsak a párt kulturális és politikai vezetése fogadja el, de a teljes magyar színháztörténet-írás ezekre a szocialista realista premisszákra épül.<sup>9</sup>

Gáspár ideológiai feladatot vállal, ekként írja is, hogy „[a] mimus színház realista színház volt a szó legigazibb értelmében.”<sup>10</sup> Realista, mert ez a „valóság helyes meglátása és lényegének ábrázolása, tipikus alakokon, tipikus helyzeteken keresztül”.<sup>11</sup> A tizennégy oldalas kis brosrúrában a realista, forradalmi, népi jelzők hármasa uralja a mondatokat, de nem fedik el a kérdést: miként lehet ennyire, Gombrowitzcsal szólva, „idióta” az operett egésze. Miképpen fordulhatott elő, hogy az operett „a legrégebb reális művészetből a legirrealisabb giccsé vedlett át.” Gáspár gazdaságelméleti meglátása szerint emögött a tőkés társadalom eladható portékákat kereső szórakoztatóipari szándéka áll. Gáspár Lukács György giccs-elméletét használva kifejti, hogy az operett éppen a hazugság modellezése miatt válik giccsé. A negyvenes években „irredenta közhelyek” és „olcsó operett-hülyéskedések” erodálják a műfajt, de az operett a valóság észlelésében realista, mimetikus technikájában szatirikus, előadásmódjában optimista,<sup>12</sup> így meg tud újulni. Az elemzésből következően az operett dramaturgiája állandó, csak tematikai hülyéskedések tolják a kapitalista és feudális giccs felé,<sup>13</sup> így értjük: a szocialista realista tematika is belefér. 1949. augusztus 1-jén államosítják az operettet, Strausst, Kálmán Imrét, Offenbachot, Dunajevszkijt és *Másenyka álmát* játsszák az első évadban. S talán akkor is hallható volt, hogy Gáspár Margit milyen nagyszabású elméleti apparátussal támogatta az operett újjáépítését. Székely György, 1949-ben még az Operettben beosztott rendező (később a színháztörténet-írás doyenje) vitte tovább a szocialista realista színház népi hagyományainak kutatását,<sup>14</sup> s a magyar színháztörténet-írás máig hordozza állításaik nyelvi sablonjait.

### Az elemző Gellért – a realizmus mint nyelv

Gáspár Margit felteszi a kérdést, vajon realista színházi mozzanatnak tekinthető-e a bányában dalra fakadó munkás jelenete.<sup>15</sup> A válasza természetesen az, hogy igen, azonban nézzük, miféle ideológiai támaszt kap kérdéséhez. A válasz többszörös áttétellel végül is Kínából érkezik. Gellért Endre Kínában tanulmányúton jár, és rádöbben, hogy sem a nyelvi

<sup>7</sup> OSzMI, kéziratár, Gáspár Margit hagyaték, 229/1994. 1. doboz

<sup>8</sup> Gáspár Margit: *Operett*, Budapest, Népszava, 1949. 4.

<sup>9</sup> Hont Ferenc (főszerk.): *A színház világtörténete*, Budapest, Gondolat, 1972.

<sup>10</sup> Gáspár: *Operett*, 4.

<sup>11</sup> Uo., 5.

<sup>12</sup> Uo., 5.

<sup>13</sup> Uo., 9.

<sup>14</sup> Székely György: *A színháztörténet világa*, Budapest, Gondolat, 1986.

<sup>15</sup> MOL 276.f. 65.cs./335

értése, sem a kulturális tudása nincs meg az előadások követéséhez. Kínáról lévén szó, nyugodtan nem értheti. A kínai színház olyan Gellértnek, mint a zenés színház: annyira más, hogy el kell fogadja annak öndefinícióját. Ha ez a kínai realizmus, akkor a bányában dalra fakadó munkás is lehet realista, amennyiben a színpadi valóságot ekként konstruálják.

Gellért sokat ír, sok konferencia-előadást tart, különösen erős viszonya van a magyar nyelvhez, így felismeri: a szovjetizálás, a szovjet minta követése nehézkes lehet, hiszen az orosz nyelvet kevesen értik, s az értetlenségből következő színházi pontatlanság improvizációkhoz vezethet. Gellért kifejti, hogy Sztanyiszlavszkij magyar nyelvre fordított módszerét konstruálva látják egyáltalán valamilyennek a szocialista realizmust, s rádöbben, hogy a realista játék nem feltétlen szocialista realista (ő maga nem is használja e fogalmat). Azt írja ezekben az években, hogy „jó művészeink, ha nem is tudatosan, már a felszabadulás előtt is a realista színjátszás elvei szerint alkottak”.<sup>16</sup> Gellért eljut az orosz nyelvi befolyás felismeréséig, s míg Gáspár új magyar operettek, Gellért új magyar drámák megírását szorgalmazza a szocialista realista színház alapjainak lerakásához.<sup>17</sup>

Gellért persze felismeri, hogy miközben a színházi dialektika koncepciójának kidolgozása és az új ábrázolási technika létrehozása az államosított színház feladata, a második világháború utáni némaság megtörésében csak a szovjetektől érkező minta. A határok a nyugati kulturális transzfert is lezárják. Gellért nem engedi elfelejteni: a megszállt területeken a nyelv is megszállt lett. Nem egyszerűen a kötelező szovjet darabok miatt, abból nem is volt annyira sok, hanem a szovjet katonai jelenlétre folyamatosan emlékeztető orosz nyelvi jelenlét miatt. Mondjuk ki hangosan azt a mondatot, hogy „sikerrel játszották Scserbakov darabját”, vagy írjuk le hallás után, hogy „Sztanyiszlavszkij Nyimirivics Dancsenkó, Zdinecsko, Pudovkin, Csisarelli, Dikij, Cserkaszov, Andrejev, Marackaja”,<sup>18</sup> akkor észleljük azt az újfajta nyelvi szint, mely belép a hangzóállományunkon át a gondolkodásunkba. A széttört nyelv, a szétesett ritmus zavart okoz, ekként érthető, miként sürgeti 1949-től folyamatosan Gellért Endre, hogy magyarul beszéljünk, s magyar szavak szolgáljanak a politikai direktívák megnevezésére.

Gellért magyar dráma iránti elkötelezettségét a Németh Antal igazgatása alatt felerősödött általános beszédmód, a harmadik birodalom nyelvének<sup>19</sup> gyors terjedése is ösztökölte. Gellért nem dolgozott a Nemzetiben a Németh-érában, de feltehetően ismerte Németh írásait az utolsó évekből. Németh az „idegen szellemiségű íróknak” tulajdonítja a válságot, Bíró Lajos, Gábor Andor, Liptai Imre, Pásztor Árpád, Szomory Dezső, Vajda Ernő „szemében magyarnak lenni eleve alsóbbrendűséget jelentett. Ősi erényeinket csak kicsinyíteni tudták.”<sup>20</sup> Gellért a színházi realizmust a magyar nyelvű megszólaláshoz köti, ekként is emlékeztet arra, hogy a reformkorból öröklött nemzeti identitásfogalom, az önrendelkezés és függetlenség akarása az államosítás és a szovjetizálás jelenségével újra aktuális lett.

<sup>16</sup> Gellért Endre: Színházaink merészebb művészi munkájáról, in: Uő.: *Helyünk a deszkákon*, Budapest Népművelési Propaganda Kiadó, 167–170. 169.

<sup>17</sup> MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül. Idézi: Korossy Zsuzsa: Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In: Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika*, Budapest, OSzMI, 2007. 121.

<sup>18</sup> Az orosz nevek hallás utáni leírásakor hibákat vétő gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség évi közgyűléséről. 1951. szeptember 9., 61. MNL\_OL\_276.f\_89.cs\_396\_ő.e.

<sup>19</sup> Vö. Victor Klemperer: *A Harmadik Birodalom nyelve*, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1984.

<sup>20</sup> Németh Antal: Hét esztendő a nemzet színházának szolgálatában I–II. *Magyar Művészet*, 1943, 3. és 4. 125–126. Köszönöm Beck Andrásnak, hogy felhívta figyelmemet a tanulmányra.

## A forradalmár Hont – a realizmus mint pszichotechnika

A szocialista realista színház direktívaként keresi a saját realista színházi hagyományait. De elfedi, eltitkolja mind a Kassák-féle avantgárd, mind a Bárdos-féle szimbolizmus, mind a Jób-féle veszélyes politikai-szakmai elhajlást eredményező vígszínházi-polgári naturalizmus eseményeit. A burzsoá hagyomány elítélésére létezik szovjet minta és van politikai akarat. Az államosítást kísérő konferenciákon a legkönnyebben megjelenő forma a tagadás formája. Nemet mondanak a sematizmusra, nemet a harsányságra, nemet a naturalizmusra. Ez a tagadás retorikailag a húszas évek avantgárd manifesztumainak hangján szólal meg, hiszen a vezető funkcionáriusoknak, Major Tamásnak, Hont Ferencnek is az a fiatalkori, mozgalmár anyanyelve, így érthető, hogy ezen tudnak beszélni. A klasszikus avantgárd és a szocialista realizmus közötti kapcsolatot a művészettörténészek Groystól Clarkig vizsgálják, a magyar gyakorlat éppen Hont Ferenc életművében követhetően igazolja összetartozásukat.<sup>21</sup>

Említettük, hogy a realizmus-viták ideológiai keretét 1951-ben a szövetség ankétjain Hont Ferenc, a főiskola igazgatója vázolja fel. A teljes levéltári anyag feldolgozása nélkül a lenini-zsdanovi idézetek leválasztása önkényes és improvizatív elemzői magatartás lenne, de anélkül is kiviláglik a komoly ideológus, a pártos (osztály)harcos világa. Hont felkészült, szovjet táborokban is képzett ideológusként észlelte legkorábban, hogy a realizmus lélektani elemzések hálóját feltételezi, ezért ennek magyarázatára többször kitér. Hangsúlyozza, hogy a színész munkáját tudatos felkészülés irányítja, s ez a „pszichotechnikai” eljárás nem a tudatalatti megismerését, hanem a pavlovi feltételes reflex alapján működő metodika elsajátítását jelenti.<sup>22</sup> A színész a dráma eszméjéből dolgozik, s a „kollektív alkotómunka” gyakorlata segíti.<sup>23</sup>

A Hont-féle ideológiai irány legfőképp a tagadásban fogalmaz: mit *nem* csinál a realista színház. Hont retorikailag megidézi a korai avantgárd manifesztumok stílusát, s azok provokatív abszurd zagyvaságát is.

A szocialista realista színház tehát:

- Nem szórakoztat<sup>24</sup>
- Nem illusztrál
- Nem kontárkodik
- Nem prakticista
- Nem ösztönös
- Nem használ sablont
- Nem rutinból dolgozik.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> K. Horváth Zsolt: Szocialista realizmus és az ész intermittenciái. <http://aszem.info/2017/01/szocialista-realizmus-es-az-esz-intermittenciái/> letöltés dátuma: 2018. 04. 30.

<sup>22</sup> Hont Ferenc: Sztanyiszlavszkij magyarul (1951). In: Uő.: *Valóság a színpadon*, Budapest, Színház-tudományi Intézet, 135–142. 1960. 140.

<sup>23</sup> Hont írásainak retorikai alakzata is mintaként szolgál arra, miként kell megszerkeszteni egy nyilvános beszédet. Az ekkor induló ankétok, konferenciák a győzelmi retorika mámorát, a diadalmas lezárás és az autoritás-felmutatás variációit ekként használják.

<sup>24</sup> „Ellenfeleink azt kívánják, hogy adjunk szórakoztató darabokat – ez azt is jelenti, hogy vonjuk el figyelmüket a valóságtól, akiknek a valóság feltárása nem kellemes.” Dancs: *Vallás*, 368.

<sup>25</sup> Hont: Sztanyiszlavszkij magyarul, 136.

Ellenben:

- Harcot vív (a kultúra fegyver) és utat mutat az igazi értékek felé<sup>26</sup>
- Területet foglal<sup>27</sup>
- Pártos<sup>28</sup>
- Nagy tömegeknek szól, vidéken is
- Népművel
- Közérthető<sup>29</sup>
- Felépítése az üzemi bizottságok (Ü. B.), tanácsok, körök, igazgatósági ülések mintáját követi
- Sztanyiszlavszkij módszerével dolgozik: a pozitív hős<sup>30</sup> megjelenítésének problémáját érdekli
- Elemez, „megkeresi a dráma mondanivalóját”<sup>31</sup>
- Új embertípust mutató drámákat híven tolmácsol,<sup>32</sup> mely „Zsdánov szerint nem stílus, hanem művészeti és emberi magatartás.”<sup>33</sup>

A dramaturgiai szempontok és a politikai direktívák keverednek, s a viták menetét élénkíti, amikor visszatérnek az elítélt dramaturgiai mozzanatokhoz, mert az a felület kínál nyelvileg ismerős és technikailag értelmezhető kérdéseket. Ebből a felismerésből a „kettős kötődésű hős” pozicionálását és az „ellenség ábrázolását” jelölték meg átbeszélésre kijelölt témaként, a „mai hős ábrázolásának kérdéseire” pedig külön ankétot szerveznek.

### A pragmatikus Major – a realizmus mint praxis

Hont mellett Major Tamás uralja a teret bonmot-ival, s verhetetlen, amikor látványos és szellemes önkritikájával a színházi helyzetet parafrázeálja: elismeri, hogy hibázott, mert nem a tömegekkel együtt vitte a színházat, mert a negatív karaktereket emelte ki egy alakításában, mert tervszerűtlen volt, mert arisztokratikus a káderpolitikája, mert elengedte a Sztanyiszlavszkij-köröket, mert hibás volt az előző önbírálata. „Az önbírálat arra való, hogy minden percünkben foglalkoztasson bennünket.”<sup>34</sup> Majd a Nemzeti igazgatójaként bejelenti, hogy hathetes próbarendet vezetnek be, a káderpolitikát a hármasszereposztásokkal javítják, Sztanyiszlavszkij nyomán dramaturgiai újításokat vezetnek be, s megal-

<sup>26</sup> „[ó]riási harcok folynak a közösségért.” In: Dancs: *Vallás*, 368–369.

<sup>27</sup> „A Nemzeti Színház, a Főiskola, valamint a Madách Színház egyesítését Major Tamás és Hont Ferenc 1949 márciusában »a művészetek területén lappangó reakció elleni kíméletlen« harccal indokolta.” Székely György: Államosítás: A színe és a visszája. *Színház*, 1990/9. 13.

<sup>28</sup> *Lásd Színház- és Filmművészet*, 1951. október–november, 612.

<sup>29</sup> „[A] próbák során is arra törekszik, hogy ezt a mondanivalót majd a közönség is megértse.” Gellért Endre: Színházaink merészebb művészi munkájáról. In: *Uő.: Helyünk a deszkákon*, Budapest Népművelési Propaganda Kiadó, 1981, 167–170. 168–169.

<sup>30</sup> MOL XIX-1-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül, idézi: Korossy, 122.

<sup>31</sup> Gellért: Színházaink... 168.

<sup>32</sup> „Az államosított színházak első évadjának értékelésekor a Nemzeti Színházat és a Magyar Színházat a realista színjátszás kialakításában élen járó intézményként említették. Az írók mondanivalóját híven tolmácsolta, sokat tett az új, szocialista embertípus árnyalt képének kialakításáért.” MOL XIX-1-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül

<sup>33</sup> A Belvárosi Színház társulati ülésének jegyzőkönyve, Budapest, 1949. augusztus 8. In: Dancs: *Vallás*, 466.

<sup>34</sup> Gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség évi közgyűléséről. 1951. szeptember 9., 112. MNL\_OL\_276.f\_89.cs\_396\_6.e.

kítja a színházban a művészeti tanácsadó testületet.<sup>35</sup> Major önbírálatának ezek az állításai lényegesek: megnevezi a realista színház azon gyakorlati, működésbeli elemeit, melyek mintaként állnak az összes államosított színház előtt, s melyek lényegében megegyeznek nemcsak a moszkvai Művész Színház 1896-os koncepciójával, hanem a meiningeni színház 1860-as társulati rendjével is. Az államosítás évében Major Gorkij, Osztrovszkij, Shakespeare mellett Szabó Pált és Karinthyt, Pavlenkót és Virtát játszik, s mikor Major a szocialista realizmus színházát a realista színház hagyományaihoz illeszti, csak tematikai pontosításokat tart szükségesnek.

Major Tamás 1949 augusztusában a Nemzeti igazgatójaként és a színházi kultúrpolitika nyelvét kitaláló művészként<sup>36</sup> pontosan fogalmaz: „Nem tudtuk megtalálni azt a színházi beszélő nyelvet, amelyet használnunk kellene.”<sup>37</sup> Major a Nemzeti igazgatói posztjáról állíthatja, hogy „azért nem mondjuk azt, hogy szeretnénk szocialista színházat csinálni, mert nincs róla elképzelésünk. A színház nem leveli béka, a színház az igazságot keresi.”<sup>38</sup> Az igazság konstrukciója változatos, miként a valóság megélése is, a létrehozott alkotások azonban az államosítás után kizárólagos értékelést igényelnek. Félreérthetetlen üzenet, egyértelmű jelentés kell, „...játék közben a többféle stílust meg kell szüntetni”.<sup>39</sup>

Major kimondja, hogy nem tudja, mi a szocialista realizmus. A következő éveket a fogalom definíciójával töltik. A közös nyelv kialakítására színházi munkaközösségeket hoznak létre, 1949-ben megalakul a Színház- és Filmművészeti Szövetség,<sup>40</sup> mely megformálja saját dramaturg szakosztályát 1950-ben.<sup>41</sup> 1951-ben pedig a „párt Színházi Szakbizottsága kommunista színigazgatókból álló, dramaturgokat és rendezőket is magában foglaló Dramaturgiai Tanácsot hoz létre.”<sup>42</sup> Ez a Dramaturgiai Tanács hangolja össze az országos műsorpolitikát, s irányítja a színházról szóló, még kialakítandó nyelvet. A központosítás, a kontroll már a háború utáni építkezéskor, a területfoglaláskor, a koalíciós időkben még talán szakmai felhanggal, de 1949-től marxista kultúrideológiai irányelvek mentén, harci terminológiával és gyakorlattal terjeszkedik. Ez a Major által uralt nem-nyelv a *csinálás* gyakorlatát úzi meglehetősen pragmatikusan: miközben látszólag eltartja magától a megnevezés igényét, megszervezi a jelentős szakmai hatókörrel bíró bizottságok fórumát: 1950-ben elindult a *Színház- és Filmművészet* című periodika.<sup>43</sup> Major szkepticizmusát több minden igazolja. Tévesnek bizonyult a gondolat, hogy nyelvet alkotva, a megnevezés kizárólagosságával élve pontosabb ideológiai eredményeket lehet elérni. A Bizottságok és Tanácsok munkája megmaradt a koalíciós időkben kialakult, ellentétpárookra szűkülő világértésben.<sup>44</sup> A polgári csökevény állt szemben a marxista tudatossággal, a múlt hibái a jövő tökéletességével, a jó a rosszal, a munkás a polgárral. S miközben szinte éveket töltöttek el rengeteg értekezleten üléselve, majd jelentéseket írva, a színházi nyelvről sürgött általános beszéd nem itt jött létre.

A szocreal politikai direktíva politikai pozíciókat hoz létre, melyek szakmai tevékenységet generálnak. Előttünk áll az a munka, mely előadások esztétikai felületének elemzésével tárja fel a direktívák és a gyakorlat összetett viszonyát.

<sup>35</sup> Uo.

<sup>36</sup> MOL M-KS 276. f. 86/19. ó. e. 1. doboz. Idézi: Korossy, 52.

<sup>37</sup> Dancs: *Vallás*, 367.

<sup>38</sup> Uo. 374.

<sup>39</sup> Uo. 367.

<sup>40</sup> MOL M-KS 276. f. 89/396, 89/397. ó. e. in: Korossy, 77.

<sup>41</sup> MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül, Korossy, 88.

<sup>42</sup> MOL M-KS 276. f. 109/11. ó. e. Korossy, 62.

<sup>43</sup> *Színház- és Filmművészet*, 1950. október–november 1–2. szám 1.

<sup>44</sup> Standaesky Éva: *Gúzsba kötve*. Budapest, 1956-os Intézet, 2005. 100.

Tudjuk, hogy Gellért Endre 1949-től az előadásait folyamatosan újrarendezi. Változtat a szereposztáson, felújítópróbákkal hangsúlyokat vált, s így az alakuló realizmus észleléséhez igazodik egyre jobban. Major gyakorló színészként más utat jár. Ő, aki a legnagyobb maszkmesterként ismert, karakterszínészetét társulati alázatba fojtja, s évtizedre rossz realista színésszé válik.

A szocialista realizmus diskurzusa „komplex kommunikációs rendszerként”<sup>45</sup> kritikai nyelv és elbeszélésmód. Esztétikai ideológia, mely a színházi játéknyelvben a történelmi realizmushoz illeszkedik, kritikai nyelvében pedig pártos és naiv elvárásokra szűkül. A színházi praxisban a lélektani realista (kisrealista) formakánon kereteit hozza létre, a színházról szóló beszéd rétegeit azonban erodálja.<sup>46</sup> A színháztudomány szovjetizálódása maradandó nyomokat hagyó folyamat, melyet ugyan színházcsináló alkotók kezdtek, rendezők, színészek és dramaturgok, Gellért, Hont, Major és Gáspár, de a Színházi Intézet megalapításától bölcsészek folytattak és távolítottak el a gyakorlattól. Ennek a beláthatatlanul összetett folyamatnak a feltárása vár ránk. Ez a vázlat ennek a munkának a lehetséges irányait jelöli ki.

---

<sup>45</sup> K. Horváth Zsolt: Szocialista realizmus, 53.

<sup>46</sup> Scheibner Tamás: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása: a szocialista realista kritika és intézményei, 1945–1953*, Budapest, Ráció, 2014. 122.



## SZÜKSÉGES INFORMÁCIÓ

*Proics Lilla beszélgetése*

A Pinceszínházban kezdett tizenhat évesen, majd miután végzett a főiskolán, a Madáchban, a Győri Nemzetiben, a Bárkán, végül a Krétakörben volt társulati tag Gyabronka József. Azóta, immár tíz éve szabadúszó. Az idei évadban több független formációban, szalon-színházban, kőszínházban is játszik.

– *Proics Lilla: Megváltozott-e a színész, mint olyan, a pályád kezdetétől fogva?*

– Gyabronka József: A hetvenes évek elején a gimnazista fejemben egészen más kép élt a színházról, mint ami most van – ezen persze nincs mit csodálkozni, hiszen azóta eltelt néhány évtized. Mivel elsőre felvettek a főiskolára és már harmadévbén a Madách Színházban dolgoztam, minden olyan egyszerű, világos és könnyű volt. Mást sem akartam, csak hogy jó színész legyek. De ahogy akkor, most sem gondolkodom azon, színészként mit és hogyan csináljak, illetve mások mit és hogyan csinálnak. Annak idején eltökéltem, talán elsősorban Dajka Margit hatására, akivel néhány darabban egy színpadon játszottam, hogy muszáj lesz olyan frissnek maradnom, mint amilyen ő. Akkoriban rajta kívül Darvas Lilin éreztem még ilyen szellemi üdeséget. Vagy emlékezetes, hogy Mensáros László nemcsak a szakmával és a pályával foglalkozott, hanem sok más vonzó, kultúrával kapcsolatos dologgal. Izgalmasnak találtam, hogy valaki nem csak autókról és nőkről beszélget a büfében. Talán szükségét is érezte annak, hogy átadjen valamit abból a kultúrából, amelyben nevelkedett – attól fogva, hogy étkezőasztalhoz nem ülünk zakó nélkül, egészen odáig, hogy mitől szép Strauss *Rózsalovagja*. Mindezt azért mondom, hogy el lehessen képzelni, akkor mi volt a színész. Aztán ahogy teltek-múltak az évek, kezdtem rálátni arra, amit csináljak. Mivel állandóan valamifajta elégedetlenség volt bennem a munkámmal kapcsolatban, igyekeztem olyan stílusok, színházak és emberek felé orientálódni, amelyek és akik addig ismeretlenek voltak számomra, viszont őket szerettem nézni. Így vergődtem el ide-oda, aztán külföldre, aztán újra ide-oda, immár szabadon. Ma délelőtt is felöltött bennem, vajon jól csinálom-e: folyton kétségeim vannak. Mindig azt érzem, több előadást kellene nézmem, hiszen egy szabadúszónak életbevágó, hogy ismerje a viszonyrendszert, amiben mozog – mert nemcsak az a bizonytalan, hogy lesz-e február végén munkám, hanem az is, hogy merre is tart a szakmánk.

– *Tudod, mitől volt Dajka Margit olyan friss?*

– Fogalmam sincs. Néhányszor beszélgettem vele, de semmi olyat nem tudnék felidézni az életéből, ami erre választ adna, sőt, lehet, hogy igaztalan is vagyok, hogy éppen őt emlegetem, amikor Tolnay Klárit vagy másokat is mondhattam volna, sőt, kortársaimat is, akiket szívesen nézek, mert akkora színészek. Amikor például előadás után egy kollégám sms-t küld, hogy „húha”, akkor az nagyon jólesik, mert a szememben ő a „húha”.

– *Azt mondd, jó színész akartál lenni. Mitől jó egy színész?*

– Egy színházi szerző uszkve ötven évvel ezelőtt egytől ötig kategorizálta, milyen kvalitású a színész. Az egyes, aki nagyjából megtanulja a szöveget, a kettes, a hármas ennél leírható minőségekkel jobb, a négyes mindent tud: ízlése, stílusa, egyénisége van. Az ötös az, írja, aki ha bejön a színpadra, elfelejtem, ki vagyok. Lehet, hogy csak átmeleg jobbról balra, de ott egy olyan sors, egy olyan élet jelenik meg, amibe belerendülök, és amit nem

felejték el, mert általa értek meg valamit. Az ilyen színészek a mi jótevőink. Én is erre töreksem, miközben erre éppen törekedni hiábavaló, mert ez nem akarat és nem szorgalom kérdése – az csak a négyesig meghatározó.

– *A színház pedig változik a színész körül, amiként mindig más, újabb jelekből és nyelven beszél, merthogy a kortárs közegből építkezik.*

– Amikor huszonöt évvel ezelőtt hazajöttem Kanadából, találkoztam néhány kollégával, akik csalódottak és kiégettek voltak, és akkor volt bennem még akkora távolság, hogy képes voltam a keserűségük okával szembesülni. Bár a pályánk elején elsajátítottunk valami komplex dolgot, valami eszményt, amiről egy ideig azt hisszük, elboldogulunk vele egy életen át. Ám egyszer csak azon kapja magát az ember, hogy az az eszmény már nem teljesen adekvát. És csak annak van esélye tényleg megmaradni a szakmában, aki megérti, az nem valós probléma, hogy már nincsenek azok a rendezők, akik úgy bíztak benne, sőt, nem is a színház romlott el időközben úgy, hogy már képtelenség követni, mit motyognak. Aki elveszíti a kapcsolatot az őt követő generációkkal, az elszakad az élettől. Ez olyan egy kicsit, mint amikor azon sóhajtozunk, hogy a gyerekek kütyüznek. De hát ülök a vilamoson, tizből hét ember kütyüzik. Én vagyok a nyolcadik. Helytelen bármit csinálni egy okostelefonon? Valamikor papírra jegyzeteltem. Az rossz, ha most e-sticky notes-om van?

– *Mik ezek a jegyzetek?*

– Olyan szövegek, amelyeket valamikor fontosnak tartottam gyakran látni: emlékeztetők, dalszövegek, mint az „Ombra mai fű”. Vagy a *Varázsfuvola*-papok kettőse: Aki végigmegy e fáradságos úton... *A József és testvéreiből* a „Hová visztek engem?” Vagy Tyetyerev a gazemberekről és bolondokról. Gondolatok egy Kovalik Balázs-interjúból: hiába a makulátlan technika, ha hiányzik a zenei érzékenység, az emberi tartalom, a közlendő. Várjon Dénes élménye a kamarazenélés gyönyörűségéről, és sorolhatnám tovább. Van olyan nap, amikor éppen ezekben a jegyzetekben találom meg, amire szükségem van. Ott van persze az Ázsia bolt nyitvatartása is, ahova korianderért és curryért szoktam menni.

– *Zöld korianderért?*

– Joghurttal, pici sóval csodálatos. Az úgy van egyébként, hogy az ember kiszáll a metróból, amikor megy a Tretjajakov Képtárba, és nem hisz a szemének, hogy négy száznegyven kilós orosz asszony koriandert árul. A közeli kioszkban pedig ott a кефир is. És a Tretjajakovban novemberben alig vannak, még nagyobb élvezettel nyomom magamba a kultúrát, a nyelvet – a *De mi lett a nővel?* című előadást Moszkvában is játszottuk.

– *A színházi világban az alakult ki, hogy a rendező (adott esetben a direktorral) akar, szeretne, kitalál valamit, amihez partnereket keres. Benned színészként nincs ilyen vágy?*

– Tettem már néhány tétova lépést – bizonyos szövegeket ceruzával olvasok –, vannak terveim, ám alapvetően lusta vagyok, amit nyilván tudok másképp is mondani: képtelenség elég gyorsnak lenni két jó megbízás közt. Csodálattal figyelem, hogy például Hegedűs D. Géza amellett, hogy évi hat bemutatóban van benne, tanít a főiskolán, komoly társadalmi tisztségeket visz, de összefog dramaturgokkal és két évente csinál egy-egy irodalmi műsort, amit stúdióban játszik. Nem értem, hogy csinálja.

– *Nem hiszem, hogy tehetnél magadnak szemrehányást, ha csak a futó évadot nézem, sokat dolgozol és merőben különböző előadásokban játszol. Melyik féle színház áll közelebb hozzád?*

– Nem tudok stílusok közül választani. Vannak előadások, amelyek rendben vannak: átgondolt, jól megírt anyagok, vagy egészen más valamiért szerethetők. Bodó Viktorral például harmadszorra dolgoztunk együtt. A *Bérháztörténetek* és *A Kockavető* is élményszámba ment, ezért aztán boldog voltam, amikor felhívott. Egyik délelőtt, amikor inget vasaltam, eszembe is jutott, hogy *A Kockavető* előtt is ingeket vasaltunk. Szeretek úgy részt venni egy színház életében, mint ami nekem egyébként fiatalkoromból a Pincészházból van meg, de Kanadában is dolgoztam olyan társulattal, ahol nem volt öltöztető, úgyhogy cipőt pucoltunk és bevasaltuk egymás haját.

– A Krakken művelet a *korábbiakhoz hasonló munka volt?*

– Mások voltak a körülmények. Viktor annak idején a próbák szünetében pályázatokat írt a munkatársával. Most vendégként jár haza. De változatlan, hogy sokat nem közöl arról a munka során, hogy mit akar az előadás – persze az adott pillanatban elmondja, mit próbáljak. A *Bérlház történetek*eken dolgozva például három és fél hét próba után, két nappal a bemutató előtt felhívtam, mondja el, mit csinálunk, miben veszek részt. Azt válaszolta, nem tudja. Gondoltam, akkor rendben van, információra volt szükségem: megkaptam. Az előadásban volt vagy tizenöt megjelenésem, amelyek közt két-három percet voltam kint. Amikor pár hét elteltével újra kellett próbálnunk, alkalmam volt kiülni a nézőterre, és láthattam végre, mit csinálnak a kollégáim akkor, amikor én kint vagyok és öltözöm abban a két-három percben. Akkor összeállt bennem az előadás. A fenti válasza, természetesen hozzá, azt jelentette számomra, ha leszámítom, hogy csak humorizált, hogy vagy zsigerből dolgozik, vagy olyan módon, ami kevésbé verbalizálható. Gondol valamit, amihez képest a színpadon valóságos emberekkel (akiket nevezhetünk színészeknek) történik valami – és ez inspirálja őt, vagy sem. Közben megérez hazugságokat, amelyeket elvet, esetleg hagy, ha pedagógiai okokból nem akar a kelleténél korábban beleugatni. Nagyon emberi módon, nyugalommal, humorral terelgeti a színészeket az előadásban, úgyhogy vele üdítő dolgozni. Rengeteget röhögünk ebben a próbaidőszakban is, hiszen képtelenebbnél képtelenebb ötletei támadnak, amelyek némelyikét ránk bízta, próbálni – ő így tesz oda teljes abszurditást egy pillanat alatt.

– *Érdekes, ehhez képest gyakran hallok arról, hogy a rendező erővel vagy manipulációval többet hoz ki a színészből, mint amire ő magától képes lenne – és ezt a legtöbb színész nagyra is becsüli.*

– 2005-ben, amikor Zsótér Sándorral a *Peer Gynt*t próbáltuk, az utolsó két hétben nagyon összevesztünk. A próbák tavasszal kezdődtek, majd ősszel a szövegtanulás után én alighanem mást kezdtem próbálni, mint amit tavasszal abbahagytam. Nem azért, mert megváltozott volna a szerepről vagy a darabról alkotott felfogásom, hanem valószínű, nem voltam kellően friss, jöttek a rutinjaim. Feltehetően ettől mentem mellé annak, amit Zsótér elképzelt. Ettől az utolsó napokban olyan szeretetlenségben próbáltunk, hogy ne mondjak gyűlöletet, ami kibíráhatatlan volt. Nyilván neki is. Belőlem is agressziót váltott ki, de a bemutató után megbeszéltük a dolgot, és kibékültünk. És bár ez a keserű élmény megmaradt bennem, közben felemelő volt, hogy a *Peer Gynt*tal foglalkozhattam, és hatvanegyszer el is játszhattam. Zsótér meg merte tenni, hogy engem kifordítson, mint egy kabátot, és kirázzon. És ha ezt megteszik egy színésszel, akkor (talán) nem ragad bele ócska rutinokba – remélem, jó irányba változtam ettől, mert nem tudom mindennek a hatását lemérni.

– *Nem terjed egy színész integritása odáig, hogy képes legyen magára reflektálni?*

– Erre általánosságban nem tudok válaszolni. Valószínű, hogy nekem akkor arra a kifordításra szükségem volt. Ha ez mostanában lenne, akkor lehet, nem így gondolnám. Ez mindenekelőtt azon múlik, hogy az ember mire vágyik magával kapcsolatban.

– *Arról még soha nem hallottam, hogy egy színész megregulázzon egy rendezőt – mert honnan tudjuk, hogy nem a rendező akad el valahol a munka során, és nem neki kellene valamit másképp csinálni ahhoz, hogy adott esetben tudjon változtatni? Ráadásul a színházban eredetileg a színész volt a legkompetensebb ember.*

– Ez mindenekelőtt bizalmi kérdés. Egy ismeretlen rendezővel kapcsolatban apró jelekből alakítom ki, bízom-e az illetőben vagy sem, és ha azt rakom össze, hogy l'art pour l'art művészkedik, akkor menekülök. Akit azonban ismerek és nagyra tartok, azzal kapcsolatban nem támasztok kétségeket.

# A KÖVENDÉG LÁTOGATÁSA

*Terék Anna drámájáról*

Manapság kevés olyan új, kortárs színpadi szöveggel találkozunk, amely képes távlatos léptékben felmutatni a közös történelmi, társadalmi folyamatainkat, súlyos, sorsfordító eseményeinket, vagyis tág dimenziós többlet-tartalommal rendelkezik, és képes megjeleníteni a színpadon „a történelem színházát”. Ahogy azt tette a lengyel Tadeusz Słobodzianek *A mi osztályunk* című drámájában a Kamra előadásában, vagy egy friss bemutató a Radnóti Színházban: Závada Pál és a Mohácsi testvérek előadása, az *Egy piaci nap*, amely szintén – mint a lengyel dráma – pogromról, egy háború utáni magyar pogromról szól.

Terék Anna, a fiatal, vajdasági születésű költő, drámaíró, iskolapszichológus darabja, *A vacsoravendég* távlatos történelmi alkotások sorába illeszkedik, és a nem olyan távoli múltban megtörtént szörnyűséges balkáni háború emberi, lélektani, sorsokat pusztító következményeiről beszél a vajdasági magyar kisebbségi létezés keretei között.

A békés vidéki történetnek induló cselekmény horror drámává torzul.

A Vajdaságból Budapestre „emigrált”, de helyét nem találó, nehezen beilleszkedő magányos hős nő gyakran tér haza a szülőföld családi körébe. Egy közös temetői látogatás alkalmával összetalálkozik egy titokzatos, kóborló férfival, akivel – furcsa módon, és ellenállhatatlan erővel – azonnal szoros gondolati és érzéki hullámhosszra kerül. A nő meghívja őt családi vacsorájukra, ahol a férfiből kitör lappangó háborús poszttraumás pszichózisa, amelyet a balkáni harcokban szerzett, mint besorozott fiatal magyar egyetemista. A békés, családias, ünnepélyesre tervezett vacsora civilizációs burka az est folyamán szétrobban, és – mint egy Don Juan-reinkarnációban – a vacsora szörnyeteggé váló pszichopata Kövendége szörnyűséges rombolást és pusztulást hagy maga után.

A két sérült, folytonosan önmaga elől menekülő magányos ember találkozása pillanatnyi élet-megoldást, az egymásra találás varázslatos megváltását kínálja, hogy aztán a katasztrófa után a magány még súlyosabb nihilje várjon rájuk.

A dráma műfajában kevés híradás érkezett hozzánk a balkáni háborúba belerokkant, szét-szóródott vajdasági magyarság sorsáról. Terék Anna nyers, brutális, konfliktusokkal terhes drámája és a *Halott nők* című verseskötete egy új generáció jelenkori híradását tudja felmutatni ennek a történelem gyötörte régiónak a mindennapjairól, életérzéséről és tragédiáiról.

Szerveesebben nem lehetne lezárni ezt az írást, mint a *Halott nők* egyik versével:

## *Udvar*

*Néha véletlenül végignézem,  
hogy lövik agyon  
az embereket.*

*Olyankor annyira félek,  
hogy nem tudom becsukni  
a szemem.  
Ha el tudnék aludni,  
biztosan rosszat álmodnék.  
Minden nap attól félek,  
hogy majd végignézem  
véletlenül azt is,  
ahogy apát főbelövik.*

## MÚLTAK TÜKRÉBEN

*Szép Ernő: Kávécsernok – Tűzoltó; Henrik Ibsen: Nóra; Bornemisza Péter: Magyar Elektra – Pécsi Nemzeti Színház*

### Szép Ernő: Kávécsernok – Tűzoltó

A Pécsi Nemzeti Színház a most záródó évadban Szép Ernő két egyfelvonásosát is műsorára tűzte a kamaraszínházban, ami igazi jutalomjátékra adott lehetőséget a színészeknek, Köles Ferencnek és Darabont Mikoldnak, illetve a kisebb szerepekben Vlasits Barbarának. A rendező, Funk Iván affinitása a magyar századelő korszakához nem új keletű, hiszen néhány éve Füst Milán *Boldogtalanokját* (1917) állította színpadra figyelemre méltó módon, s most ismét a tízes-húszas évekből származó darabokhoz nyúlt: az ismertebb *Kávécsernok* 1914-ben keletkezett, a *Tűzoltót* – mely a szerző „elfeledett drámák” alcímű kötetében láttott napvilágot a kétezres évek közepén – 1925-ben mutatták be.

Bár költői életművének talán legemlékezetesebb karakterjegye a naivra hangszerelt dal-forma – Karinthy paródiája nem véletlenül örökítette meg ekként: „Ha én kicsi fiú volna / Csilingelne, lovagolna. / Ujságokba sose írna, / Sose írna, sose írna, / Télenyáron csilingolna” –, színpadi műveivel kapcsolatban felmerült az a szerény javaslat, hogy valamiképp az abszurd előfutáraként tekintsünk rá, s ez a két tárgyalt egyfelvonásos esetében sem bizonyul ördögtől való ötletnek. Az első darab, a *Kávécsernok* legszembeötlőbb irodalmi-nyelvi fogása például az unos-untalan elhangzó „nagysád” megszólítás végtelen ismételtetése, amely csaknem dadaista szint vizs a kor szépirodalmi műveinek és a pesti kabaréknak a toposzába, a kávéházi jelenetbe. (Ezt a nyelvi panelt ugyanakkor úgy is felfoghatjuk, mint ami groteszk módon görbetükröt tart a kor rangkorságának, amely a társadalmi rétegeket szigorúan elkülönítetten tartotta számon.)

A *Tűzoltó* végtelenségig karikírozott népiessége is szinte abszurdba hajlik, bizonyára a kor tomboló sikerű, a színpadokat elöntő népszínművei ihlették Szép Ernő stílusparódiáját, mellyel a szerző az alcím tanúsága szerint a „kukkolórium” örök érvényű műfaját teremtette meg. Hogy ismét a kortárs Karinthyra támaszkodjunk, *echte* „népiesch” mű született, amit például Köles nyíló diftongusokkal előadott tájszólása vagy Darabont Mikold éneklő hanglejtésű álnépies dialektusa is kiemel. Ezt erősíti a darab díszlet- és jelmezvilága – Torbán Eszter Tünde munkája – a parasztszobát jelző belógó mestergerendákkal és főként a szépasszony a budapesti teátrumok népszínműveinek archív fotóiról is ismerős viselete rakott szoknyával, hímzett pruszlikkal, piros csizmával – mindehhez kötelezően szóke fonott copf(paróka) dukál.

A „kisbornyúnézni” induló, sarzsijára büszke falusi tűzoltó elakad a helyi szépasszozonynál, csábításának nem is akar ellenállni. A tetőtől-talpig piros mundérban feszítő paraszt mind külsőre, mind belsőleg daliának mutatja magát, miközben a néző jól érzékeli a különböző gesztusokkal aláaknázott valóságos, és igencsak balfék karaktert. Az enyelgés köreit magyar módra hatalmas zabálással alapozzák meg, majd ahogy a műparasztoknak illik, dalra fakadnak és tánra perdülnek. Természetesen itt, „az ereszd-el-a-hajamat” jelenet közepette áll be a dramaturgiai töréspont: félreverik a harangot, mert valahol a faluban tűz ütött ki. Innentől aztán tombol a műmájér burleszk, a férfit kötelességérzete a tűz oltá-

sára rendelné, ám az asszony borral és incselkedéssel akadályozza a tűzoltás hősi cselekvésében, mindezt csujjogatva, csárdászva, bokázva adják elő a színészek. A hamisság bacchanáliája végül elcsendesül: kiderül, hogy egy tyúktól égett, de már vége, miközben az addig marasztalt férfit a nő „pojácának” nevezi gyengesége, az épp általa hivatkozott „férfibecsület” megszegése okán. Szép Ernő már száz éve is humorral reflektált a bibliai eredetű, a férfit bűnre csábító nő vádjára, amikor az Özvegyasszony így szól: „Énnékem özvegy Karácsony Jeremiásnének ötven köből földem van, zsindeles házba lakok, ezer pengőm fekszik a Népbankba, énnékem Ézsaiás próféta se mondja, hogy én nőstény vagyok, mer annak is a fejébe csapom ezt a cihát, ni!” – és „meglendíti a párnát”. A darab vége, amelyet bármelyik hepiendgyár megirigyelhetne, stílusosan a házi áldás vagy a mézeskalács képi világának összetettséget idézi: a civakodók ismét egymás felé csücsörítenek.

Mindkét egyfelvonásosban jól tetten érhető a kabaré hatása, ám a *Kávécarnok* előadásában, különösen Köles játéka révén, nevetés közben is ráérezzük a kis egzisztenciák nyomorúságára – ami a darab olvasásakor elkerülte a figyelmemet –, s ez mindenképpen az alkotók érdeme. A szüzsé szerint Alajos, a negyvenéves agglegény (az eredetiben inkább öreglegény: ötvenéves) fél év óta két pofára zabálja a krémes Fanny (özvegy)asszony kávémerésében, miközben mindig csak egyet mond be és fizet ki, ám a nő szemet huny előlött, mert szerelmet remél. Végül türelme fogytán az asszony kidobná a férfit, de kiderül, hogy az anyukája halála óta jár ide, a krémes pedig, amit igazából ő tudott hasonlíthatatlanul finoman készíteni, tulajdonképpen anyapótlék. Ekkor, az infantilis bögés közepette elhangzó töredelmes vallomás alatt, miközben persze állandóan nevetnünk kell, érzünk meg valamit az elhagyatottságból, a „fölösleges ember” budapesti kisemberi változatából. A díszlet és a jelmezek ökonomikus módon, letisztultan idézik a századelőt tonett bútorokkal és a fő helyen látható régifajta kasszagéppel, míg Funk Iván biztos kézzel egyensúlyozza a kispolgárok boldogságkereső machinációiban rejlő boldogtalanságot. Egészében azért persze a humor az elsődlegesen érzékelhető hatáselem, és ehhez Vlasits Barbara is hozzáteszi a magáét a brutális megjelenésű, baljós mozgású fiatal cseléd, Róza szerepében, aki sodrófával, véres késsel és kézzel ad nyomatékot egymondatos, Alajost fenyegető megjelenéseinek.

*Kávécarnok / Tűzoltó. Írta: Szép Ernő. Rendező: Funk Iván. Szereplők: Darabont Mikold (Fanny / Egy szép özvegyasszony), Köles Ferenc (Alajos / Tűzoltó), Vlasits Barbara (Rozi, továbbá Egy kisasszony / Szolgáló). Díszlet- és jelmeztervező: Torbán Eszter Tünde. Ügyelő: Krajcsovics Csaba. Súlyó: Tulik Tímea. Rendezőasszisztens: Frank Fruzsina. Bemutató: 2018. február 23.*

### Henrik Ibsen: Nóra

Ibsen világszerte sokat játszott, 1879-es darabjának előadásához Méhes László rendező átalakította a játékeret a kamaraszínházban, az nagyrészt az eredeti nagyszínpad előtti süllyesztett térben zajlik, mögötte-fölötte ülnek a háttérrel lezáró, vertikálisan megnyújtott – Rózsa István tervezte – díszlet egy-egy kivágatában az épp nem játszó szereplők, mint bábszínházban az épp nem aktív bábok, ami elidegenítő hatással jár. Itt főt kapott helyet egy fürdőszobát jelző belső tér is, melynek lehangsúlyosabb eleme a tér tengelyében elhelyezett fürdőkádból, ami majd az előadás végén nyeri el értelmét.

A darab erősen meghúzott szöveggel került színpadra, mintegy nyolcvan percet számlált a játékidő. Emögött bizonyára a befogadást segítő szándék állt, ám sajnos azt kell mondanom, a visszajára ütött. Ugyanis a szereplők viselkedésének alakulása szempontjából lényeges szövegrészek hiányában a dráma némiképp a középiskolások számára készített, a művet *en gros* prezentáló előadásokra hajaz, miközben az ellentétes érdekű, motivá-



Szép Ernő: Kávécarnok



Szép Ernő: Kávécarnok





Szép Ernő: Tűzoltó



Szép Ernő: Tűzoltó



Szép Ernő: Tűzoltó



Henrik Ibsen: Nóra



Henrik Ibsen: Nóra



Henrik Ibsen: Nóra

ciójú figurák plaszticitása elvész, a polgári világ működésébe kódolt kibékíthetetlen ellentétek, társadalmi szerepkonfliktusok, az Ibsen által megrajzolni kívánt élethazugság pusztító ereje elillan a jelenetekből, és tankönyv ízű tanulsággá válik. Az indulatok egyfajta sajátos domesztikációja révén hiába teszik a dolgukat becsülettel a színészek, a feszültség nem és nem akar létrejönni.

A sietős tempó nem engedi meg a másikat fenyegető vagy a társas magánynak súlyt adó szótlanúságot, a kibírhatatlan csöndek. Biztosan hozzájárult volna a sír szélén álló családi barát, a nőbe reménytelenül szerelmes Rank doktor (Tóth András Ernő) vagy a Nóra okirat-hamisítását leleplező Krogstad (Urbán Tibor) alakjának elmélyítéséhez, ha másképp alakul. (Nem a nézőtéri csend hiánya okozta, de a felsőbb sorokban bizony olykor alig voltak hallhatók egyes szövegrészek, így például Lindéné [Bacskó Tünde] és Nóra egyik párbeszédében, ahol az előbbit a közönség nagy részének háttal beszélgeti a rendező.) Ez a tempóprobléma okozza, hogy a darab legfőbb jelenetében Helmer (Rázga Miklós) a maga kenetteljes módján a tisztas erkölcsről elmondott fennkölt igazságai után nem tud igazán megrázó módon átváltozni Nóra (Darabont Mikold) machinációjának lelepleződését követően – Krogstad levele tudomásulvételének gyors üteme is akadályozza a nézőtéri feszültség akkumulálódását –, és itt a férfinak olyan önmagából kivetkőzését kellene látnunk, amire maga Helmer sem számított. Ekkor, a veszekedés közben sül el aztán a színpadi „pisztoly”, a centrális helyen álló fürdőkád vizébe veti bele magát Nóra – miközben szabadságát demonstrálанд provokatívan rágyújt és visszaadja jegygyűrűjét –, így a darab elejétől kezdve várható hatás beteljesedik. És a mondottak igazak Nóra esetében is: az édességmániás, gyermeki kiskorúságban tartott felelőtlen asszony átváltozása nem „robban”, a „babaszoba” elhagyása nem válik katartikus, (ön)pusztító eseményvé. Összességében azt mondhatjuk, hogy tudni ugyan tudjuk, amit a színház ajánlójában olvashatunk a darab kapcsán, hogy „a 19. század végén nagy port kavart, és meglehetősen felháborodást váltott ki”, ám ennek okát az előadásban nem éljük át, nem tapasztaljuk.

*Nóra. Írta: Henrik Ibsen. Fordította: Kúnos László. Rendezte: Méhes László. Szereplők: Darabont Mikold (Nóra), Rázga Miklós (Helmer), Tóth András Ernő (Rank doktor), Bacskó Tünde (Lindéné), Urbán Tibor (Krogstad). Díszlettervező: Rózsa István. Jelmestervező: Horváth Kata. Rendező-asszisztens: Frank Fruzsina. Súly: Tulik Tímea. Ügyelő: Krajcsovics Csaba. Bemutató: 2018. március 9.*

### **Bornemisza Péter: Magyar Elektra**

Bornemisza Péter, a magyar protestantizmus nagy alakja *Tragoedia magyar nyelven, az Sophocles Electrájából* címmel fordította, dolgozta át görögből keresztény erkölcsi példázattá az irodalmi alapanyagot 1558-ban, elhagyva a pogány mitológiai háttérét. Ahogy az „előjáró beszéd”-ben írja: „Kiből mind királyok, urak, mind nagyok, kicsinyek tanúságot és nagy példát vehetnek, hogy az Istennek hatalmassága nagyon az bosszúállásra, és végezett napja, mely napnál tovább az gonoszságba förtőzöt nem akarja bocsátani.” Merthogy a szerző meglátása szerint „az mostani keresztények, nemkülönben mint az pogányok, minden gonoszságban telhetetlenek”. Erkölcsi és társadalmi kritika képezi tehát a mű létrejöttének a háttérét, amely nagyon is létjogosult általában a modern színházban, nemkülönben napjainkban, ám nem egyszerű leküzdeni azt a történeti távolságot, amely a 16. század és a kortársi világ közt fennáll nyelvi, pszichológiai és esztétikai szempontból.

Régi magyar szövegről lévén szó nem mellékes a szöveg érthetőségének kérdése. Az idegen nyelvi anyag esetében a modern fordítás kézenfekvő megoldás lenne, a Pécsi

Nemzeti Színház előadása pusztán némileg követhetőbbé alakította a darab nyelvezetét Németh Ákossal, ahogy az máshol is történt (például Kaposváron Háy Jánossal). Valamelyest egyszerűbbé vált a hangzó szöveg – például egyes régi közmondások-utalások vagy az olyan elhalt szavak, mint a „kabra” („kanca”) elhagyásával –, bár azt nem mondhatjuk, hogy nem veszi igénybe a nézőt önmagában a mondottak követése. Olykor a színészek sem tudnak mást tenni, mint deklamálni, hiszen a szöveg bőbeszédűbb, mint ahogy ma elgondoljuk a drámai szövegeket, a történet kibomlása lassan halad, nemritkán statikus párbeszéd, helyzetek révén, ráadásul az individualizmus előtti személyes pszichológiája sem feleltethető meg a modern lélektani ábrázolásnak. Szükség van tehát a nézőnek némi empátiára, behelyezkedésre a kor gondolkodásmódjába, nem közelíthet az előadáshoz közvetlenül, saját történeti kora elvárásainak felfüggesztése nélkül.

„Művében minden szereplőnek megvan a maga igazsága, ugyanakkor senki sem bűntelen. Vészjóslo örök körforgás, melyben mészárlást mészárlás követ” – állítja a színház honlapján az előadás tömör értelmezéseként olvasható szöveg. Jól példázza a saját igazságok egymásnak ütköztetését Elektra (Kulcsár Viktória) és anyja vitája, ahol Clitemnéstra (Herczeg Adrienn) elmondja saját indítékát férje, Agamemnón megölésére: ez legkedvesebb lánya, Iphigenia (kényszerű) feláldozása volt Diána istennő kiengesztelésére. A darab valóban a gyilkosságok pokoli láncolatát bontakoztatja ki: az apa feláldozza lányát, amiért az anya megöli őt, akin ezért a másik lánya készül bosszút állni. Ám az is világos, hogy a mű egészében Bornemisza elég egyértelműen Elektra (és bosszújának végrehajtója, Orestes [Takaró Kristóf]) pártjára áll, némi kiegyensúlyozó szerepet a görög kórust helyettesítő Chorus nevű öregasszony (Uhrík Dóra) szólama kap. Nem könnyű követni a szerző világosnak szánt erkölcsi alapvetését, hiszen úgy tűnik, Aegistus király (Vidákovics Szlávén), a bitorló halálát, a mű végén bekövetkező zsarnokölést mégiscsak igazságtételként mutatja be. Tudnunk kell azonban, hogy ő saját kora történelmi-politikai helyzetére vonatkoztatja az antik drámát. Márpedig a mű megírásának évében választják a katolikus Habsburg Ferdinándot német-római császárrá. Azt a Ferdinándot, aki egész életében Magyar Királyságért küzdött a nemzeti királyokkal, előbb Szapolyai Jánossal, majd fiával, János Zsigmonddal. Bornemisza kérdése, melyet a darab megírásával kívánt feltenni, tehát így hangzik: *„Vajon akkor, midőn a haza durva rabságban senyved, szabad-e erőszakkal szembeszállni a zsarnokkal, vagy pedig biztonságosabban arra kell-e várni, hogy az idő hozza meg az orvosságot és az enyhülést?”*. Nagy kérdés, hogy a darab eredeti utalásrendszerébe rejtett problémát a mai néző felismeri-e és tud-e valamit kezdeni vele.

Az előadás hatásmechanizmusában komoly szerepet kapott a Rozs Tamás által szerzett, és zenésztársaival – Gáspár Józseffel, Péter Tamással és Szemző Angéllal – együtt a színpadon előadott zene, melynek egyik rétegét a magyar népzene, másikat a zsolttárok dallam- és szövegvilága képezte. A közvetlen élvezhetőségén túl épp az előadás kortársi befogadását segítette, hiszen gyakran a rendező, Rázga Miklós is ennek segítségével tudta hatásosan mozgatni a színpadképet meghatározó (hol néma, hol éneklő) tömeget, háznépet, akiket a PNSZ énekkara játszott javarészt fekete csuhákban közlekedve. A zene és a mozgás dinamizáló ereje ráfért az előadásra, egy-egy látványos hatáselem (Orestes és nevelője a levegőben lógó kalitkában vagy a drón, amit a szünetben egy idősebb hölgy „mutatósnak” titulált) már inkább soknak tűnt számomra. Mind a díszlet (Horgas Péter), mind a jelmezek (Bujdosó Nóra) ahistorikus stilizációja a színpadi történet kortalanná formálását segítették. A cselekmény lezárultával az Orestes nevelőjét játszó Stenczer Béla immár a függöny előtt mondja el a 16. századhoz illő didaktikus formában intéseit a nézőhöz, aminek lényege, hogy a bosszúval fel kell hagyni. E jámbor óhajjal, gondolom, a nézők nagy része elvileg egyetért, az már ismét kérdés, hogy a színházból kilépve gyakorol-e majd rá maradandó hatást Bornemisza üzenete, vagy pusztába kiáltott szó marad.

A feljebb felvetett dilemmára, hogy a közönség miként fogadja az előadást, természetesen nem tudok végérvényes választ adni. Ugyanakkor egyértelműen érzékelhető volt a sorok közt némi idegenkedés, értetlenség. Emlékezve arra, milyen hamar került le a műsorról néhány éve Weöres Sándor *A kétfejű fenevadja*, Szikora János nívós rendezése, mindez nem meglepő. Weöres darabja valós történelmi ismereteket önt költői formába, megnehezítve azok számára a befogadást, akik a török kori világ legegyszerűbb történelmi, kulturális viszonylataiban sem járatosak, míg itt egyszerűen a régiség eltérő világlátása, emberképe, erkölcsi elvárása képez nehézséget. Ám ha ez így igaz, abban a színház műsorpolitikájának is szerepe van. A nevelő, kulturális közvetítő hatás gyengességének, másrészt az úgynevezett közönségigény kiszolgálásának. Közhelynek számít a szakmában, hogy a vidéki teátrumok nem tudnak másképp, csak népszínházi karakterrel működni, másrészt viszont a magyar nemzeti színjátszás klasszikus hagyománya felől nézve mindig is feladatuk marad a közönség ízlésének formálása.

A darabválasztásról szólva tehát – függetlenül attól, hogy a reformáció 500. évfordulójának ünneplésére létesített pénzügyi alap ihlette-e vagy sem, hisz az irodalomtörténet is számos fantasztikus alkalmi verset tart számon – azt mondhatjuk, hogy egyrészt dicséretes próbát tenni a magyar dráma kezdeteivel, mert előre láthatóan nem könnyű feladat mai színházi formában előadni Bornemisza *Elektráját*. Azaz biztosan nem áll elő a századik Shakespeare-, Ibsen-, Csehov- stb. előadás tétnélküliségének paradigmája, ebben sokkal inkább benne van a látványos bukás lehetősége. Így tehát még egy hibátlannak nem mondható efféle előadás is érdekesebb, tanulságosabb, és magasabb művészeti tétellel bír, mint amazok. Ugyanakkor ez a produkció inkább kétségeket ébreszt, mintsem maradéktalanul igazolná Bornemisza művének mai relevanciáját.

*Magyar Elektra. Írta: Bornemisza Péter. Átdolgozta: Németh Ákos. Zeneszerző: Rozs Tamás. Rendező: Rázga Miklós. Szereplők: Vidákovics Szlávén (Aegistus király), Tóth András Ernő (Parasitus, a király szolgálója), Herczeg Adrienn (Clitemnestra, királyné asszony), Kulcsár Viktória (Elektra, Agamemnon király leánya), Bach Zsófia (Chrisothemis, Elektrának húga), Mikei Darinka (Gyerek Chrisothemis), Schneider Gréta (Gyerek Chrisothemis), Takaró Kristóf (Orestes, királyfi, Elektrának öccse), Stenczer Béla (Mester, Orestes oktatója), Uhlrik Dóra (Chorus, vénasszony), Józsa Richárd (Előljáró beszéd). Zenészek: Gáspár József, Péter Tamás, Rozs Tamás, Szemző Angéla. Díszlettervező: Horgas Péter. Jelmeztervező: Bujdosó Nóra. Rendezőasszisztens: Kiss Hédi. Súlyó: Juhász Piroska. Ügyelő: Markó Rita. Bemutató: 2018. február 16.*



Bornemisza Péter: Magyar Elektra



Bornemisza Péter: Magyar Elektra



Bornemisza Péter: Magyar Elektra



Bornemisza Péter: Magyar Elektra



# HULLÁMZÓ ÉVAD: A MEDVEVÁR ÉS A SZAKADÉK A CSÚCSON

*Keresztesi József: Medvevár; Szakadék; A tékozló fiú; Federico García Lorca: Vérnász; Utazás a méhem körül... és tovább – Janus Egyetemi Színház*

A Janus Egyetemi Színház 2017/2018-as évada hullámzó színvonalú előadásokat hozott, az új bemutatók között volt kifejezetten kiemelkedő és erősen felejtethető előadás is. Az évad csúcsa a PTE 650. évfordulójának alkalmából írt dráma, a *Medvevár* volt. Keresztesi József művének ősbemutatóját a Pécsi Püspöki Palota kertjében tartották 2017. augusztus 31-én Kocsis Gergely rendezésében.

A drámai alapkönfliktus szerint a korszakos költő bár egész életében Itália után vágyakozik és költőként akar örökérvényű életművet alkotni, de a politikai hatalomról, a pozícióról sem tud lemondani. Nagybátyjával, Vitéz Jánossal fő szervezője a 1471-es Mátyás elleni főúri összeesküvésnek („A Jagellók jogos jussa! Jöjőj!”). Keresztesi kiváló drámája nem a dicső és hatalmas, befolyása csúcán lévő Janust állítja a középpontba, hanem a bukott, és ebben a szituációban sokkal több réteget felvillantó, összetettebb karakterábrázolásra teret adó élethelyzetben lévő költőt. A történet a lázadás után játszódik, mikor Janus Medvevárra menekül, semmi dicsőséges máz nincs már rajta, csak hatalmas önérzete tart ki, státuszait elvesztette.

A végjáték helyszíne – akárcsak Janus helyzete – korántsem fényes és fényűző. Tábori körülmények között húzza meg magát a menekülő csapat, a díszletek lepattant balatoni kempinget idéznek kockás terítővel, kempingszékekkel, függőággal, gázpalackon kotyogós kávéfőzővel, táskarádióval. A költő egy kék-sárga ponyvás, Pécs színeiben „pompázó” lakókocsiban húzza meg magát. A színpadkép nagyszerűen érzékelteti a menekülő csapat jövőjének bizonytalanságát, a szükséghelyzetet és a köztes állapotot: Medvevár se nem Buda, se nem Itália, de ebből a pontból látszólag még van út mindkét irányba. A tábor tétészeli egy keskeny, ledcsikkal szegett kifutó, ezen a sávon közlekednek az istenek, és avatkoznak be a halandók sorsába. Phoebus, a napisten (Tóth András Ernő) egyszerre fennkölt és harsány, hatalmas isten és közönséges műmájer, aki napszemüvegben, arany gallérban és kopott mellényben, pocakosan kempingbiciklin teker a szférák között. Mercurius (Kuti Gergely) macsó, számító, a sakkfigurák legfőbb mozgatója. A Múza (László Virág) kemény, céltudatos, modern nő, aki mégis alárendelte magát szerelmének és pártfogoltjának, Janus Pannoniusnak (Czéh Dániel). Sajnos a László Virág és az egyszerű szolgálólányt nagyon szórakoztatóan alakító Vlasits Barbara közötti dinamika sokkal jobban működik, mint a Múza és Janus közötti kémia, ezzel pedig a dráma egyik fontos mozgatórugója válik súlytalaná. Ezt ellensúlyozza Ágoston Gáspár kiváló alakítása Mátyás király szerepében, mellyel főszereplővé lép elő. Mátyás itt nem egydimenziós népmesei hős, Keresztesi remekül építi fel a király végtelenül manipulatív és önhitt karakterét az őt övező legendás történetekből és fordítja is egyben ki azokat. „Ha egy uralkodót »igazságosnak« neveznek, arra érdemes odafigyelni. És vigyázni vele. Amiképp a »hős« nevet az a király érdemli ki, aki jól forgatja a kardot, úgy az »igazságosat« az, aki az igazsággal bánik ügyesen.” A dráma olvasható újabb Mátyás-meseként is, melyben az álruhás király igazságot szolgáltat és sokadszorra is rendet teremt a világban. Az új rend-

del azonban nem mindenki elégedett: a rendteremtésnek passzív elszenvedője, és nem aktív aktora Janus, aki a végjátékban már nem kerül igazi döntési helyzetbe. Janust a Corvinák őrzőjeként központi könyvtárossá degradálná Mátyás, a deus ex machina csak szellemi örökségét tudja már megmenteni. Az előadás egyik csúcspontja a dölyfös és sér-tődött Janus és az übercool Mátyás szellemi párbaja, a másik pedig az a mágikus és pszi-chedelikus jelenet, mikor Mercurius a Múzsát Hunyadi Mátyás fejébe kalauzolja, reflek-torral világítva meg gondolatait.

A budapesti Katona József Színház Jászay-díjas színésze, a Színművészetin is tanító és rendező Kocsis Gergely először dolgozott a JESZ-szel. A PTE 650. évfordulójára készült előadáson érződik, hogy biztos kézzel nyúlt a Keresztési-szöveghez és a társulathoz, friss és aktuális előadás született mindenféle felesleges ünnepélyes hagymáz nélkül. A gyö-nyörű szimbólumrendszerrel felépített, a különböző nyelvi regiszterekkel is nagyszerűen operáló, a mitológiai elemeket a kiszólásokkal és aktualizálással egyensúlyban tartó *Medvevárban* Callisto és Arcas, a Nagymedve és a Kismedve mitológiai történetétől indu-lunk, a csillagoktól pedig csillagokig érkezik el a keserédes dráma. Janust elbocsátja szol-gálatából a Múzsza, aki Mátyás mellé szegődik Buda felvirágoztatásáért. Janus földi élete véget ér, dicsősége a csillagok között ragyoghat.

*Medvevár, avagy tragikomédia a pannóniai Janus püspök végső futásáról és elragadtatásáról. Írta: Keresztési József. Rendező: Kocsis Gergely. Szereplők: Czéh Dániel (Janus Pannonius költő és kegyvesztett főpap), László Virág (Múzsza, a művészetek és tudományok istennője, 9 in 1), Kuti Gergely (Mercurius, isteni hírnök és lélekvezető), Ágoston Gáspár (Hunyadi Mátyás, magyar ki-rály, eleinte pásztor képében), Vlasits Barbara (Nona, cselédlány), Pásztó Renáta (Decima, sza-kácsnő), Zakariás Máté (Castor, zsoldos), Szabó Márk József (Pollux, zsoldos), Tóth András Ernő (Phoebus, napisten), Inhof László (Thuz Osvát, zágrábi püspök), Inhof Kornél (Thuz János, horvát bán). Rendezőasszisztens: Hetesi Júlia. Látvány: Kuti Letícia. Jelmeztervező: Herczig Zsófia. Zene: Rozs Tamás. Műszak: Tolnay Donát, Fehér Zsombor. Bemutató: 2017. augusztus 31.*

\*

A *Szakadék* című „szabadulástechnikai játékot” Funk Iván rendező és a színészek együtt dolgozták színpadra. A dráma a végpontról, a tragédia utáni kihallgatáson indul, így a két tanú szemszögéből, visszaemlékezéseik alapján bomlik ki a múlt, és a bűntényhez vezető történetzálak és a szerelmi háromszög. A színpadkép egyszerű, a háttérben a rendőrségi iroda íróasztallal, laptoppal és két székkal, az előtérben jobbra és balra egy-egy asztal és székek. Az egyik modern üvegasztal, a másik kockás terítős, egyszerű darab. Amikor a két pár élete összekapcsolódik, mindig középen jelenik meg az új, közös és köztes tér, kocsma, Starbucks vagy egy olcsó motel képében. A helyszínváltásokat vetített háttér is jelzi, amely meglehetősen felesleges, a jól tagolt és átlátható térben minden néző pontosan elboldogul, a Pinterest-képgyűjtemény jellegű háttérképek sem hangulatában, sem funkcionálisan nem tesznek hozzá az előadáshoz, gegnek pedig nem elég erősek a kávéról szóló motivációs szövegek vagy a fali áldás.

A rendőrségen két férfit hallgatnak ki és meg, akik társadalmilag rendkívül távol áll-nak egymástól, amit a rendőrő (Várnagy Kinga) érzékeltet is minden gesztusával és meg-szólalásával; az egyikük Wolf, a büntetett előéletű pitiáner bűnöző (Szabó Márk József), a másikuk a topmenedzser Némedy Vilmos (Zakariás Máté). Wolf várandós élettársát (Hollósi Orsolya) megölték, Némedy felesége (Farkas B. Szabina) pedig eltűnt. A két pár története filmszerű snittekben bontakozik ki, hol a lepukkant lakás konyhájában, hol a ró-zsadbombi villában játszódó párkapcsolati jeleneteket láthatjuk, mintha az emlékek között tévkapcsolóval válthatnánk. A párhuzamos történetekben mintha két mindenben ellenté-

tes, reciprok világ jelenne meg, ami az egyikben jelen van, a másikban hiány, és fordítva. Wolfék szegénységben és kiszolgáltatottságban élnek Etelka kisbolti pénztárosi fizetéséből, kapcsolatuk szenvedélyes, harsány és szeretetteli, a felelősséget vállalni nem tudó, gyermeki karakterű Wolf pedig megtudja, hogy Etelka gyermeket vár. Wolf gyakran kihasználja élettársa naivitását és manipulálhatóságát. Némedyék biztos egzisztenciával és komoly karrierrel rendelkeznek, ám kapcsolatuk *A szolgálólány meséjét* idézi: a kezdetektől pszichopatának tűnő férj terrorizálja teherbe nem eső, mozgó méhként kezelt feleségét, aminek fő szimbóluma az algaevés. Mivel a férfi szerint az alga segíti a fogamzóképeséget, visszatérő hatalomgyakorlási gesztusa a nő algával etetése, mely a darab egyik csúcspontján fizikai erőszakba torkollik. A szereplők közötti viszonyrendszer remekül ábrázolt, a párbeszéd pedig többnyire élők és kellő humorral ellensúlyozzák a végig fenntartott, a kapcsolati dinamikákból eredő feszültséget. Ki kell emelni a két fő női karakter alakítását: Farkas B. Szabina nagyon érzékenyen fogja meg az elnyomott, bántalmazó kapcsolatban élő, szeretetre és elismerésre vágyó modern, nagyvárosi nőt, aki komoly utat jár be az előadás folyamán a teljes bezárkózástól és elnyomottságtól az akarata érvényesítésén át a bántalmazás ördögi körének megtöréséig. Hollósi Orsolya szintén kiváló Etelka szerepében, a nagyszájú telepi lány megformálása Stefanovics Angéla hasonló alakításait idézi, és bár nehéz feladat, csak ritkán billen át karikatúrába. Az előadás problematikája inkább a szintén jó alakítást nyújtó férfi szereplők karaktereinek eltúlzásában van: míg papíron Wolf az ördögi és Némedy az angyali figura, valójában a néző szimpátiája az első pillanattól fogva Wolfé, aki félrelépése és hazugságai ellenére annyival pozitívabb hősként van beállítva, hogy a nyomozás elveszíti súlyát és értelmét, hiszen a két párkapcsolat és a férfikarakterek személyiségrajza, valamint megnyilvánulásaik alapján tökéletesen megjósolható, ki követte el a bűncselekményt. Így a jó ritmusú, dinamikus és a néző figyelmét fenntartani képes előadás vége semmilyen meglepetéssel nem szolgál sajnos, nincs igazi csattanó és katarzis, mely a karakterek finomhangolásával és kevésbé szélsőséges ábrázolásával elérhető lett volna.

*Szakadék (nyomozati szembesítés egy részben). Rendezte: Funk Iván. Szereplők: Zakariás Máté (Némedy Vilmos), Farkas B. Szabina (Némedyné Nagy Olga), Hollósi Orsolya (Szabó Etelka), Szabó Márk József (Wolf Antal), Várnagy Kinga (Nyomozónő). Műszak: Tolnay Donát, Kocsis István. Bemutató: 2018. május 6.*

\*

*A tékozló fiú* színrevitelének apropóját Tóth András Ernő rendező számára a reformáció 500 éves évfordulója adta. Az egyik leghíresebb krisztusi példázatot járja körül a társulat Biblia-tábort idéző formában. A színpad egyik végében foglal helyet a zenekar, velük szemközt pedig egy nagy kivetítőn láthatók a bibliai idézetek, melyek az adott jeleneteket magyarázzák. A térrendezés viszont nem sikerült jól, a szélen elhelyezett faoszlopok kitarkják a nézők elől a szövegeket és a zenekart is, a körben ülő társulati tagok helye pedig állandó, így a mögöttük ülő nézőknek a szereplők egy része végig háttal ül, mikor nem középen zajlanak a történések. A darabot a zenekar vezeti fel a tékozló fiú történetének elmesélésével, ami az előadás egészét szemlélve meglehetősen didaktikus és redundáns gesztusnak tűnik, hiszen az ismert történet majd a szereplők által is megelevenedik látzólag modernizálva, ám valójában szinte változatlan formában. A zenekar egyetlen szerepe a hangulatfestés, ám a gitárral kísért, sokszor szavanként vagy mondatrészenként aláhúzott, középiskolás hangvételű monológok inkább komikus hatást keltenek és a fiatalokat célzó vallási körök esetlen zenei gesztusait idézik, mintsem valódi hangsúlyt kapnának. Az előadás a tékozló fiú történetéből és az azt megszakító kibeszélő körös, osztályfő-



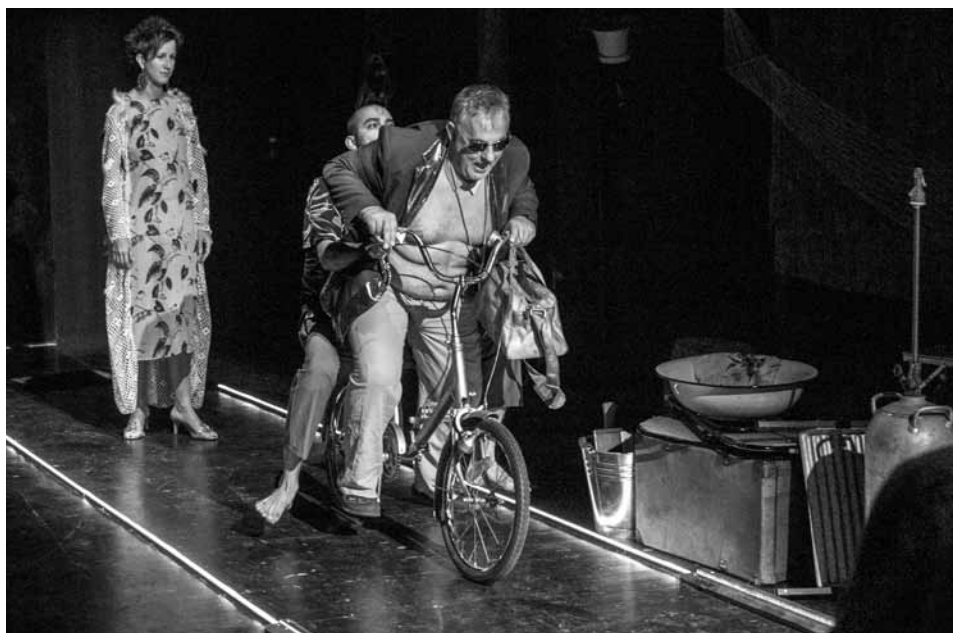
Keresztesi József: Medvevár...



Keresztesi József: Medvevár...



Keresztesi József: Medvevár...



Keresztesi József: Medvevár...



Szakadék



Szakadék



Szakadék



Szakadék

női órás megbeszélésekből épül fel. A darab középpontjában a bűn, a bűnbánat és a bűnbocsánat kérdése áll, de a szereplők megszólalása mind mesterkéltnél, vagy biblikus hangvételnél, vagy az ábrázolt korosztály beszédmódjától erősen eltérő, papírszagú monológ. A fiatalok által felvetett kérdéskörök kitérgetése is meglehetősen sablonos gondolatfolyamokban történik, az eredetiség hiányát pedig nem ellensúlyozza a közben zajló bibliai parafrázis-történet sem. Utóbbi mélypontján a pénz eltékozlása egy buliban történik, ám a szóragozó fiatalok mintha egy vallási szektából léptek volna elő, és fogalmuk sem lenne, milyen egy valódi parti, amiről nem könyvekben olvastak. A „buli” kötelező kellékei a cigi, a hangos zene, a teátrális pénzszerzés, üvegből ivás, a random smár és (nem tévedés!) a konfettiszerzés. A hitetlen és nevetséges, „romlott éjszakai életet” egy feleslegesen brutális erőszakjelenet követi művérrel és a tétkozló fiú főként fizikai bántalmazásával. A tanórai hangulatot tovább fokozza a darab végén a festményelemzés, mely egy szó szerint felolvasott tankönyvi szöveg. Az előadás fő hibája a mesterkéltség és a didaktikuság, az izgalmas, univerzális és mindig aktuális kérdésekre nem történik valódi személyes reflexió, betanult szövegek felelnek betanult szövegekre, ez pedig nehezen indít el bármiféle továbbgondolást a nézőben.

*A tétkozló fiú (protestáns iskoladráma). Rendezte: Tóth András Ernő. Szereplők: Benkó Luca, Háber Krisztián, Inhof László, Jóna Lilla, Kopa Marcell, Major Ágnes, Mekis Flóra, Mészáros Dávid, Pásztor Renáta, Pupa Máté, Somogyi Bianka, Szabó Márk József, Tál Achilles. Rendezőasszisztens: Farkas B. Szabina. Jelmeztervező: Herczig Zsófia. Zene: Gácsik Dénes Frigyes. Műszak: Tolnay Donát, Kocsis István. Bemutató: 2018. március 25.*

\*

Federico García Lorca *Vérnászát* Mikuli János állította színpadra 2017 őszén. Az előadás felütése erőteljes és baljós: a vak Halál figurája vonul át a játéktér háttérében, jelezve, hogy a veszteség jelen van, kézzel fogható, és az előttünk kibontakozó történetben mindent ő ural, valójában ő a dráma főszereplője. Az első jelenet ezt az érzetet tovább növeli, a hosszúság némaság után feszültségteljes párbeszéd zajlik anya és fia között. Az Anya (Pásztor Renáta) feldolgozatlan gyászja férje és elsőszülött fia elvesztése miatt felülír minden más megjelenő érzést és történést, Pásztor Renáta játéka pedig úgy emelkedik ki a többi alakítás közül, hogy az ő múltba kapaszkodása és traumája dominál minden egyéb történeteszlál felett, konstruálva az egész előadást, és elvéve a hangsúlyt a drámai konfliktusról. Az Anya úgy működik, mint egy fekete lyuk, amely elnyel minden fényt és értelmetlenné tesz minden vágyat, reményt: mellette a többi szereplő érzelmei súlytalannak tűnnek vagy meg sem jelennek, fia, a Völegény (Glázer Bálint) kissé esetlen szerelme és vágyakozása hiábavalóság, a múltbéli tragédia mintha megdermesztette volna ezt a világot, a Halál árnyékából senki sem tud kilépni. Az esküvőig tartó jelenetek statikusak, nagy részük padon ülő színészek párbeszéde, akik nem érintkeznek, világaik nem kapcsolódnak. A Leonardo (Pupa Máté) és felesége (Somogyi Bianka) között megjelenő konfliktus ábrázolása egysíkú, céltalan ordítózás, a jelenetben először feltűnő férfi pedig szélsőségesen negatív színben tűnik fel, a gonosz megtestesítőjeként, mintha csak a családja minden bűnét benne látó Anya szemszögéből szemlélnénk a szereplőt. Az esküvő és a lakodalom dinamizmust hoz az addigi statikusság helyett, a Menyasszony (Faa Eszter) vívódása és kételyei viszont sokkal jobban kirajzolódnak a Barátnővel (Mekis Flóra) közös jelenetben, amely a készülődés fájdalmát és ambivalens voltát érzékelteti, mint a két régi szerelmes, Leonardo és a Menyasszony találkozásokor, a romboló természetű, szangvinikus fiú ábrázolásakor alig jelenik meg érzélem az uralkodási és birtoklási vágyon kívül. A lakodalom a háttérben zajlik, a jelmezekkel szépen illusztrált spanyol légkört azonban megtöri az



amúgy hatásos zene, főleg a csujtogatás és a dülöngélős, topogós, magyar lagzikat idéző tánc az, ami erősen rombolja az addig kialakított atmoszférát. A menyasszony megszökése utáni felfordulást a szereplők kaotikusnak és kétségbeesettnek szánt szaladgálása érzékeltetné, de az összhatás inkább komikus lesz, ahogy a menekülés-üldözés epizódjai is. Ezt a hatást elsősorban a tropikáriumokat idéző hangeffektusok adják, és a Halál újbóli megjelenése sem segít: míg a nyitójelenetben félelmetes és baljós, másodsor, bár a koreográfia kifejezetten szép és kidolgozott, a zs-kategóriás horrorfilmeket idéző sátáni nevetés kifordítja a jelenetet és elidegeníti a nézőt a látottaktól. Hogy a veszteség és tragédia mégis súlyt kap annak ellenére, hogy a két férfiszereplő, Leonardo és a Vőlegény súlytalan, érzelmeik pedig kevéssé ábrázoltak, arról ismét Pásztó Renáta gondoskodik: a zárójelenetben az újbóli anyai veszteség és tragédia átütő, minden más fájdalmat felülír, ahogy az előadás legelején, a kórus kántálása pedig ezt a hangot erősíti fel és teszi univerzálissá.

*Vérnász. Írta: Federico García Lorca. Fordította: Illyés Gyula. Rendezte: Mikuli János. Szereplők: Pásztó Renáta (Anya), Glázer Bálint (Vőlegény), Inhof László (Apa), Faa Eszter (Menyasszony), Rab Alexandra (Anyós), Popa Máté (Leonardo), Somogyi Bianka (Feleség), Mekis Flóra (Barátnő), Hetesi Júlia (Szomszédasszony), Kopa Marcell (A halál [mint koldus]), Mészáros Dávid (Első vőfély), Gácsik Dénes (Második vőfély). Rendezőasszisztens: Major Ágnes. Jelmeztervező: Herczig Zsófia. Zene: Kopeczky Péter. Műszak: Tolnay Donát, Fehér Zsombor. Koreográfia: Hágen Zsuzsa. Bemutató: 2017. október 29.*

\*

*Utazás a méhem körül... és tovább* címmel kortárs táncszínházi előadást mutattak be március 9-én Hágen Zsuzsa rendezésében, melynek a JESZ befogadó színházként adott otthont. A darab a feminista diskurzussal több ponton párbeszédbe lépő ösztönművészeti előadás, ám addig nem jut el, hogy a nők levessék a férfinézőpontú, negatív szemléletet, a kétpólusú, hierarchizált szimbolikus mező az előadásban konstans, a férfi pedig sokszor igencsak démonizált képen jelenik meg.

A darab erősen hospitalizáló környezetben játszódik, a színpad közepén egy hosszú, lepellel lefedett (múttó)asztal, rajta hat nő egyszerű, fehér lepelruhában, mely szintén a kórházi hangulatot erősíti. A fehér lepleken törzsi jelek: piros festékekkel rajzolt kör, átlós vagy vízszintes vonal, karmolásnyomok. A test mint írható felület, szöveg jelenik meg (Foucault, Butler), az írás viszont fájdalmas és letörölhetetlen, vérrel íródott. A sematikus szimbólumok asszociációs láncot indítanak és felbélyegzik a nőket: terméketlen, kikapart, terhes, túl a menopauzán. Az egyszerű és hatásos, letisztult díszlethez nehezen illeszthető a kétoldalt megjelenő selymfestmények, melyek Melegh Andrea, az egyik szereplő munkái, ezek inkább egy kiállítás darabjai, mint az előadás szerves részei, a kizárólag dekoráló hatást tovább erősíti, hogy semmilyen funkciójuk nincs azon kívül, hogy néha a szereplők elmennek alattuk, arcukkal érintve a selymet.

A beauvoir-i gondolat, mely szerint senki nem születik nőnek, hanem azzá válik, megjelenik, a szereplők közötti korkülönbség meghatározza a helyüket is a rituális ismétlődés ívén. A legfiatalabb lány (Horváth Réka) a sarjadó, naiv és kiszolgáltatottságot hozó szenvedéllyel átítatott nőiség és a gyermeklét között mozog, Markó Éva anyja és femme fatale egyszerre, Hágen Zsuzsa az érett és kiábrándult asszony, míg Füstí Molnár Éva zárja be a kört egyszerre bölcs és már gyermekibe visszahajló figurájával. Ezzel a női testet a közép-pontba állító darabban a társadalmi sémák kényszerítő ereje és a ritualizáció, valamint a ciklikusság megjelenik, ám a férfiak és nők között húzóódó, élesen felrajzolt demarkációs vonalat egyik fél sem képes áttörni, a „méhében gyökerezettek” állandósult szerepe pedig a hatalomért folyó harcban az áldozaté.

Az egyes női tapasztalatok megjelenítése általában nyomasztó, a nők alapvető szabadságából nem sokat érezni, inkább a patriarchális keretek fogságából és a férfiperspektívából látjuk a szereplők megnyilvánulásait. A legerősebb és leghangsúlyosabb egyértelműen a tánc az összművészeti darabban, a preverbális eszközökkel sokkal hatásosabban írják le a testi és lelkiállapotokat, mint a verbalitással. Az előadásban megjelenő szövegek monológok, melyek nagyon különböző regiszterekből szólalnak meg, nagy részüket Füsti Molnár Évától halljuk (sajnos papírból felolvasva, ami kizökkenti a nézőt az előadás ritmusából), akinek szerepéből adódóan egyfajta bölcsességként, általános érvényű élettapasztalatként jelennek meg, mely a ciklikusság alapján az összes női szereplőre érvényes vagy érvényes lesz. A zene (Felcser Judit) pedig szintén inkább hangulatfestő, borongós-bús hangulatával többször a tábortűz körüli zenélést idézi. Míg a festés mint test-jel kifejezetten hatásos és jól működik, addig a háttérben többször vásznat ragadó Melegh Andrea élő festései igazából nem tesznek hozzá az előadáshoz, mivel a kis keretekben nem születik látványos mű, a férfi szereplő (Bognár Csaba) belépésével is csak a megaláztatottság és alárendeltség újabb epizódja lesz a festménybe belerajzolás gesztusa.

Az előadás első fele nagyrészt női szenvedéstörténet, az egyetlen pozitív kép a naiv és rajongó, szerelmes fiatal lányé, ám sajnos a darab alkotta kereteken belül az ő későbbi szenvedése és csalódása is előre jelezhető. A második részben előlép a férfi is, akinek alaköltése mintha minden földi rossz megtestesülése lenne: a férfi meghódíthatatlan, anyuka kicsi fia, végtelenül pökhendi és arrogáns, agresszív állat. Egyetlen jó momentum a kislánnyal való játék, de a következő jelenetekben apaként is elbukik, a remény csíráját is elfojtva. Az indulatokat végül meglehetősen kiszámítható és nevetséges módon a férfi vízzel való leöntésével vezetik le. Szintén nem tesz jót az előadásnak az, hogy a második etapban a nők újabb kellékeket vonnak be az addigi minimalista eszköztárba, a flamenco-táncos kendőt kap, a kislány kezelábast és kismacit, a festőnő sálát a nyakába, mindezzel nagyon didaktikussá téve és szájba rágva az eddig is egyértelmű szerepeket.

Az *Utazás a méhem körül... és tovább* című előadás a sok kifejezetten hatásos, főleg mozgásszínházi pillanat ellenére a különböző női szerepeket legtöbbször sablonosan, kevés eredetiséget mutatva ábrázolja, ezzel az árnyalatok elvesznek, és inkább megosztó értelemben vett „feminista pamflet” lesz a darabból, mint valódi utazás a nőiség misztériumába.

*Utazás a méhem körül... és tovább (Innovatív kortárs táncszínházi előadás). Rendező, koreográfus: Hágen Zsuzsa. Szereplők: Füsti Molnár Éva, Hágen Zsuzsa, Horváth Réka, Markó Éva, Melegh Andrea, Bognár Csaba. Zene: Felcser Judit. Jelmezterv és kivitelezés: Gulyás Gabriella. Konzulens: Hegedűs Sándor. Műszak: Tolnay Donát, Fehér Zsombor. Bemutató: 2018. március 9.*



A tékozló fiú



A tékozló fiú



A tékozló fiú



A tékozló fiú



Federico García Lorca: Várnász



Federico García Lorca: Várnász



Federico García Lorca: Várnász



Federico García Lorca: Várnász

## SZEM-SZÁJNAK INGERE

*Keresztesi József: Mit eszik a micsoda? – Bóbita Bábszínház*

„Mindig fontosnak tartottam, hogy a pécsi alkotókat bevonjuk a bábszínházba”<sup>1</sup> – nyilatkozta a *Jelenkor* 2016-os színházi számában Sramó Gábor, a Bóbita igazgatója. Majd ezt továbbbővítve épp Keresztesi Józsefre utalt olyan Pécssett élő szerzőként, akit a színház „örömmel fedezett fel”.<sup>2</sup> Mi sem bizonyítja jobban azt, hogy sikeres együttműködésről van szó, mint hogy Keresztesinek a 2017/2018-as évadban három darabja is fut. A *Dzsungelmese, avagy Kisoroszlán keresi a sörényét* premierje még 2014-ben volt, ellenben a nagyszínpadi *Az elveszett szaloncukor* és a *Mit eszik a micsoda?* című kamaraelőadás már idei darabok. A *Dzsungelmese*ről két évvel ezelőtt Sramó azt mondta ugyan, hogy le szeretné váltani egy másik állatos témájú előadással, ám úgy tűnik, a közönség érdeklődése, szeretete még a repertoáron tartotta. Ahogy viszonylag ritka jelenség az is, hogy egy szerző két premierrel büszkélkedjen néhány hónapon belül, ráadásul ugyanazon intézményben.<sup>3</sup>

Az előadás alapjául szolgáló, szintén *Mit eszik a micsoda?* című verseskötet 2015-ben jelent meg a Magvető gondozásában, és bemutatójára Keresztesi kérésére a Bóbitában került sor. (Tulajdonképpen a jövőbeli színpadi változat alapjai is ekkor kezdtek formálódni, mert a darabot most játszó Matta Lóránt már néhány verset megzenésített az alkalomra.) Az említett kötet a kortárs (gyerek)irodalom azon szellemesen játékos, humoros-ironikus, a felnőtt olvasók számára is élvezhető vonalába sorolható, amelyet többek között Varró Dániel vagy a *Kuflí*-sorozat szerzőjeként ismert Dániel András is képvisel. E művek nem afféle felnőttperspektívából leereszkedve, gügyögve szólnak „kis befogadóikhoz” arról, hogy a zöldséget is meg kell enni, hogy milyen jó egy családi kirándulás vagy hogy hogyan zakatol a traktor, hanem többnyire a gyerekvilág jól ismert kellékeit felhasználva, az ő egyedi gondolkodásmódjukra és világlátásukra rájátszva teremtik meg miliőjüket.

Keresztesi verseskötete képtelen párosításokra és helyzetekre épít, a nyelvi játékokból eredő humor mellett magával ragadó ritmus és zeneiség jellemzi. Színes kavalkád a *Mit eszik a micsoda?*, nem csupán a felsorakoztatott állatsereglet, a feltálat ételek, hanem a versformák miatt is. Némely állat neve amellet, hogy mókásnak hathat, sajátos ritmusvilággal is rendelkezik (vapiti, foltos petymeg, okapi). Hovatovább a gusztusuk is egyedi: ki a grenadírmarsot, ki a piláfort, míg más a sört szereti (*Mit eszik a micsoda?*). De felbukkan a kötet lapjain az ijesztőnek tűnő drótszórú kaktuszevő, a hegyi zsupsz vagy a lápi trotty is, valamint a rendszertanilag nehezen azonosítható Búskonya Magyarbajusz és a Bátor Konyhalány (*Utazás a piros traktoron*). A gyerekköltészetben hagyományosnak számító négysorosok mellett pedig szokatlanabb formák is megjelennek. Ilyen például a ballada (*A nagy pudingvadász*) és a szabadvers (*Éjjeli utazás*).

<sup>1</sup> Sramó Gábor: Bóbita, Bóbita játszik. Major Zoltán beszélgetése a pécsi Bóbita Bábszínházról, *Jelenkor*, 2016/6, 666.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> Az említett 2017/2018-as bemutatókon kívül meg kell említeni még egyet, a Janus Pannoniusról szóló darab ősbemutatóját is, mely ugyancsak ehhez a színházi évadhoz sorolható (*Medvevár, avagy tragikomédia a pannóniai Janus püspök végső futásáról és elragadtatásáról*, 2017. augusztus 31. – Janus Egyetemi Színház)

A színpadi adaptáció számára elsősorban épp a fent említett sokszínűség jelent kihívást. Hogyan lehet elkerülni annak a veszélyét, hogy az előadás pusztán a megzenésített versek sorozata legyen, amit csak az fűz össze, hogy többnyire ételekről vagy az evésről van bennük szó? Továbbá hogyan lehet egy tematikailag és formailag is széttartó, alapvetően a (nyelvi) játékra, az ötletességre, a kunsztokra építő versgyűjteményből látványt, színpadi játékot formálni úgy, hogy az valami módon mégis képes legyen párbeszédet fenntartani a forrásművel? Az említett szempontokat figyelembe véve bár kézenfekvő megoldásnak tűnhet, mégis remekül kiaknázható elgondolás az, hogy Veres András rendező átiratában a dramaturgiai ívet a Matta által megjelenített figura egy napja jelenti. Ez az alak történetesen egy konyhában él, itt találkozik egy sor állattal és érdekes lénnel, és innen indulva jut el a világ különböző pontjaira képzeletben.

A Bóbita Bábszínház Keresztési-adaptációjának sikerül megőriznie a kötet szellemességét, kreativitását és játékosságát. Számos olyan színpadi megoldással szolgál, amelyek a felnőtt nézők számára is érvényesek tudnak lenni, ahogy számukra bomlik ki a versek intellektuális humora is – mely főleg a versformákra történő rájátszásokon, illetve a más művekre, fordításokra történő utalásokon alapul. Mindezt úgy megvalósítva, hogy a gyereknézők figyelme se lankadjon.

A nyitóképpen megjelenő igényes színpadi látvány Bartal Kiss Rita ötletességét dicséri, a játéklehetőségek, valamint az értelmezés szempontjából pedig kétségkívül ígéretes. Megkockáztatom, nosztalgikus erővel is bír. A teret egy hatalmas, a nagymamák régimódi konyháját, illetve az otthonosság ígéretével kecsegtető kisvendéglők hangulatát idéző piros-fehér kockás vászonabrosz jelöli ki. Ez a nézőtér szelétől egészen a zsinórpadlásig fut, megterítve az egyéb díszletelemeknek. A színpad közepén pedig egy olyan fehér bútordarab áll, mely egyszerre hívhatja elő emlékeinkből annak a fajta konyhaasztalnak a képét, mely a gyúródeszkát is magába rejtette, de a családi étkezéseknek is helyet biztosított, miközben felidézheti még a konyhakredencet és a kamrabeli stelázsit is, hiszen a darabban megjelenő tárgyak elrejtésére-tárolására is ez szolgál. A két zenész (Balog Zita és Kalocsányi Gábor) oldalt, valami sámliszerűségeen kuporog, velük szemben, a szín másik oldalán különböző méretű dobozok láthatók. Felülről egy piros zománc tétszászúróból átalakított lámpa lóg. A darab színvilága meglehetősen kötött, fegyelmezett, de jól ellenpontozza a versek sokszínűségét. A piros és a fehér dominanciáját a fekete, a sárga és a szürke töri meg. A legtöbb tárgy fémesen monokróm, fényes felületű. A szereplők egyszerű, fekete-fehér tengerészcsíkos felsője és sötét nadrágja pimasz diszharmoniaiban áll a felsoroltakkal, és a látvány szempontjából mintegy kilöki őket ebből az élénk színű térből.

A *Mit eszik a kicsoda?* színpadi változatában nincsenek bábok, helyettük hétköznapi, többnyire a konyhában előforduló tárgyakkal találkozhatunk, és ezek válnak a színpadi játék eszközeivé, szereplőivé. A versbeli nyelvi játékosságra tehát a színpadon a tárgyjáték felel. A sárga nadrágot viselő görbe bölények vonulását például a téstanyújtó szerkezet hengerei vetítik elénk. Aztán így lesz a sajtreszelőből és a süteményformából egy láncsal összekötve zsiráf; a keleti mintájú fém teásdobozból és egy spulni cérnából orrszarvú, majd traktor, végül mozdony; a spirálalakú kézi habverőből és a mosogatókeféből csikóhal; a sok-sok műanyag evőeszközből mamutcsontváz; a lavórban ázó konyharuhából pedig lápi trotty. E tárgyak legtöbbje mágnessel illeszkedik egymáshoz, ezért könnyedén szétszedhető, újraalkothatók, elforgatva vagy kinyitva új figuraként szerepeltethetők. A konyhai eszközök mindemellett hangszerekként is újrahasznosulnak: hallhatunk tojásvágón előadott gitárkíséretet, megszólal a fedő-cintányér, de az őzgerinc barázdái is remek hangeffektet szolgáltatnak. (Ahogy azt gyerekkorunkban talán valamennyien kipróbáltuk már.)

A darab a konyhai eszközök kreatív újrafelhasználása mellett az erős színészi jelenlétre is épít. A Matta által megformált figura nem kerüli a közönséggel való interakciót, a figyelmet igyekszik mindvégig fenntartani. Ám hogy miféle szerzet is ő valójában, azt ne-





Keresztési József: Mit eszik a micsoda?



Keresztési József: Mit eszik a micsoda?

héz meghatározni. Bár nem visel semmiféle sminket, és a jelmeze sem feltétlenül ezt idézi, de tetteiben mégis a bohóccal rokonítható. A legegyszerűbb bohóctréfák ugyanis gyakran épülnek arra a sémára, hogy a bohóc egy teljesen hétköznapi cselekvést hibásan reprodukál a közönség előtt. Például egy zoknit kesztyűként a kézfejére húz. Mindezt a legnagyobb természetességgel hajtja végre, és nem érti, hogy körülben miért kelt ez derűtséget. Az efféle geeket idézi például az a jelenet, amikor a konyhalakó ebédhez készülődvén alaposan lábat mos. Persze azt gondolja, így kell, és értetlenül pislog a rajta nevetőkre, a bekiabáló gyerekekre. Ez a lény ugyanakkor gyermekszerű is: a képzeletét mozgósítva játszik, alkot és babrál a konyhában található tárgyakkal. Mindennek ellenére uralja és irányítja is az előadást: ha kell, ő a karmester (jóllehet egy „hangkanállal” adhatja csak meg az alaphangot), a rendező és a berendező is egy személyben. Máskor pedig olyan, mint egy szülő: játszik, mókázik, ha kell, kifliből bajuszt kanyarít, csakhogy az asztal körül ülő állatseregletet végre lekösse egy kicsit.

Ha végigtekintünk az elmúlt évadok bővítés darabjain, megállapítható, hogy szinte egy sincs élő zenés betét nélkül, és nincs ez másként a *Mit eszik a micsoda?* esetében sem. A kétfős zenekar nem pusztán a színpadi játékot kiegészítő hanghatásokat szolgáltatja, hanem a versek kísérőzenéjét is. E tekintetben is igen változatos az étlap, mert magyarnóta is felcsendül a bluesos dallamok mellett.

A zárathoz közelítve az addig folytonos átalakulásban levő előadás is eljut a vacsora utáni elcsendesülés időszakához. Az est beköszöntét egy Juhász Gyula-parafrázis jelzi: „Hálót von Frigyes, a nagy barna pók”. Majd a szín lassan sötétülni kezd, csak a színpadi lámpa ég, melyre színes műanyag süteménykiszúrókból készült körforgó kerül. A konyha gyerekasztalává alakul, az asztalból ágy lesz, melyen lefekvéshez készülődve felsorakozik a sok állat. Teljesen kialszik a világítás, és egy kicsi zseblámpa segítségével árnyjáték veszi kezdetét. „A fekete mozdony alkonytájban indul az éjjeli útra, / állnak a peronon tücskök, pockok, nagyhasu bogarak, / fűtik a mozdonyt szorgos, kormos képű erdei törpék, / ülnek a padokon az utasok a poggyászsokkal a pad alatt.” A vonat ritmusára zakatol a vers, a kockás abroszon furcsa lények mozgó sziluettei tűnnek fel – miként mint „tücskök, pockok, nagyhasu bogarak ülnek a lámpavilágnál”. S valóban, most csak a fénypászma által kijelölt szűk terület jelenti a biztonságos teret, ezen túl ott az ismeretlen. „Zakatol az éjjeli járat, kanyarog a vad hegyi úton, / szédítő, mély szakadékok peremén, karcosú viaduktokon át”, hogy hajnalban végre célba érjen, és megpillanthassuk a tengert.

A végjáték tehát tökéletes lecsengését adja az előadásnak. A konyhalakó is aludni térhet, elfekszik, talpát a közönség felé fordítja. A záróverset (*A Kéttalpú Ember*) így már nem is ő, hanem az egyik zenész szavalja. A nyitóképhez hasonlóan a zárlat is emlékezetes marad, mert a sötétben szinte világító fehér talpak erőteljes vizuális hatással bírnak, és marad ideje a szemnek arra, hogy még egyszer végigpillantson a színen, megszemlélje a díszletet, a tárgyakat. Jóllehet az előadás végén ott zsong a fülünkben a sokféle ritmus, a szemünk biztosan jóllakott már.

*Mit eszik a micsoda?* Írta: Keresztesi József. Tervező: Bartal Kiss Rita. Zeneszerző: Kalocsányi Gábor, Balog Zita. Rendezte: Veres András. Játssza: Matta Lóránt. Zenészek: Kalocsányi Gábor, Balog Zita. Bemutató: 2018. március 31.

# ÁTVILÁGÍTÁS

*Feljegyzések Az elveszett szaloncukor megtalálásáról*

## 1.

Amikor az ember munkához lát, a papíron egyelőre még nem létező műnek már létezik egyfajta hozzávetőleges szerkezete. Ez a szerkezet a legtöbb esetben természetesen nem ugyanaz, mint a végül elkészült alkotásé. Az elképzelt és a létrejött munka sohasem fed pontosan egymást, az eredeti terv menet közben folytonos korrekcióra szorul, és az újra meg újra előálló döntési helyzetekben olykor visszamenőleg is fölül kell bírálni a korábbi választásokat. Úgy is mondhatnám, az alkotó csak utólag, az elkészült mű fölől tud beszámolni arról, hogy voltaképpen mit is tett le az asztalra, hogy a kezdeti motívumai miképpen, milyen átalakulások révén nyerték el a végső formájukat.

Mindez nyilván fokozottabban érvényes a színpadi munkákra, ahol sosem az író mondja ki az utolsó szót, hanem az alkotók – jó esetben – együtt hozzák meg a formára vonatkozó döntéseket. Az alábbi feljegyzések *Az elveszett szaloncukor* című bábjáték kapcsán születtek; a darabot a pécsi Bóbita Bábszínház mutatta be Halasi Dániel rendezésében 2017. december 2-án. Amikor munkához láttam, már tisztában voltam vele, hogy az itt megjelenő világnak milyen szintjeit akarom kiépíteni. Ám azt, hogy ezek a szintek miképpen fognak egymásra épülni, és hogyan lépnek kölcsönhatásba egymással, ekkor még nem láthattam pontosan. Ehhez szükség volt a próbaanyagot lépéseire és a folyamatos konzultációra az alkotótársaimmal.

## 2.

Ha szemügyre vesszük a mese szerkezetét, azt tapasztalhatjuk, hogy egyetlen fontosabb cselekményeleme sincsen, amely ne volna zökkenőmentesen beilleszthető Vlagyimir Jakovlevics Propp nevezetes rendszerébe. Az alapszerkezet ilyenformán már kezdetben készen állt: varázsmesét akartam írni, amelyben a hős útnak indul és átkel a világok határán, hogy visszaszerezze az ellopott/elrabolt kincset/királykisasszonyt stb., miközben varázsszöveget vagy segítőtársat kap maga mellé, majd megküzd az ellenfelével és győztesen tér haza. Ez persze nem definíciószerű meghatározás, de számomra itt és most megfelel – mint ahogy akkor és ott is megfelelt. Rögzített és egyszerű kompozícióra akartam építkezni; talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy nem is annyira varázsmesét szerettem volna írni, hanem ezt a szerkezetileg mindig azonos típusú mesei műfajt akartam sorvezetőként használni.

A varázsmesékben, ahogy arra Propp fölhívja a figyelmet, a *funkcióknak*, a szereplők cselekedeteinek a száma korlátozott, miközben a történetek különféle variációiban rengeteg különféle szereplő található: „Ezzel magyarázható a varázsmesék kettőssége: egyfelől bámulatos színgazdagság, változatosság és tarkaság, másfelől viszont hihetetlen egyöntetűség és monotonia jellemzi őket.” Mondhatnánk úgy is, hogy a varázsmese a maga tiszta formájában nem feltétlenül színpadra termett, hiszen amennyiben a kompozíciót nem

dolgozzuk át, nem „modernizáljuk” vagy gondoljuk újra, hanem érintetlenül hagyjuk, a dramaturgia kiszámíthatóvá válik. A királyfi legyőzi a sárkányt, majd elnyeri a királylány kezét és a fele királyságot, haladhatunk tovább, nincs itt semmi látnivaló.

Ami azonban az egyik oldalról kiszámíthatóság, a mese hatásmechanizmusa felől nézve közös pszichológiai tapasztalat. A kérdés az, hogy a dramaturgiai deficitet ellensúlyozhatja-e a színpadon a pszichológiai hatás.

A kérdés persze nem merül föl így, a maga kiszámított és mérlegelő módján, miközben az alkotó az anyagon dolgozik. Mindamellet a kezdetektől úgy gondoltam, hogy nem mozdítok a varázsmesei szerkezeten. Ez a szerkezet ugyanis a maga tiszta formájában sajátos tapasztalatrendet tükröz. Ha tetszik, a gyerek az újabb és újabb variációkban újraéli ugyanazt a történetet: az átkelés/alászállás rituáléját, és az ezt követő hazatérést/újjászületést. Nem tudja, mint ahogy nem is kell a tudatában lennie, hogy egy archaikus szerkezettel szembesül, mindazonáltal a hatásmechanizmus mélyről ismerős tapasztalatot közvetít a számára.

Erre a varázsmesei szerkezetre pedig egy második, ugyancsak mélyről ismerős réteget kopíroz rá a darab: a karácsony képzetkörét.

### 3.

Itt azonban meg kell állnunk egy pillanatra. *Az elveszett szaloncukor* karácsonyi mese, de csak bizonyos megszorításokkal tekinthető annak. Mindenekelőtt semmi köze a keresztény ünnephez, a Megváltó születéséhez; még áthallásos módon sem tartalmaz bibliai allúziókat. Továbbá a karácsony közkeletű szekularizált felfogását sem közvetíti, nem beszél a szeretet, az összetartozás, a családi kötelek stb. fontosságáról. Mi több, pedagógiai tanulságot sem hordoz: a két testvér ugyanúgy civakodik egymással a darab végén, mint a legelején.

A színopszis szemrevételezése során teljesen tudatosan hoztuk azt a döntést Halasi Dániellel, hogy a főszereplő testvérpárt minél inkább válasszuk le a meghitt családi környezetéről. A történet karácsony utolsó éjszakáján, Vízkereszt előestéjén játszódik, mielőtt leszednék a karácsonyfát; a gyerekek szülei nincsenek otthon (sőt, nem is jönnek haza a darab folyamán), a Néni vigyáz rájuk (rokon egyáltalán?, vagy esetleg a szomszéd?); ráadásul Öcsike és Nővérke (saját nevük sincs, ez is tudatos döntés volt) ezen az éjszakán nem a megszokott helyükön alszanak, hanem a nagyszobában, a fa mellett. Minden más, mint a szokványos hétköznapiakon; minden egy kissé renden kívüli, egy kicsit vonzó és egy kicsit fenyegető. Röviden: minden adott az átkeléshez.

### 4.

Azzal már a kezdetektől tisztában voltam, hogy a mese egyik ihlető forrása Marék Veronika könyve, a *Kippkopp karácsonya*. Ebben a gesztenyegyerek egy karácsonyfára mászik föl, és az útján egy kis csillag vezeti; a *Kippkopp karácsonyában* ugyanakkor – szemben az én történetemmel – nincsenek éles konfliktushelyzetek, és a szerző finom eleganciával még a betlehemi történetet is beleszövi a könyvébe. A Marék Veronikától nyert ihlető forrás leginkább maga a tér, a karácsonyfa tere mint belső világ, noha *Az elveszett szaloncukor* kitaruló karácsonyfája inkább valamiféle fantáziabirodalomként kel életre.

Az a rövid szöveg azonban, amivel Rubin Szilárd monográfusaként és a hagyaték szerkesztőjeként már foglalkoznom kellett, valószínűleg csak tudat alatt, a mélyben meghatározó áramlatként dolgozott bennem a mese megírása során. Pedig Rubin esszéje, ame-

lyet El Kazovszkij 1984-es műcsarnokbeli kiállításának a kísérő kiadványához írt, pontosan idevág.

Az írás elején Rubin Szilárd Pilinszky utolsó interjújából idéz: „A világ egyik legnehezebb dolga egy ünnepet megteremteni. (...) Az ünnepben tulajdonképpen az elvesztett ünnep fáj, mint az elvesztett paradicsom. Ma így vagyunk a karácsonnyal, és ugyanígy a többi ünnepel is.” Rubin szerint hiábavaló kísérlet a laikus világ részéről, hogy „a keletkezett úrt művészettel töltsé ki”, ugyanakkor El Kazovszkij zsenialitása abban nyilvánul meg, hogy elkerüli ezt a csapdát: kiállításai, Dzsán-panoptikumai éppenséggel az ünnep előestéjének az érzetét keltik. „Amikor először találkoztam Kazovszkij művészetével, a Kertészeti Egyetemen rendezett második panoptikumán – írja –, utána azt mondtam neki, Te, úgy élveztem, mint egy gyerekkori karácsonyfagyújtást. És ő biztosan nem venné szívesen, hogy így, nyilvánosan beszéljek a dolgairól itt, ha akkor meg nem érti, hogy én egy karácsonyhiányban szenvedő világ, sőt, az antikarácsony világának csillagszóróit és üvegdíszeit láttam meg, vettem észre nála, általa, vagyis tulajdonképpen egy horrorrá változott mennyországot. A kisfiú, aki az aranypapírból készült koronát viseli, rendszerint lázas, ahogy a valóságban Kazovszkij jégkockafényű, kímérten előkelő díszletei is azok.”

Nem állítom, hogy tudatosan gondoltam volna át a Rubin-esszé, illetve El Kazovszkij művészete, valamint a Vízkereszt előestéjén leszedésre váró karácsonyfa közti összefüggéseket. Az esszét jól ismertem, gondoztam a szöveget, írtam róla, értelmeztem, és innen nézve talán nem véletlen, hogy bizonyos értelemben éppen az ünneptől való távolodás áll a darab középpontjában. A jégkockafény azonban egész biztosan nem az én találmányom: a rendező és a tervező, Bodonyi Panni együtt alkották meg ezt a kicsit hideg, geometrikus, a hagyományos karácsonyi pompától távol eső látványvilágot.

A gyerekkori karácsonyfagyújtás viszont ismét csak más kérdés. Amikor a bemutatót követően elkezdtem gondolkodni azon, hogy milyen tudatos, illetve félig-meddig a felszín alatt meghúzódó elemekből is állt össze a darab mélyszerkezete, egy másféle emlék kerített a hatalmába: egy olyan emlék, amely valamilyen formában minden bizonnyal sokunknak ismerős. Állsz a sötét szobában, fogod valakinek – egy felnőttnek – a kezét, és odabenn megszólal a csengő. Kinyílik az ajtó, felsisteregnek a csillagszórók, és ott áll a gyertyafényben úszó karácsonyfa, te pedig száz centiméteres szemmagasságból, mozdulatlanul bámulsz föl rá. Ez az az egyszerre vonzó és kicsit félelmetes pillanat, amikor belépünk az ünnep terébe. Nagyjából ez az a pszichológiai szituáció, amelyben a varázsmesei szerkezet és az ünnep koncepciója egymásra kapcsolódik, miközben mindkettő külön-külön is egy-egy régről ismerős, közös tapasztalatot közvetít.

## 5.

A karácsony a darabban leginkább a téli napforduló archaikus ünnepe – mint ahogy a zárójelenetből kiderül, a szó szoros értelmében az újjászületésé, illetve a megújulásé –, ugyanakkor azonban búcsú is az ünnepi időszaktól. Amikor megtörténik a varázsmesei átlépés a másik világba, egyszerűsre mind egy olyan világba lépünk be, amelynek meg vannak számlálva a hátralévő percei. Átkerültünk ugyan a másik világba, de kissé már szorít az idő, hiszen a történet szerint az ünnepnek hamarosan vége – hogy aztán a fináléban az egész ünnepkör ciklikussága kerüljön előtérbe.

*Az elvesztett szaloncukor* átkelés-jelenetében, amikor felbukkannak az anygalkák – a két anygalt egy duplázott bábbal Várnagy Kinga alakítja –, voltaképpen a történet három fő rétege csúszik egymásra. Az anygalkák egyfelől karácsonyfadíszek, másfelől – mesei funkciójukat tekintve – a határ őrei, a gyerekek útra bocsátói (pontosabban az útra bocsátó Fenyőtündér kísérői). A harmadik réteg pedig, amely ezekhez társul, a karakterek meg-

formálásában rejlik. A fenyőfa-világ lakóit ugyanis igyekeztem az angol nonszensz világhoz közelíteni: az angyalkák, a Mézeskalácshuszár, a Habcsókherceg magukra záródó figurák, egyszerre mulatságosak és ijesztőek vagy bosszantóak is, mivelhogy kiszámíthatatlanok. Az angyalkák látványos-ünnepi felbukkanását a tüsszentés szakítja meg, majd ezt a felháborodott tiráda követi a gyerekek zavaró szagáról. Nem tudjuk, hogy pontosan kik ezek (azon felül, hogy a mi karácsonyfadíszjeink), megijedni ugyan nem ijedünk meg tőlük, azt viszont azonnal látjuk, hogy a barátaink sem lesznek. Igyekeztem tehát ezeket a szereplőket úgy alakítani, hogy a mesei világhoz hasonlóan egyszerre legyenek félelmetesek és vonzóak is. Mindez megfosztja a karácsonyfa-erdőbe jutott gyerekeket a kapaszkodóktól, segítségre ezektől a szereplőktől nem számíthatnak. A pók, aki végül Nővérke segítőtársa lesz, kívülről érkezik; ő, a gyerekekhez hasonlóan, csak átmeneti lakója ennek a világnak.

Ez a három réteg – a varázsmesei szerkezet, a karácsony nem-karácsonyi koncepciója, valamint a nonszensz elemeket használó karakterformálás – ad tehát keretet a mese pszichológiai mechanizmusának. Ha nevesíteni szeretném az ihlető forrásokat, akkor V. J. Propp, Marék Veronika és El Kazovszkij mellé talán Lewis Carroll neve kívánczik. Maga a mechanizmus önmagában persze még nem garancia semmire, hiszen az előadást a társulat munkája hozza végső formára. Mégsem érdektelen talán rögzíteni ezeket a tapasztalatokat, annál is inkább, mivel némelyikük félig-meddig előttem is rejtve volt. Hiszen amikor az ember munkához fog, még nem feltétlenül látja, amit már tud.

#### **Az idézetek forrásai:**

V. J. Propp: *A mese morfológiája*, Osiris, Bp. 1999, 28. Soproni András ford.

Pilinszky János: „Haza akartam, hazajutni végül”. In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*, Századvég, Bp. 1994, 251. Az interjút Forgács Rezső készítette.

Rubin Szilárd: El Kazovszkij díszletei a *Figaro házasságához*. In: Rubin Szilárd: *Zsebtükör*, Magvető, Bp. 2013, 187.; 189.

# VAKSÁG ÉS SZABADSÁG

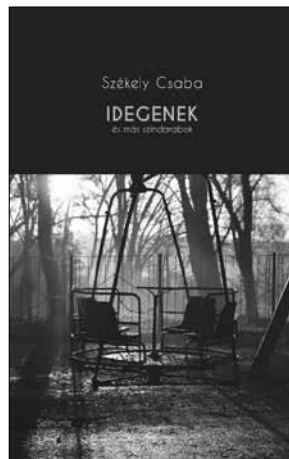
Székely Csaba: *Idegenek és más színdarabok*

Róbert kissé félnótás magyar vagy félmagyar kádergyerek, aki Ceaușescu Romániájában nőtt fel, és akinek apja a rendszer egyik kinyíró embere volt, így annak rendje és módja szerint el is vitette annak a lánynak az apját, aki körül Róbert kissé balkezes módon legyeskedett, hogy azután a nagy fordulatot követően Tiberiuból visszaváltozzon Tiborrá, és – gátlástalanul – üldözött magyarnak adja ki magát, a fiú meg hamisítatlan lúzerként végleg elveszítse Anát, minthogy a lány elment Londonba mosogatni (*Szeretik a banánt, elvtársak?*). Arra egyikük sem volt képes, hogy reflektáljanak önmagukra, fel sem merült bennük. Csak az évekkkel későbbi *Semmit se bánok* Dominikja, ez az egykori szekus vallatótízt, Tiberiu/Tibor rokonfigurája, akinek módszerére egyszer csak az új titkosszolgálat is igényt tart, amiből neki már sok haszna nem lesz, legfeljebb a börtönt ússza meg, fakad ki végül ilyesformán: „Hát ez vagyok én. Egy gép, amit azért hoztak létre, hogy tönkretegy mások életét. Nem sajnálom, amit tettem. Azt sajnálom, hogy létezek.” Magyarán szó sincs katarziszról, csupán a rémisztő tény tudomásulvételéről, hogy amit tett, az közönséges hétköznapi munka volt. Székely Csaba hősei nem találják a megtisztulás útját, foglyul ejtette őket a bányavakság, amiből nincs szabadulás. Miközben jól érezhetően az elveszett (sosem volt? vágyott?) szabadságuk a legfőbb motor, amely cselekedeteiket hajtja.

Bányavakság? Van ilyen? „Olyanszerű, mint a hóvakság” – mondja az író a marosvásárhelyi *Népújság* riporterének, de mindjárt hozzáfűzi, hogy inkább „arra a teljes sötétségre gondoljunk, ami mélyen a föld alatt, a föld gyomrában vehet körül”. Ennek a teljes sötétségnek egyből metaforikus jelentése lesz, ahogy fellapozzuk a *Bányavidék*-trilógia második opusát – e trilógia jelentette Székely emblemikus irodalmi és színházi berobbanását az évtized elején –, amely épp a *Bányavakság* címet viseli. Ez az a darab, amelyben Ince, a falu hivatalban lévő „legszarabb” polgármestere, ahogy saját húga, Iringó minősíti őt, kihívja a városból Florint, a román rendőrt a közelgő választások előtt elázthatandó riválisát, a szélsőjobbos Izsákot, aki úgymond lopja az erdőt, ám Florin addig hallgatja a falubeli szóbeszédet, míg végül nem Izsákot, hanem Incét tartóztatja le. E sarkos fordulatokat vető ötszereplős játszma aztán a román–magyar együttélés megannyi elfojtott vagy letagadott zsigeri indulatát és sztereotip előítéletét felszínre hozza, ékesen tanúsítva, hogy itt a fejekben valóban teljes a sötétség, noha csupa esendő, száználmas alakkal van dolgunk, akik kétségbeesésükben menekülnek italba, marakodásba, vulgáris szitokba.

Székely Csaba jelen kötetébe mindhárom bányadarab bekerült, bár a Magvető már annak idején (öt esztendővel ezelőtt) önálló kötetben kiadta a trilógiát, de nyilván így teljes a kép. Az 1981-es születésű Székelynek ugyanis néhány

Selimunte Kiadó  
Budapest, 2017  
404 oldal, 3600 Ft



esztendő múltán már némi túlzással szólva életműve, de legalábbis számottevő munkássága van, amelynek, úgy tűnik, legfontosabb darabjait kívánta az olvasó kezébe adni. A gyűjteményből kimaradt viszont a *Vitéz Mihály* is, az író első történelmi drámája, mely több díjat kapott (a szombathelyi Weöres Sándor Színház drámapályázatának első díja, színikritikusok díja), egyik újabb szerzői nyilatkozatában mégis elárulta, hogy nincs megelégedve vele, valamint *Alkésztisz* című átírata is, ahogy egyébként más színpadi átíratok, részmunkák, bedolgozások, fordítások is. Ahhoz képest ugyanis, hogy köztudottan a dráma műfaja követeli meg leginkább az alkotói érettséget, Székelyt a szakma életkorát meghazudtoló módon igen sokrétű, kiterjedt tevékenységet folytató, tapasztalt színházi szerzőként tartja számon, aki a hagyományos formák mellett nyitott a hangjáték, a tévé (az HBO *Terápia* sorozatának egyik forgatókönyvírójaként), a független színházi műhelyek (Yorick Stúdió, Vádli) iránt, Alföldi Róbert *Passiójának* is dramaturgia és szövegírója, sőt saját tabusértő darabja, az *Öröm és boldogság* színrevitelére Andi Gherghe rendezővel és Benedek Botond Színésszel Marosvásárhelyen külön teátrumot hozott létre, a 3G Színházat. Rádásul a Székely-féle teátrumban a hagyományos formák sem igazán hagyományosak, ez is megérdemel néhány szót.

Kezdődött a BBC 2009-es emlékezetes hangjátékpályázatával, amelyen csak baráti rábeszélésre indult, végül megírta első drámai művét *Do You Like Banana, Comrade?* címmel, ráadásul angolul, díjat is nyert vele, hogy aztán maga a rádiójáték 2012-ben még a Society of Authors Imison-díját is elnyerje. Tovább már nem volt mélység, az író, aki korábban ódzkodott a drámai műfajtól, azt látva, hogy a színház úgymond könnyen beszippantja az embert, valóban beszippantotta a színház, ma már teljesen neki él. Székelyt alighanem eleve a nyelvhasználat kivételes szituatív lehetőségei vonzották az írásban, pályáját többek közt a pályatársak „így írtok ti”-szerű paródiáival kezdte, úgy tűnik, ez ragadta magával a *Szeretik a bánánt, elvtársak?* angol változatában is, hisz tudatosan úgy kellett megcsavarnia a maga nyelvismeretét, hogy annak karakterformáló ereje legyen. A hangjátékváltozat többszereplős, de Róbert az egyetlen megteremtett drámai figura, amint (belső) monológját fennhangon mondja, a többi szereplő mintegy az ő emlékképeként úszik be; nem véletlen, hogy a bányatrilógia után az író ezt a játékot áthangolta monodrámmá, kötetünket ez a változat nyitja. Olyan jelentéktelen vagy inkább nagyon is jelentős apróságok még inkább árulkodnak a Székely-féle teátrum nyelvi forrásvidékeiről, mint az általa interjúiban többször is elmesélt anekdota a *Bányavirág*, az első bányadarab születéséről. A marosvásárhelyi workshopon, amelyen részt vett, azt a feladatot kapta ugyanis, hogy Csehov *Ványa bácsija* alapján írjon egy mai témájú darabot, így került aztán a címbe a Ványából kreált bánya, és nem túlzás, ez a szójáték szabadította fel azt az írói élményanyagot, ami elementáris erővel szólal meg a trilógia mindhárom darabjában. Azaz a cselekmény egy olyan erdélyi faluban, illetve községben zajlik, ahol nemrég a bánya jelentette az egyedüli munkalehetőséget, ezt a bányát azonban bezárták, a települést meg az alkoholizmus, az elharapodzó öngyilkosságok, a pitiáner hatalmi harcok stb. lassan eleméztik, ami együtt jár a fiatalabbak elvándorlásával, a falusi értelmiség (orvos, pap, polgármester) látványos lezüllésével.

Csehov mellett Székely Csaba másik megvallott mentora az ír Martin McDonagh, aki a kilencvenes évek második felében hódította meg a világot *Leenane*-trilógiájával, ő maga jelenti ki – kellő iróniával – a bányatrilógia első, magvetős kiadásának köszönetnyilvánításában, hogy annyit merített Csehovból, McDonaghból és az erdélyi valóságból, hogy majd' belefulladt. Görcsi Péter pedig már annak idején filozofos alapossággal szemügyre vette, mit és hogyan kölcsönzött az erdélyi szerző ír kollégájától (Hogyan lett Leenane-ből Bányavidék?, *Jelenkor*, 2014/6.), és tette ezt olyan tüzetesen és részletesen, hogy már-már hajlandók lennénk plágiumot kiáltani, holott dehogy. McDonagh is nyelvi leleményeivel ragadta meg Székely fantáziáját, elsősorban sajátos dialógustechnikájával, dupla fenekű poénjaival, de bármit vesz is át tőle, az nem Leenane-ről szól, hanem Erdély, vagy mondjuk így, térségünk valóságáról. Sőt, magáról Székely Csabáról, az ő Erdély-képéről, ami



attól autentikus és élő, hogy mindenféle Csehov-, McDonagh- és egyéb hatástól függetlenül az övé. Ráadásul Székely jellegzetesen az a szerző, aki nem tesz lakatot a szájára, nem ismer tabukat, magyarán nemcsak a nosztalgikus „édes Erdély” képet kérdőjelezi meg, amit már jó páran leírtak róla, hanem biztos ösztönrel kezeli a tanult és a maga kreálta eszköztárat, tudván, hogy csak az hihető, aminek saját élményi fedezete van.

Ettől egyáltalán nem úgynevezett technikás szerző, noha első darabjaitól kezdve elbűvöl mesterségbeli biztonságával. A láthatóan igen tudatosan megszerkesztett *Idegenek és más színdarabok* kötetnek egyébként nemcsak tartalmi íve van (a Ceaușescu-diktatúra bukásától és utóéletétől a forradalom utáni átalakulás gazdasági és mentális problémáin át az új viszonyok közt új formában megjelenő emberi dilemmákig), de valamivel közvetetebb formában a saját drámaírói oeuvre-jéhez, önnön drámaírói technikájához való viszonyáról is sok mindent elárul az író. Aminek külön hangsúlyt kölcsönöz, hogy nem egészen keletkezési sorrendben követik egymást a darabok, inkább az itt említett szerkesztői szempontokhoz igazodva. Ha most az utóbbit, a drámatechnika kérdését akarjuk szemügyre venni, nem nehéz meglátnunk az ösztönösen meglett drámai forma után (*Szeretik a banánt, elvtársak?*, *Bányavirág*) előbb annak tudatos kiaknázását (*Bányavakság*, *Bányavíz*, *Semmit sem bánok*), variálását (*Idegenek*), majd egy nyitottabb forma megteremtésére tett kísérleteket (*Öröm és boldogság*, *A homokszörny*). Ez az új forma tartalmilag is más világot, valamelyest más világlátást is képvisel. Az élesen felvetett társadalmi kérdések, a néha már-már napi aktualitású politikai színház után (vesd össze: az *Idegenek* harmadik, *Mars innen!* darabjában a Földről a Marsra érkező menekültek lemigránsözása „A Mars a marslakóké!” politikai szlogen jegyében) a hatalmi viszonyok (vesd össze: az erdélyi magyar melegek „autonómiája” az *Öröm és boldogság*ban vagy a lehető leghagyományosabb férfi-nő viszonyok játszma *A homokszörny*ben) inkább lélektani boncolása. Mint aki ezzel azt kívánja sejtetni, hogy eddigi műveihez képest jelentős többlettudással rendelkezik a világról, más, bonyolultabb képletek foglalkoztatják.

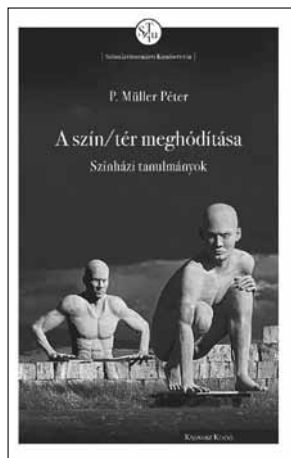
Ez így igen biztatóan hangzik, utóvégre fiatal drámaíróról van szó, aki ugyan egy sor díjat learatott már, és szép kritikai sikert tudhat maga mögött, ezzel mégsem elégedhet meg, tovább kell lépnie. Csak kérdés, hogy valóban erről van-e szó. Az *Öröm és boldogság* és *A homokszörny* ízelítő e továbblépésből, és első olvasatra talán csalódást is okoz, hisz hiányzik belőle a diktatúra vagy a rendszerváltás utáni elárvult bányavidék társadalomkritikája, vagy inkább így mondom, nyers naturalizmusa. Az *Idegenek*, ez a három gyerek- vagy gyerekes/infantilis hangra írt politikai szatíra már kissé eltávolodik e világtól, de nem az írói illúziórombolástól. Azzal kezdtem, hogy Székely Csaba hőseit foglyul ejtette a bányavakság, amiből nincs kiút, minden lépésüket mégis elveszett szabadságuk határozza meg. Illúziókat kergetnek, ezért kell elbukniuk. Ám a pszichológusok és egyéb lélekgyógyászok mindig is kétséggel kezelték az ember szabadságvágyát. Úgy tűnik, az illúzióink sokkal jobban jellemzik minket, mint a szabadságunk. Dick Swaab, a neves holland agykutató, akinek alapmunkája, *Az agyunk mi vagyunk* nem sokkal Székely Csaba kötete előtt jött ki magyarul, egyenesen azt állítja, hogy az ember szabad akarata merő illúzió. A kudarcainkért nem a szüleink, a neveltetés, a társadalom a felelős, minden eleve be van programozva az agyunkba, még a betegségeink is. Dick Swaab lenyűgözően érvel, s ha igaza van, az rémisztőbb tudás, mint amiben a szabad akarat proklamálói hittek. Azért hivatkozom rá, mert számomra úgy tűnik, mintha a Székely-féle *Öröm és boldogság* és *A homokszörny* erre a tudásra reagálna, ami képtelenség, mert a Swaab-könyv magyar kiadása későbbi, mint ezek a darabok. Számomra mégis Swaab fejtette meg e két darab titkát. Székely itt már – nyilván úgy is, mint a *Terápia* forgatókönyvírója – hőseinek illúzióit küldi küzdeni a szerelmi játszmák arénájába. Magyarán a Swaab-féle szorongató látéleletet is humorral kezeli. A szabadságot itt illúzióknak hívják, ami ha nem is reálisabb, de élhetőbb, mint a bányavakság. Ilyesmit olvasok ki a marosvásárhelyi 3G Színház (*Öröm és boldogság*) és a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió (*A homokszörny*) előadásának pozitív visszhangjából, noha egyik előadást sem láttam.

## A „KÖNÉZŐ” MELLETT

P. Müller Péter: *A szín/tér meghódítása. Színházi tanulmányok; A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke* (szerk. Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina)

Kezdjük e két kötetéről való beszédet azzal, hogy visszanézünk 2015-re. Ekkor rendezi meg ugyanis a Pécsi Tudományegyetem bölcsészeti kara a *Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek a kortárs színházban és drámában* című színháztudományi konferenciát, amely a színháztudományi körökben népszerű „topografikus fordulattal”, főként tehát színházi terekkel foglalkozik. Ez pedig ugyanezen fontos, hogy ugyanezt a szemléletet viszi tovább P. Müller Péter a konferenciával azonos évben megjelenő tanulmánykötete is, *A szín/tér meghódítása* (2015) illetve a rákövetkező év konferenciájának szövegeiből összeállított *A színpadon túl* (2016) című kötet. Csakhogy e színháztudományi irodalmak nem csupán a téri fordulattól indítják el a gondolkodást, de azt már egy másik szemléletbeli fordulattal is összekötik: az intézményekből való kivonuláson keresztül a színház *térfoglalásával*. Ezzel összefüggésben pedig egy olyan *politikai fordulattal*, amikor a színház azért változtatja meg tereit és foglalja el a legkülönbélebb alternatív helyeket az iskolától kezdve a börtönön át a köztérig, mert közvetlen értelemben is hatni/változtatni akar.

Pár év telt csak el e két kötet megjelenése óta, de máris új kontextusban láttatja őket egy nemrég kibontakozott vita folyóirat-otthonom, a *Színház* online felületén a társadalmi szerepet vállaló művészet eddigi eredményeiről és arról, hogyan válhatna ez a terület hatékonyabbá.<sup>1</sup> A jelenleg bizonytalan jövőjű Mentőcsónak Egység alkotói szerint e hatékonyság gátja az alkalmazott művészet részben összefüggő szakmai és társadalmi legitimációs deficitje a mai Magyarországon. Érzékletes példájuk szerint ez jól megragadható abban is, hogy színházi nevelési előadás sosem látható kőszínházainkban „fő műsoridőben”. Az akadályok rögtön a célcsoport elérésével kezdődnek, és olyan kérdések sorát vetik fel, mint hogy szabad-e az iskolában „politizálni” (a gyakorlatban ez a kérdés akkor is fölmerül, ha ezek az előadások nem „kampányolnak”, hanem kérdéseket tesznek fel); vagy hogy egyáltalán, hány iskolába – köztük vidéki iskolákba – jutnak el az előítéletek csökkentésére létrehozott előadások. (Bár éppen a *Szociopoly* [Mentőcsónak] vagy *A hiányzó padtárs* [Káva Kulturális Műhely], amelyeket az egyik kötetben Takács Ágnes elemez, kivételesen jó mutatókkal rendelkeznek). De vajon hány állami iskola szeretne meghívni ma egy előadást,



<sup>1</sup> Bass László – Fábíán Gábor – Pass Andrea: „A néma tartomány – cikksorozat a színházi nevelési munka társadalmi hatékonyságáról – 1. rész” *Szinhasz.net*, 2018, május. 03. hozzáférés: 2018.05.05., <http://szinhasz.net/2018/05/03/bass-laszlo-fabian-gabor-pass-andrea-a-nema-tartomany/>

Kronosz Kiadó  
Pécs, 2015  
224 oldal, 2500 Ft

amelynek a címe: *A vezér* [Mentőcsónak]? A szerzők azonban joggal hangsúlyozzák, hogy e problémahalmaz a terület színházszakmai marginalizációjával is összefügg. Ennek oka persze számos történelmi tényezőre visszavezethető, amelyekről *A színpadon túl* fontos tanulmányában szerkesztőtársam, Boros Kinga is részletesen ír. A két kötet megjelenése után nem sokkal azonban ott tartunk, hogy még a szűk körű bizalom is megingóban az ideálisan működő művészeti közösségfejlesztéssel-educációval szemben, amióta kiderült, hogy azokon a településeken, ahol civil szervezetek évek óta ilyen típusú munkát végeznek, a kormányszintre emelt gyűlöletpropaganda szavazatokban mérhető sikere nem maradt alul a többi településhez képest.<sup>2</sup> Mindez csak néhány ok azok közül, amiért ma a terület iránt érdeklődők között is teljes a zavar, egyáltalán miben mérhető az alkalmazott színház (például börtönszínház, színházi nevelés, pszichodráma stb.) hatékonysága. Erősebb bennünk a szkepszis és a tanult tehetetlenség, mint valaha. Örömhír ez a színház „alkalmazói” számára! Hiszen ha elfogadjuk, amit Jákfalvi Magdolna színháztörténész a színházi megszólalás politikai erejéről ír, hogy azt mindig is „annál nagyobbak értékelték, mennél kisebb lehetőségük volt a tényleges beszédre”,<sup>3</sup> akkor ennek analógiájára, minél kisebb rá az esély, hogy tetteinkkel változtatni tudjunk a valóságon, annál nagyobb remény övezheti az ilyen típusú próbálkozásokat. És annál nagyobb a jelentősége e két könyvnek, amelyek tisztázhatják, hogy milyen értelemben nevezhető egy művészeti-társadalmi beavatkozás „hatékonyak.”

### A szín/tér meghódítása. Színházi tanulmányok

Az utóbbi években nem ritka a művészet való életre gyakorolt hatásáról egyfajta „földrajzi megközelítésen” keresztül (tehát intézményeket, iskolai, múzeumi és köztereket tematizálva) beszélni. E megközelítést választja Nato Thomson is, *Seeing Power Art and Activism in the 21st Century*<sup>4</sup> című – P. Müller Péter könyvével azonos évben megjelent – kötetében. Ahogyan például a Közép-Európa kísérleti művészetét „megszállt tereken” keresztül leíró, egy cseh–szlovén–szlovák–lengyel–magyar kutatáson és konferencián alapuló kötet<sup>5</sup> is azokkal a kísérleti színházi törekvésekkel foglalkozik, amelyek nem színházi tereket „szálltak meg”. Már címében is e szemléletmód virtuális testvérközösségébe csatlakozik *A szín/tér meghódítása*, amely P. Müller Péter színháztörténész tanulmányait, könyvrecenzióit, pécsi előadásokról írott színikritikáit gyűjti egybe; többek közt a *Jelenkorból*, a *Literatúrából*, a *Színházból* vagy épp az *Alföldből*.

Gyűjteményes kötetről lévén szó, nem egyértelmű, hogy az olvasónak/recenzensnek kell-e találnia tematikus csomópontot. De a két kötet összeolvasása felől mégiscsak kínálkozik a címen kívül rögtön a nyitófejezet. Annak is egyik alapállítása: „a performansz mindig térfoglalás” (13.). Hiszen a tanulmány így azt is állítja, hogy a szubverzív, határátlépő, a színház műfaját újragondoló műfajok gyakran változtatják meg tereiket. Majd a szerző sorra veszi azokat az eseteket, amikor a tér megváltoztatásából politikai-szemléleti változás is következett. Így P. Müller kilép a „színház” a kortárs magyar diskurzusban megszokott jelentéshalmazából, amikor a performativitás felől vizsgálja az élet bizo-

<sup>2</sup> Fábíán Tamás: *A Fidesz ott is tarolt, ahol aktívak a civilek*. 2018. április 14. hozzáférés: 2018.05.05., [https://index.hu/belfold/2018/04/17/valasztas\\_civil\\_szervezetek\\_szegenyseg/](https://index.hu/belfold/2018/04/17/valasztas_civil_szervezetek_szegenyseg/)

<sup>3</sup> Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd, színház, politika*. Balassi Kiadó, Budapest, 2006. 143.

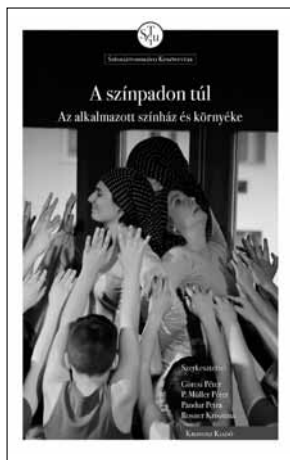
<sup>4</sup> Melville House, Brooklyn, London, 2015.

<sup>5</sup> Ivo Svetina (Ed.): *Occupying Spaces – Experimental Theatre in Central Europe 1950–2010*, TACE (Theatre Architecture in Central Europe) International Project Supported by the European Union involving Czech Republic, Hungary, Poland, Slovakia and Slovenia 2008–2010. National Theatre Museum, Ljubljana, 2010.

nyos valós eseményeit, például az 1968-as párizsi diáklázadások tüntetéseit, amikor a felkelők elfoglalták az Odéon Színházat, hogy a helynek esztétikai helyett politikai szerepet adjanak. Az 1960-as években a performansz megújítói közt a szerző nemcsak az ebben a vonatkozásban itthon talán gyakrabban emlegetett Grotowskit, de Augusto Boal „láthatatlan színházat” is megemlíti, amelynek lényegéhez tartozik, hogy olyan terekbe vonult, ahol az emberek a legkevésbé számíthattak rá, hogy színházzal fognak találkozni (ráadásul utólag sem értesültek arról, hogy előre megtervezett esemény részeseivé váltak). Ily módon a közterek ideiglenes vagy tartós megszállásával – a tér megváltozásával – a művészetfelfogás is megváltozik; az új terek újraszabályozzák néző és színházcsináló viszonyát. Vagyis a tanulmány azt állítja, hogy a földrajzi terek anektálása mentális terek anektálásával is együtt jár: a nem színházi terek megszállásával az alkotók közvetlenebb módon képesek felfogatni a valós terekben közlekedők életét, mintha ezt az erre a célra szeparált polgári terekben tennék. Noha ez utóbbi állítással talán a kötet szerzője vitatkozna: P. Müller Péter *A színpadon túl* című konferenciakötet előszavában hangsúlyozza, hogy a cím sugallatával ellentétben a szerkesztők – Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina – semmiféle többletértéket nem társítottak e rendhagyó színházi formákhoz a hagyományos formákkal szemben. Pusztán azt tartották fontosnak hangsúlyozni, hogy a nem színházi terek anektálásával függ össze számos új performatív irányzat.

A válogatás-kötet legfőbb erénye az asszociatív szerkesztés, amely folyamatosan éberen tartja az olvasó figyelmét. A címbeli „meghódítás” kifejezés háborús retorikája többletjelentést kap a szófordulat színházi következményeit boncolgató fejezetben. A kötet tanulmányai hálót alkotnak a kortárs színháztudomány alapvető kérdéseiből: a színház efemer jellegéről, színpad és valóság kapcsolatáról, a színház és háború fejezeten keresztül még az újrajátszás (re-enactment) is előkerül: ez a leggyakrabban nálunk képzőművészeti keretek között tárgyalt, holott végtelenül performatív, a színházi diskurzusban mégis alulreflektált műfaj. A fejezet a csaták újrajátszásának az ókori Rómáig visszanyúló gazdag kultúrtörténetével is foglalkozik, amikor ezek az újrajátszott csaták még „nyílt végűek” voltak, azaz eredményük a helyszínen dőlt el, groteszk módon demonstrálva a történelem újrairhatóságát. Ugyanakkor az újrajátszás kortárs, performatív vetülete is megérne egy misét majd egy következő tanulmánykötetben.

De nem csak a kötet felépítése, az egyes tanulmányok szerkezete is asszociatív. A szerző motívumokat vesz észre, szövegeinek váratlan gondolatársításai teszik izgalmassá azok olvasását. Így kerülhet egymás mellé a teátrális némaság és a szimbolikus csend a diktatúrában fokozott jelentőséget nyerő, bár non-verbális, mégis igen teátrális alakzata egy Örkény-novellában (*Ars poetica*), *Az Ikszek* csúcsjelenetében vagy az egyperces néma csend „műfajának” elemzésében. A *Test és teatralitás* szerzője még ebben a tér problémaköre köré szervezett kötetben is a testben látja a színház lényegét; sejtethetően ezért zárja ezt a fejezetet azzal a sorral, hogy „a száj néma, és csak a csend beszél” (14.). De a test performatív jelentősége más fejezetekben is előkerül (*A Szellemről Yorickig:holt|testképzetek a Hamletben*; a *Test – fény – ritmus: egy szcenikai újjító nézetei*). Szintén visszatérő asszociáció a kötetben Örkény István életműve: külön tanulmány vizsgálja munkásságában a „forra-



Kronosz Kiadó  
Pécs, 2016  
262 oldal, 2500 Ft

dalom” motívumát, de felbukkan a vendégség és idegenség motívumait, a színház és valóság problémáját és a teatrális némaság említett alakzatait vizsgáló esszéiben, végül pedig a Pécsi Harmadik Színház 2012-es bemutatójának színikritikájában is. Az eddigiektől értelemszerűen nem függetlenül alapvető problémakör a kötetben a szerző másik régi témája: ötvenhat és a diktatúra.

2018 tavaszán olvasva e tanulmányokat új felhangot kap *A vendégszeretet/rettenet színpadi változatai* című fejezet, amelyből többek közt az is kiderül, volt idő – egyébként éppen egy orosz vendég-dráma, *A revizor* keletkezésével közel egy időben –, amikor Magyarországon elharapódzott a színházakban az „idegen” kigúnyolásának jelensége, az elutasítás más kultúrákkal szemben. Mint arra a tanulmány felhívja a figyelmet, e színpadi idegenellenességre olyan szövegekből következtethetünk, mint például Munkácsy János *A paródiázás budapesti magyar színpadunkon* (1839) című írása, amelyben a szerző a Magyarországon élő, más nyelvet beszélő nemzetiségek parodisztikus, másságukat kigúnyoló tendenciája ellen emelt szót.

Ma, amikor a progresszív színházi kezdeményezések a nyilvánosság szűkebb szejletéhez érnek el, mint valaha, tanulságos lehet olvasni arról is, amikor Richard Demarco az 1970-es évek elején szeretne volna elhívni Tadeusz Kantort egy fesztiválra, érdeklődésére azonban kiderült, a lengyel illetékesek nem tudnak róla, hogy létezen ilyen színházrendező Lengyelországban. Mindez pontosan megmutatja, hogy a szocializmus éveiben hol helyezkedett el az akcióművészet a művészetek térképén, pontosabban gyakorlatilag azon kívül: kívül intézményeken, „a társadalmi nyilvánosság és a szakma körein” (21.). E megrázó és első körben a diktatórikus vagy autoriter államberendezkedés kontextusában megközelíthető jelenséget azonban P. Müller történeti léptékű esszéje azonnal a maga kettősségében láttatja: hogy éppen ez a vállalt és szükségszerű kívülállás juttatott el sok művészet-megújító performert az intézményesen rögzült formákkal (például térhasználat) való újfajta viszony kialakításához.

A kötet talán kevésbé színikritikákkal, mint inkább az előadás valamennyi aspektusát tárgyaló komplex előadás-elemzésekkel zárul a Pécsi Harmadik Színház, a Pécsi Nemzeti Színház és annak kamaraszínháza dráma-bemutatóiról. Ezek az elemzések fontos szerepet játszhatnak e Budapestről sajnálatosan és méltánytalanul kevésbé látszó helyszín – a pécsi színházi élet – méltó kanonizációjában. Figyelemre méltó, hogy a szerző már 2011-ben felfedezi Boros Annát, a k2 társulat fontos színészét, amikor ezt írja a – vélhetően akkor még egyetemi hallgató – játékaról: „Izzanak a színen Boros Anna szavai” (198.).

## A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke

*A színpadon túl*ről legelőször azt szükséges leírni, hogy e kötet szerzőinek egyikével-másikával a recenzens munka- (olykor baráti) kapcsolatban áll. Annál is inkább, mert éppen a kötet egyik szerzője, nem mellesleg a *Színház* szerzőgárdájának is tagja, Antal Klaudia hívja fel rá joggal a figyelmet, hogy az alkalmazott színház nézőjének – így a kritikusnak is – megváltozik a megszokott külső pozíciója az aktív részvétel okán. A kötetben is idézett Ungvári Zrínyi Ildikó a gépiesség felől megragadott néző-archetípusát a „kőnéző”<sup>6</sup> (123.) fogalmát kitágítva, a „résztevő nézőben” a kőszínházi „kőnéző” koráb-

<sup>6</sup> Boros Kinga értelmezésében: „Ungvári Zrínyi Ildikó metafórájával élve a kőszínháznak kőnézője van, és mint ahogy Háty János *A Gézagyerek* című drámájában a kőnéző dolga mereven nézni a szalagot, a kőszínházi kőnéző is „azon igyekszik, hogy a véletlent, a váratlant kizárja. A valódi eseményt, azt, hogy megtörténjen velünk valami. A mintha-világot és az illuzórikusságot megbontó pillanatot – pedig ebben rejlik a színház ereje.” A hivatkozott írás: Ungvári Zrínyi Ildikó: *A centrumvesztett színház esete a kőnézővel. Játéktér*. 2016. 03.31. <http://www.jatekter.ro/?p=16862>

bi egyedulalma inog meg: a „kőnézés” (passzivitás) uralkodó attitűdje mellett ismét új nézés-lehetőségek jelennek meg a színházban. És ahogy a néző, a kritikus is résztvevővé (szimbolikusan: cselekvővé) válik. Így azonban belülről kerül. Olyannyira, hogy már nem is kritikusnak hívják többé, hanem „beágyazott kritikusnak” (embedded critic). A kötetben Antal Klaudia arról számol be, hogyan vett részt – ilyen résztvevő kritikusként – a Káva és az AnBlok Szélmalmok projektjében. A kritikus a csapat részeként követte és utazta végig az „összetett dráma-alapú társadalmi beavatkozás” folyamatát több településre. Személyes zárlatában a szerző végül arról számolt be, a Szélmalmok kritikusként arra készítette, hogy átgondolja „a kritika a szakmában betöltött pozícióját és feladatát”, illetve, hogy „az írás által is a párbeszédet” keresse (91.).

E (párbeszédre való) törekvés ma még megfogalmazott célként is gyakran hiányzik, ezért is több mint szimpatikus. Ezzel együtt vita tárgya lehet, hogy a hagyományos kritikát azonosíthatjuk-e a párbeszéd szükségszerű hiányával. Hogy feltétlenül szükség van-e, vagy inkább így írom, *ezért van-e szükség* egy új fogalom bevezetésére, a „beágyazott kritikára”; amelyet annak idején a magyar színházi diskurzusba Rádai Andrea vezetett be.<sup>7</sup> A „résztvevő kritikusnak” természetesen írásában is fel kell tárnia belső pozícióját, hogy az „(alkotó)csapat része”. Ám a műfaj járulékos veszélyének látom a kritikai álláspont csorbulását, a külső reflexió hiányát. Amely külső nézőpontot – a szerző sugalmazásával ellentétben – nem látok ellentmondásban a párbeszédre való törekvéssel. Én inkább úgy látom, hogy a párbeszédre való nyitottság a gyakorlatban azt a belső szándékot jelenti, vagy kelletlene jelentenie, hogy a szerző feltárja és nyilvánvalóvá teszi a bírálat szükségképpen partikuláris nézőpontját; ahogyan muszáj volna nyíltan kezelni a kisebb országokra jellemző, a beágyazott kritika műfaján kívül is létező összefonódásokat, összeférhetlenségeket is (mint az például jelen recenzió esetében is szükséges). De egy külső nézőpontból íródott kritikának is érdemes törekednie a párbeszédre, ahogyan a résztvevő kritikus írása is lehet zárt és üres marketingszöveg. Ezzel együtt a műfaj bevezetésének fontosságát teljes mértékben elismerem, de jelentőségét inkább abban látom, hogy ráirányította a figyelmet az alkalmazott színház *folymat jellegére*. Vagyis arra, hogy az alkalmazott színházi projektek nem ítéletök meg pusztán a végtermék felől, hiszen az ilyen színház funkciójának egy lehetséges bemutató csupán egyik, olykor még csak nem is legfontosabb része.

A kötet a 2016-os pécsi színháztudományi konferencia főként alkalmazott színházi előadásokról szóló anyagából válogat. Címe szintén a színpadi tér megváltozásával, az intézmény elhagyásával hozza összefüggésbe a színház műfajának kitágítását. Bár a kötetben tárgyalt, főként alkalmazott színházi jelenségek – mint arra az előszó is utal – heterogén halmazt alkotnak. Helyszínüket éppúgy képezheti tanterem, utca, börtön és menekülttábor, mint ahogy funkciójuk is lehet gyógyítás (pszichodráma), társadalmi konfliktusok kezelése (színházi nevelés) vagy politikai propaganda. Mégis összeköti őket a tér megválasztásából is sejthető funkcióváltozás. Mint ahogy Kricsfalusi Beatrix rávilágít tanulmányában, ez jelentős különbség kétféle színházfelfogás között: „az átalakulást vagy fejlesztést megcélzó színház és az olyan közt (...) amely szentesíti egy adott társadalmi rend fennálló állapotát akár nyíltan, a propaganda fősodrának modorában, akár hallgatólágoosan, a nézőnek a fantázia rövid, a médium varázsa által szervírozott közjátéka erejéig menedéket kínálva stresszes életünkéből”<sup>8</sup> (19.). Az alkalmazott színház heterogén halmazában tárgyalt eseteket tehát Kricsfalusi Beatrix szerint összeköti, hogy ezek szándéka a valóság leírása helyett egyaránt annak megváltoztatása, tehát a „célélvőség”. Ez pedig

<sup>7</sup> Rádai Andrea: Embedded criticism: beágyazott kritika. Színház.net, 2015. január. Hozzáférés: 2018.05.05., <http://szinhaz.net/2015/01/30/radai-andrea-embedded-criticism-beagyazott-kritika/>

<sup>8</sup> Tim Prentki: History and Origins of Theatre for Development. In: *Applied Theatre: Development*, szerk. Uő., London – New Delhi – New York – Sydney, Bloomsbury, 2015, 7–55, itt 7. Idézi: Kricsfalusi Beatrix.

markáns különbséget jelent a „médiium varázsa által szervirozott”, Kant óta és mind a mai napig Magyarországon is a mainstream, közkeletű és domináns „érdekmentes” művészet-felfogáshoz képest.

Ezzel összefüggésben Boros Kinga szerkesztőtársam keresi a választ a kérdésre, hogy miért ez az a terület, amelyet „a díjak és pozíciók által leírható *mainstream* színházi következeten neglial” (121.). Bár a tanulmány a szerző számára leginkább otthonos erdélyi szintérral foglalkozik, kár volna azzal nyugtatnunk magunkat, hogy kritikája határainkon innen érvénytelen. Hogy e neglialció mit is jelent pontosan, arra Boros Kinga egy fontos román színházi alkotó, Gianina Cărbunariu példáját hozza fel, aki drámaíróként 2003-ban debütált, de túl volt már „több tucat nemzetközi bemutaton és fesztiválmeghíváson, amikor *For Sale* című előadása 2015-ben megkapta a Román Színházi Szövetség (UNITER) zsűrijétől az évad legjobb előadásának díját” (121.). A tanulmány válasza az általa felvetett alapkérdésre, hogy miért nem létezik 2016-ban alkalmazott színház Erdélyben, még a sokszínű magyar alkalmazott színházi színtér szempontjából sem tanulságok nélküli. A szerző válasza ugyanis az, hogy a posztkommunista rendezői színház felől ma Romániában minden, ami nem „tisztá” művészeti ambícióval születik, hanem például szociális érzékenység szándékával, azt körülveszi a didaxis gyanúja. Hiszen az ilyen művészet „akar valamit” (124.).

Hely hiányában arra a tanulmány nem térhet ki, mennyire abszurd, hogy végül éppen a posztkommunista államok hivatalos művészetfelfogása került legmarkánsabban szembe az illegális kommunizmus elkötelezett művészeti hitvallásával. Hogy az új gazdasági mechanizmus, vagyis a NEP idején Leninék végül váratlanul miért döntöttek úgy, hogy mégis inkább a hagyományos polgári realista színházat fogják támogatni. És hogy a kivégzés előtt álló Sztanyiszlavszkij helyett miért nyírták ki inkább az avantgárdot.

A másik alapvető okot a tanulmány a képzés hiányosságaiban jelöli meg: a szerző joggal hiányolja az erdélyi színházi felsőoktatásból a „boali fórumszínház, a részvételi színház előzményeként is értelmezhető schechneri performansz-színház, általában véve a performansz, illetve *devised theatre*” munkaformát (126.). Még akkor is, ha rögtön hozzá kell tennünk, hogy Marosvásárhelyen létezik gyakorlati és elméleti képzést együttesen végző teatrológia szak, ahol az elméleti képzés sok esetben a gyakorlattal is összekapcsolódik, és ahol a hallgatókkal dolgoztak már például a Kerekasztal Színházi Nevelési Társulat alkotói is. Ami a Színház- és Filmművészeti Egyetemet illeti, nem ismerem a tanszervezés hangsúlyait, de e kritika alighanem számunkra sem tanulságok nélküli. Fontos azonban azt is megemlíteni, hogy 2014-ben indult az első színházi nevelési fókuszú hároméves képzés Golden Dániel és Gáspár Máté osztályával; 2018-ban Neutold Júlia és Gyombolai Gábor osztályában pedig a harmadik drámainstruktor évfolyam kezdi meg tanulmányait.

Ezzel együtt az alkalmazott színház iránti alkotói szkepszis és a terület marginalizációjának okát Boros Kinga tanulmánya joggal ragadja meg a képzés, pontosabban annak hiányosságai felől. A drámafókuszú színházi felsőoktatás Magyarországon is könnyen lehet az oka annak, miért marginalizálódik még mindig jellemzően minden, ami kilép a „tisztá művészet” és az adaptációs színház (bár ezen belül akár nagyon is sokféle irányt képviselő) kódrendszeréből. Czenkli Dorka tanulmányából tudjuk meg, hogy Gaál Erzsébet színházát sokáig „nem is tartották színháznak” (135.). E jelenség lehetséges okait vizsgálja tanulmányában épp csak az imént emlegetett Golden Dániel is a színházi nevelés vonatkozásában:

A magyarországi történetét tekintve is lassan félévszázados múltra visszatekintő drámapedagógiának ugyanakkor paradox módon a mai napig újra és újra el kell magyaráznia önmagát, amennyiben a szélesebb színházi, illetve pedagógiai köztudatban jobbra még mindig a műkedvelő színházzal azonosítódik. (Más kérdés,

hogy ezzel kapcsolatos szerepzavar nem ritkán maguknál a terület művelőinél is tapasztalható). A felületes szemlélet ugyanis csak az intézményesült színházművészet jegyeit véli felismerni, s az erre építő, az esztétikai megalkotottság egészét számonkérő elvárásrend felől közelítve a dramatikus tevékenységek szükségkép-pen korlátozott, illetve hiányos nyelvhasználatként tűnnek fel. (57.)

Golden megoldást is javasol, amelyről úgy véli, „a terület interdiszciplináris jellegének tudatosításában rejlik” (58.). Ehhez még hozzátennem, hogy ma, amikor a dokumentum-színház és más irányzatok következtében egyre megszokottabbá válik a civil előadó a színpadon, önmagában az „esztétikai megalkotottság elvárása” sem feltétlenül a Sztanyiszlav-szkij értelmében vett színjátszás mentén értelmezendő. Vagyis a színházi irányzatok változása és a (nálunk elsősorban marginális színházi terekben tapasztalható) páratlan kortárs gazdagsága kedvezni látszik annak is, hogy az alkalmazott színház kezdeményezéseit ne csak társadalmi hatásukban, de igenis esztétikai megalkotottságukban is képesek lehessünk értékelni. Egyszerűbben: hogy a civil hatású színpadi megszólalás ne hibának minősüljön, hanem egy előadás megkülönböztető jegyének.

Szintén Golden tanulmánya különíti el az alkalmazott színház három területeként a társadalmi/politikai (a közösségre irányuló), a pszichológiai-terápiás (az egyénre irányuló) és a pedagógiai (a közösségben létező egyénre irányuló) területeket. A *Színpadon túl* kötetében az elméleti bevezető tanulmányok után mindhárom területről szó is esik. Így az eddig említett szerzők tanulmányain kívül izgalmas írásokat olvashatunk a pszichodrá-máról (Hunya Csilla, Szikszai Anita), a börtönszínházról (Di Blasio Barbara), a színházi nevelésről (Geresdi Zsófia) vagy épp a színházi propagandáról (Török Tamara, Varga Luca), illetve általában a társadalmi célokkal rendelkező színházi előadásokról (Doma Petra, Pandur Petra). Az előszóból pedig az is kiderül, hogy a 2016-os konferencián a résztvevők nemcsak elméleti, de „gyakorlati” képzést is kaptak: részt vehettek a Leo Amici drogterápiás alapítvány bemutatóján.

Külön öröm, hogy a kötetben szó esik börtönszínházról, amely végtelenül alulreflektált terület Magyarországon,<sup>9</sup> és hogy két tanulmányt is olvashatunk a hazai színház-tudományi diskurzusban alig elemzett pszichodrámról: a terület esztétikai-társadalmi legitimációjáért eddig itthon talán a legtöbbet Xantus János *Kiki a csoportban* (2010) című filmje tette. Legalább ennyire kibeszéletlen – főleg a kevés példa okán – a romák színpadi reprezentációjának az elemzésre tragikusan kevés alkalmat nyújtó jelensége, amely szintén előkerül a kötetben: Takács Ágnes és Kricsfalusi Beatrix<sup>10</sup> is ír a Káva Kulturális Műhely *A hiányzó padtárs* című előadásáról, roma reprezentációról, iskolai szegregációról. És már csak tárgyválasztása okán is kiemelném Doma Petra írását, amelyben egy, a vakok számára is élvezhető előadás szándékával készült Simányi Zsuzsanna-rendezést elemez (*Hotel Láv – Láthatatlan színházi projekt*) „*Láthatatlan*” színházi előadás címen. Illetve a holokausz-tművészet a kötetben egyetlen tárgyalt példajaként Pandur Petra tanulmányát, amely alaposan, sokféle irányból járja körbe a *Sóvirág* című előadás reprezentációs jegyeinek a nézőre gyakorolt hatását. Az előadás különlegessége, hogy benne Fahidi Éva személyében egy túlélő szerepel együtt a színpadon a fiatal táncos egyéniséggel, a nagy-szerű Cuhorka Emesével, miközben az előadásban a dokumentarista személyesség a profi tánccal keveredik.

<sup>9</sup> Lásd ebben a tárgyban Proics Lilla írását: Fenséges hiábavalóság és pajzán humor – II. börtönszínházi találkozó. *Revizor*, 2016.09.05., hozzáférés: 2018.05.01., <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6243/ii-orszagos-bortonszinhazi-talalkozo/> Továbbá lásd még Legát Tibor vonatkozó riportjait a *Magyar Narancs*ban.

<sup>10</sup> Lásd a szerző korábbi cikkét a tárgyban: Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház? *Alföld*, 2011/8. 81–93.



Bár a kötet utolsó egységének tanulmányai szorosan véve nem mind tartoznak az alkalmazott színház ernyőfogalmához, egyaránt rendkívül fontos és rendhagyó színházformákról beszélhetünk Imre Zoltán tanulmányában a Squat Színház New York-i működéséről, illetve szerzőtársam és barátom, Deres Kornélia ismertetőjében, amely elsősorban az újféle színházi észlelés felől tárgyalja a Rimini Protokoll projektjét (a társulatot itthon még mindig legfeljebb a dokumentumszínház felől szokás ismerni). Szintén ebben a blokkban hoz érdekes példát a trauma színházi-közösségi feldolgozásának vizsgálatára Szabó Attila, aki 2018 tavaszán ugyanebben a tárgyban (performatív műltfeldolgozás) védte meg doktori dolgozatát. És aki a trauma színházi feldolgozásában ezúttal 9/11 amerikai színreviteleit elemzi: egyszerre az esemény spektakulumjellege felől, tehát a média reprezentációt tekintve, a szó legtágabb értelmében vett performatív megközelítésből. De ezek mellett sorra veszi azokat az – észrevétele szerint nagyrészt a Broadway keretei közül kilépni nem tudó – próbálkozásokat is, amelyek kísérletet tettek a trauma kollektív feldolgozására. Szabó magyarázata eme esztétikai hiányosságokra az időbeli távolság hiánya, és e friss színpadi reakciókat tekintve az észrevétel alighanem helytálló: a tapasztalat azt mutatja (lásd a már emlegetett Čarburnariu szimbolikus *20/20* című előadását), hogy húsz évnek kell eltelnie, amíg egy trauma a művészeti nyilvánosságban meg tud jelenni.

Traumákban a magyar társadalom is bővelkedik, azonban kimondhatatlanul fontos volna, hogy az alkalmazott színháznak – társadalomterápiának, társadalompedagógiának – legalább szakmai legitimitására ne kelljen tovább várnia. Hiszen az empowerment, az alulról szerveződő csoportok cselekvőképessé tételének folyamata maga is tragikusan lassú folyamat. Viszont a közvélekedéssel ellentétben nem is naiv, és nem is manipulatív elképzelés, hogy művészeti segítséggel is végbemehet. Igaz, hogy a művészetek esetében mindig be kell kalkulálni egyfajta kiszámíthatatlanságot, míg például a terápia és a pedagógia esetében cél a minél nagyobb mértékű tudatosság. De Kricsfalusi Beatrix okfejtése alapján ez az ellentmondás (legalábbis az utóbbi esetben) rögtön látszólagossá válik, ha például a pedagógiát kritikai pedagógiaként fogjuk fel: vagyis nem mint tudásátadást, hanem mint dialogikus folyamatot.<sup>11</sup> Nem mint politikai kampányt tehát, amivel e társulatokat és a velük összekapcsolódó civil szervezeteket mostanában gyakran támadják,<sup>12</sup> hanem mint *párbeszédet*, amely nézőjét nem „kőnézőnek”, hanem egyenrangú félnek tekintti: így alkotónak és nézőnek egyaránt *döntési lehetősége* lehet benne, mi történjen a közös játékokban. Mivel azonban ez a folyamat nemcsak dialogikus, hanem rendkívül lassú is, nem ártana, ha hatékonyabban működhethetne. Ahogyan a *Színpadon túl* előszavában is olvashatjuk az alkalmazott színház terminusáról: már „a fogalom elterjedése is az intézményesülés egyik formája” (9.). Az intézményesülés pedig feltétlenül egy lépés a terület legitimációjáért, presztízsének növeléséért. Évekkel megjelenése után ezért fontosabb e két kötet, mint valaha.

<sup>11</sup> Kricsfalusi Beatrix: „A hiányzó padtárs” – Pedagógia és performativitás. Goethe-Institut Budapest. 2014. február., hozzáférés: 2018.05.01., [https://www.academia.edu/6896511/\\_A\\_hi%C3%A1nyz%C3%B3\\_padt%C3%A1rs\\_Pedag%C3%B3gia\\_%C3%A9s\\_performativit%C3%A1s](https://www.academia.edu/6896511/_A_hi%C3%A1nyz%C3%B3_padt%C3%A1rs_Pedag%C3%B3gia_%C3%A9s_performativit%C3%A1s)

<sup>12</sup> Kovács Zoltán nyilatkozata: „Kormányzóvivő: a civilek ne akarjanak politizálni”, *Mandiner*. 2017. 01. 13. hozzáférés: 2018.05.01., [http://mandiner.hu/cikk/20170113\\_kormanysozivivo\\_a\\_civilek\\_ne\\_akarjanak\\_politalizalni](http://mandiner.hu/cikk/20170113_kormanysozivivo_a_civilek_ne_akarjanak_politalizalni) – A teljes videó: <https://www.youtube.com/watch?v=psNCPHMmICY>

## MEGLEPŐ ÉS MULATSÁGOS

Görcsi Péter: *A megtévesztés dramaturgiája. Martin McDonagh drámái és filmjei*

Az írásom címében szereplő ósdi és pocsék popkulturális utalás – amely a kilencvenes évek végének egyik tévéműsorára utal, és csak szerzői önkényemnek köszönheti, hogy kapcsolatba kerül Görcsi Péter tanulmánykötetével –, valamint az iménti gondolatjeles reflexió láttán Martin McDonagh remélhetőleg elégedetten csettintene.

A „Meglépő és mulatságos” cím valójában laza asszociáció következménye, közel sem szervesül olyan mélyen a szövegbe, ahogy a rengeteg, sokrétű intertextuális utalás McDonagh drámáiba, ugyanakkor az, hogy ennyit magyarázokodom miatta, már önreflexív alakzatnak számít, és ez nagyon fontos eleme a tárgyalt drámaíró szövegeinek is. Mindezt pedig Görcsi Péter *A megtévesztés dramaturgiája* című tanulmánykötetének utolsó alfejezetéből tudom, amely az *(Irodalmi)alakzatok* címet viseli.

Görcsi kötete hiánypótló munka több szempontból is. Egyrészt Martin McDonagh rendkívül népszerű szerző a magyar színpadokon, a kétezertizes években pedig úgy tűnik, egyre inkább azzá válik. Olyan nagyszemélyek állították színpadra műveit az elmúlt húsz évben, mint Ascher Tamás, Gothár Péter, Szikszai Rémusz vagy

Gigor Attila, láthatjuk drámáit független színházban, budapesti és vidéki kőszínházakban is, többnyire osztatlan közönségszekerrel. Másrészt pedig nemcsak McDonaghnak, hanem úgy általában a kortárs angol drámának is csekély a magyar nyelvű szakirodalma, amely egyúttal megnehezíti az olyan hazai drámaszerzők recepcióját, akik angol kollégáikat olvasva jelentős tudásra tettek szert. Görcsi kötete például Székely Csabát említi, aki köszönetet mondott Bánya-trilógiájáért McDonaghnak, amely valóban erős kapcsolatban áll a Leenane-trilógiával.

De hogy ne kanyarodjak el nagyon a szövegre erőltetett popkulturális utalásomtól (amelyet a szöveg remélhetőleg a végére majd ledob magáról), az első két szó, amely eszembe jutott McDonaghról, mielőtt Görcsi monográfiáját a kezembe vettem volna, a meglepő és a mulatságos volt. Különböző részben a kötet szerzőjének is, de szerencsére ő jóval összetettebben fogalmaz nálam, és részletesen megvizsgálja a mcdonaghi dramaturgiát, amelyet a megtévesztés dramaturgiájának nevez. A megtévesztést mint dramaturgiai eszközt a *Dramaturgia és enigmatikusság* alfejezetben tárgyalja, amely kétségkívül a kötet egyik legizgalmasabb része, hiszen arra világít rá, hogyan éri el McDonagh, hogy drámáinak befogadója állandóan bizonytalan legyen a történetek igazság- és valóságtartalmával kapcsolatban. A narratív szerkezet elhallgatásokra, elszólásokra, félreértésekre, titkokra és hazugságokra, információtöbbletekre és -hiányokra épül, valamint arra, hogy a drámák szereplői egymásnak ellentmondó története-



Kronosz Kiadó  
Pécs, 2017  
300 oldal, 2800 Ft

ket vázolnak fel ugyanarról a dráma idején kívül történt eseményről. Így időről időre kiderül, hogy amit addig a dráma valóságának gondoltunk, félreértés vagy hazugság, és ez arra kényszerít minket, hogy megkérdőjelezzük saját morális előfeltevéseinket és átértelmezzük az addig látottakat/olvasottakat. Ilyen értelemben pedig McDonagh művei erősen próbára teszik a befogadó értékrendjét és valósághoz fűződő viszonyát.

Egy másik rendkívül izgalmas alfejezetben, amely az *Erőszak és agresszió* címet viseli, Görcsi Péter pszichológiai és szociokulturális szempontok segítségével tárgyalja McDonagh műveiben a fizikai és verbális bántalmazások sokaságát. Az alfejezet Foucault *Felügyelet és büntetés* című művének kiindulási pontját idézi fel, amely arról szól, hogy a XVIII. század végén megváltozott a büntetés-végrehajtási eljárás szokásrendje, a nyilvános kivégzések mint látványosságok megszűntek, az erőszak zárt ajtók mögé került. Ennek hatására a társadalom egyre visszataszítóbbnak látta az erőszak aktusát, amelynek így pusztán színpadi imitálása is erős provokációnak számított a kilencvenes években az „in-yer-face” angol színházi irányzat drámáiban és előadásaiiban. Görcsi meglátása szerint McDonaghnál az erőszak reprezentációja jóval összetettebb, mint az „in-yer-face” alkotóinál, mert amíg utóbbiak pusztán az erőszakot övező társadalmi tabukat kívánták ledönteni, mégpedig meglehetősen önkényes módon, addig előbbinél az agresszió koncepciózus dramaturgiai elem, amely a dialógusok mélyrétegei, a tudattalan felől értelmezhető. A felszínen ugyanis úgy tűnik, McDonagh szereplői jelentéktelen dolgokon, vagy épp jelentéktelen tárgyakon veszekednek, végül pedig mindig kiderül, hogy a tárgyak és a jelentéktelennek tűnő témák csak a projekció eszközei voltak, valójában anya-, apa-, testvér- vagy gyerekgyilkosság a tét, az ok pedig a szereplők által érzett folyamatos hiány és bezártság.

A kötet arra is vállalkozik, hogy pontosan elhelyezze McDonagh munkáit a közelmúlt író és angol drámatörténetében. Am kissé furcsa, hogy míg az író dráma két rene-

szánszának hatásait nagyon precízen kapcsolja a drámaszövegekhez (azokon belül is főképp a Leenane-trilógiához), addig a hatvanas évekbeli Dühös fiatalok és a kilencvenes évekbeli „in-yer-face” mozgalmakról úgy kapunk képet, hogy azok nincsenek hozzárendelve McDonagh műveihez, így egy kicsit ki is lógnak a kötet komparatív struktúrájából. Az író drámák hatásait ugyanakkor a nyelvhasználatról szóló fejezetben külön ebből a szempontból is taglalja Görcsi, ami az olvasó számára egészen izgalmas és egyben szomorú pillanat is lehet, ugyanis McDonagh hiberno angolja, amely az angol író etnolektusból és az ennek következtében kialakuló hibás kifejezésekből, ragozásokból épít sosem létező, stilizált drámanyelvet, gyakorlatilag lefordíthatatlan. Tehát akik eddig rajongással olvasták a szerző korai drámáinak magyar fordításait, azok azzal szembeesülnek, hogy nem is annyira McDonagh drámáit olvasták, inkább azok átíratait.

Görcsi Péter engem is megtévesztett kicsit *A megtévesztés dramaturgiájával*, mert azt az alcímet adta könyvének, hogy *Martin McDonagh drámái és filmjei*, nem pedig drámái és filmforgatókönyvei. Persze, lehet azon vitatkozni, hogy a dramaturgia kifejezés leszűkíthető-e a történetmesélésre, én mégis azt vártam, hogy itt McDonagh filmrendezői munkásságáról is szó lesz, valamint arról, hogy a vizuális dramaturgia hogyan viszonyul a történetvezetéshez. De nem szeretném kibővíteni a tanulmánykötet jelentőségét, a vizualitásról való gondolkodásnak a hiánya valószínűleg csak egy színikritikust zavar, aki vagyok. Görcsi könyve pedig a legjobb értelemben vett tanulmánykötet: lendületes, közérthető és olvasmányos, mentes az áltudományoskodó latin kifejezéstengertől, ráadásul simán belecsempészi véleményét is a szövegbe időnként, ami ugyan illetlen, de bátor, szimpatikus gesztus. Tehát a kötet kicsit hasonlít McDonagh műveire, amennyiben képes populáris lenni és emellett mélyre ásni, valamint egyszerűen és lényegre törően megfogalmazni a McDonagh drámáival kapcsolatos bonyolult kérdéseket.

# TÉREY JÁNOS

Káli holtak



Térey színházi regénye csípős szatíra és kíméletlen kritika. Játsszódik Budapesten, a Káli-medencében, Rómában, Isztambulban, Athénban, Szentpéterváron és Kolozsváron.

MEGJELENIK A KÖNYVHÉTRE

#eznemvers #ezisjelenkor

jelenkor