

# JELLENKOR

## IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Pécsi Országos Színházi Találkozó 2001

FORGÁCH ANDRÁS: Ami a legjobb 609

BALIKÓ TAMÁS: „...az én színházamba mindenki bejöhet”

(Balikó Tamással, a Pécsi Nemzeti Színház igazgatójával Vidéki Péter beszélget) 611

ASCHER TAMÁS: Legendák köde (Ascher Tamással beszélget  
íjf. Bagossy László) 616

NÁNAY ISTVÁN: Dohogásaim (egy fővárosi csonka szezon ürügyén) 627

SÁNDOR L. ISTVÁN: Válaszúton (A vidéki színházak egy évadja) 634

\*

TOMPA ANDREA: Emberek és tézisek (Arthur Miller: Pillantás a  
hídról – Pécsi Nemzeti Színház) 640

NAGYIMRE: Látvány és gondolat (A szcenikai tér Bagossy László jr. Éjjeli  
menedékhely-rendezésében – Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza) 646

ÁGOSTON ZOLTÁN: „Nem mese az gyermek...” (Ödön von Horváth:  
Mesél a Bécsi Erdő – Pécsi Nemzeti Színház) 654

HILBERT ANETTE: Szappanhabos világok (Spiró György:  
Szappanopera – Pécsi Harmadik Színház) 661

MEDVE A. ZOLTÁN: A gonosz és a szavak (Darvasi László:  
Bolond Helga – Janus Egyetemi Színház) 667

\*

RADNÓTI ZSUZSA: Kortársunk, Weöres 675

SCHEIN GÁBOR: Az Aggok a lakodalmontól a Boldogtalanokig  
(Füst Milán drámapoétikai kísérletei a tízes években) 691

SZAFFKÓ PÉTER: A szinkretikus színház mint posztkoloniális  
performancia-elmélet 707

\*

P. MÜLLER PÉTER: A drámanyelv folklorizálása (Kárpáti Péter:  
Világvevő) 718

JÁKFALVI MAGDOLNA: Vadállatos csodálatok (Garaczi László:  
Az olyanok, mint te) 725

FUCHS LÍVIA: Egy eltűnt táncműhely nyomában (Molnár Gál Péter:  
Eck Imre és a Pécsi Balett) 733

2001

JÚNIUS

## KÉPEK

Simarafotó: 615., 643., 644., 650., 652., 653., 655., 657., 660., 670., 672., 674.;  
Koncz Zsuzsa: 632., 633.; Schiller Kata: 633.; Tóth László: 660., 666.

### MELLÉKLETEK

Kárpáti Péter *Pájinkás János* című drámája, valamint a 2001. évi Pécsi Országos Színházi Találkozó programfüzete.

*E számunk megjelenését a Pécsi Országos Színházi Fesztivál Kht. támogatta.*

*Folyóiratunk a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,*

*a Nemzeti Kulturális Alapprogram,*

*a Soros Alapítvány, Pécs Város Önkormányzata,*

*a Baranya Megyei Önkormányzat, valamint*

*a József Attila Alapítvány támogatásával jelenik meg.*



*A jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható*

**PÉCSETT:** Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Bagolyfészek Könyvesbolt és Antikvárium, Ferencsek u. 27. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

**VIDÉKEN:** **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Cegléden:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26.** – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Gyöngyösön:** Ady Endre Könyvesbolt, Fő tér 8. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Könyvesház, Bajcsy-Zsilinszky út 35. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrássy út 5-7. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Móra Ferenc Könyvesbolt, Szabadság tér 3/A** – **Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Kőszegen:** Városkapu Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u. 33. – **Széchenyi Könyvesbolt, Széchenyi u. 54.** – **Mosonma-**

**gyaróvárott:** Könyvesbolt, Szent István u. 104. – **Nagykanizsán:** Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápan:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19-21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – **JATE** bölcsészkar könyvtár – **Buch Könyvesbolt, Dugonics tér 12.** – **Grand Café Mozi és Kávézó, Bibic u. 2.** – **Móra Ferenc Könyvesbolt, Kárász u. 5.** – **Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekszárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – **A. Z. Könyvesbolt, Király u. 1.** – **Tatabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprémben:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegerszegen:** Simon István Könyvesház, Tüttösy u. 7.

**BUDAPESTEN:** Kulturtrade Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Méréleg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Százdveg Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6. – ELTE Jogi Kar, jegyzetbolt, V., Szerb u. 21-23. – Írók Boltja, VI., Andrássy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – **Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7.** – **Stellium Könyvesbolt, V., Párizsi udvar** – **Helikon Könyvesbolt, VI., Bajcsy-Zsilinszky u. 37.**

<http://jelenkor.c3.hu/>

# JELENKOR

200,- Ft



# JELENKOR

XLIV. ÉVFOLYAM

6. SZÁM

Főszerkesztő  
ÁGOSTON ZOLTÁN

\*

Szerkesztő  
NAGY BOGLÁRKA

Tördelőszerkesztő  
DÉCSI TAMÁS

Korrektor  
KÖVI ANITA

Szerkesztőségi titkár  
J. ANTAL ZITA

\*

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ  
főmunkatárs

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

\*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet  
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.  
e-mail: jelenkor@mail.mata.v.hu  
web-oldal: <http://jelenkor.c3.hu/>

Szerkesztőségi fogadóórák minden hónap első csütörtökén 14-től 16 óráig a  
Jelenkor szerkesztőségében.

Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány

(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),

a Baranya Megyei Önkormányzat, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,  
a Soros Alapítvány, Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata  
és a József Attila Alapítvány támogatásával.

Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál

és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) – 1900 Budapest,

Orczy tér 1. – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással

a Postabank Rt. 219-98636/021-02809 pénzforgalmi jelzőszámra,

illetve kizárólag az LHI által megadott bankszámon a szerkesztőség részére.

# KRÓNIKA

POSZT – 2001-től minden év nyarán állandó helyszínen, Pécs városában rendezik meg az *Országos Színházi Találkozót*. Az első seregszemlére – melynek versenyprogramját *Forgách András* válogatta, a szervezés felelősei *Jordán Tamás* és *Simon István* – június 10. és 17. között kerül sor. Folyóiratunk ebből az alkalomból állította össze jelen tematikus számát.

\*  
RICHARD RORTY FILOZÓFIÁJA címmel rendeztek konferenciát a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán május 10–11-én. A tanácskozáson részt vett Richard Rorty, a kortárs filozófia egyik legjelentősebb alakja, akinek angol nyelvű előadása mellett számos külföldi résztvevő referátumát hallgathatta meg a közönség. A hazai filozófiai életet többek közt *Heller Ágnes*, *Fehér M. István*, *Tamás Gáspár Miklós*, *Weiss János* és a konferenciát szervező *Boros János* képviselték.

\*  
NAGY IMRE *Ágától Bánkig (A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája)* című, a Pannónia Könyvek gondozásában megjelent tanulmánykötetét mutatták be május 14-én Pécsen, a Művészetek Háza „Az irodalomtudomány műhelyei” című sorozatában. A szerzővel *Imre László*, a Debreceni KLTE Bölcsészettudományi Karának professzora beszélgetett.

\*  
ERŐS FERENC *Analitikus szociálpszichológia és Az identitás labirintusai* című új kötetei kapcsán beszélgetett a szerzővel *Weiss János* filozófus és *Bókay Antal* irodalomtörténész május 30-án Pécsen, a Művészetek Házában. Az est házigazdája *dr. Stark András* pszichiáter volt.

\*  
II. ÉSZAK-AMERIKAI NAPOK címmel rendezett kulturális rendezvénysorozatot Pécsen a SIEN Nemzetközi Diákcsereért Alapítvány és a Pécsi Tudományegyetem Nemzetközi Oktatási Központja május 7-től 11-ig. Az elsősorban az észak-amerikai indián kultúrákat bemutató

programot Kanada és az Egyesült Államok magyarországi nagykövetségei támogatták.

\*  
DISKURZUS A DRÁMÁRÓL címmel rendezett konferenciát a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszéke május 8. és 10. között. A konferencia előadói között volt többek között *Nagy Imre*, *Gerold László*, *Bécsy Tamás*, *P. Müller Péter*, *Jákfalvi Magdolna*, *Szaffkó Péter* és *Demcsák Katalin*.

\*  
IRODALOM AZ UTÓDÁLLAMOKBAN címmel május 10. és 12. között került sor az Erdélyi Magyar Írók Találkozójára Hargitafürdőn a *Székyföld* folyóirat szervezésében.

\*  
ESTERHÁZY PÉTER és DÉS LÁSZLÓ estje június 9-én este 8 órakor kezdődik Pécsen a Dante Caféban a Jelenkor folyóirat rendezésében.

\*  
PÉCSI KIÁLLÍTÁSOK. A Pécsi Galériában *Zlatko Prica* zágrábi festőművész állította ki munkáit április 20-tól május 13-ig. – Ugyancsak május 13-ig volt látogatható *Vanyúr István* szobrászművész tárlata a Pincegalériában. – A baseli *Dieter Roth Akadémia* kiállítása május 18. és június 10. között tekinthető meg a Pécsi Galériában. – A Pécsi Kiszalériban a budapesti *Szépművész Társaság* tagjainak alkotásai voltak láthatók május 4-től 27-ig. – Erdélyi Zoltán Ybl-díjas építész életmű-kiállítása május 14-től június 6-ig látogatható a Művészetek Háza Martyn Ferenc Tetőtéri Galériájában.

\*  
PÉCSI SZÍNHÁZI BEMUTATÓK. Ugo Betti *Bűntény a kecskeszigeten* című színművét mutatták be a Pécsi Nemzeti Színház Szobaszínházában május 13-án *Kincses Elemér* rendezésében. – Thuróczy Katalin és Papp Zoltán *Mátyás mesék* című zenés játékát *Moravetz Levente* állította színpadra a Pécsi Harmadik Színházban. A premiért május 27-én láthatta a közönség.

FORGÁCH ANDRÁS

## Ami a legjobb

Ottlik egyik kedvenc érvelése az atlétika és különösen a futás mellett, szemben, mondjuk, a verseléssel vagy a regényírással, az volt, hogy mérhető teljesítmény, ott a stopperóra dönti el, hogy ki a jobb. Az ember egyszerre hajlik rá, hogy elfogadja, de hogy el is utasítsa ezt a vélekedést: a művészetben is a nagyságot keresi, valamiféle mérhetőségre törekszik. Ezért vannak a különböző díjak és „versenyek”, és persze mindegyik díj megkérdőjelezése is ugyanezért van: tudjuk, nem a díjak teszik a művészt, de mégis, ha valamelyik általunk kedvelt (vagy nem kedvelt) művész díjat kap, annak jelentőséget tulajdonítunk. Szeretjük a kiemeléseket, szükségünk van a kiemelésre, szükségünk van arra, hogy nálunknál nagyobb lényeket szemléljünk, mint autósmoziban a hatalmas vásznat, hogy kivetítsük rá vágyainkat, félelmeinket, hogy tárgyként szemlélhessünk addig kimondhatatlannak hitt dolgokat, és megtanuljuk a ki nem mondás értékét.

A művészet legtöbbször magányos tevékenység, magányos futás, az embernek voltaképpen saját magával folytatott versenye. De akkor ki nyomja meg a stoppert? És mikor mondhatjuk, hogy a futó célba ért? Bartók mondata az irányjelző itt: „teli bőrönddel megyek el”. Azt hiszem, ha nem hal meg olyan korán, még „telibb bőrönddel” távozott volna.

Más kérdés, hogy a magányos futónak, ha szerencséje van, tömeg drukkolt: helyettük fut mintegy, őket futja, ők az a kör, amit újra és újra befut; munkamegosztás van: az egyik fut, és a másik nézi. A festő, a zeneszerző, az író ritkán dolgoznak kollektívában – bár nekik is szükségük van a „kollegákra”, a közegre, de munkájuk eredendően a saját magukon való munkálkodás. A „verseny” szó csak nagyon áttételesen működik itt. Seurat, nagy francia festő, szabadalmaztatta a pointillizmust, és féltékeny volt a módszerét átvevő kollegáira. Ebben van valami abszurd. A művészet elemeit nem lehet szabadalmaztatni. Amikor féltékeny vagyok egy másik íróra vagy zeneszerzőre, akkor ezzel leginkább

azt fejezem ki, hogy nem vagyok biztos a dolgomban. Nincs versenydobogó, ahová fölállhatnánk. Exponáltság van: de az igazi expozíció amúgy az ember halála után kezdődik, és erre neki személyesen túl sok befolyása már nem lehet.

A színházban más a helyzet. Bár egy rendező vagy egy színész ki tud emelkedni a közösségből, de maga a mindennapi munkafolyamat kollektivitásra berendezett idegrendszert követel: minden döntés (még akkor is, ha egy rendezői rögeszmének vagy víziónak rendelődik alá) kollektív döntés. Minden döntés a jelenben született döntés, mely a jelen időben kell, hogy hasson (a videotechnika ezt az alapsajátosságot legfeljebb enyhítheti, de meg nem szüntetheti). Ezért van az, hogy a színház nagyon sokszor semmi más, mint magának a kollektívumnak az átélésére való törekvés. Azt akarom átélni, hogy sokan vagyok, és egyszerre élvezek, másokkal együtt élek meg valamit, jövök rá valamire. Igaz, Grotowski eljutott a néző nélküli színház eszményéhez, nos, ez elég kivételes állapot volt.

A görög drámaversenyeken (köztudott, hogy Szophoklész mindig nyert, amikor indult, félelmetes ellenfél lehetett mondjuk Euripidész számára, aki sokszor veszített) fontos volt a győzelem, de még fontosabb volt az egész napos foglalatosság: a nézők ott ültek reggeltől estig a színházban. Négy komoly istenes darabot néztek meg egymás után, a legvégén pedig a szatírrjátékot. A színháznak sokkal több köze volt még a rítushoz, a templomhoz, mint manapság.

Manapság nehéz a színházat művészeti alkotásként szemlélni, mert megváltozott az ily módon szemlélhető dolgok időtartománya: az elidőzés a tévé előtt, a moziban, a koncerteken mindent megváltoztatott. Mikor az ember színházba megy, akkor korántsem művészetre vár, hanem valamilyen kollektív élményben kíván részesülni. Szórakozik. Ezért olyan nagy ünnepek a színházi vagy a filmfesztiválok. Ezért csinálnak akkora felhajtást körülöttük. Ez nem túl rokonszenves műfaj, de úgy látszik, elkerülhetetlen. A nagy show. A diadalmármor. Ám ne feledjük: a siker igazol, valóban. De el is pusztít, ugyanabban a pillanatban. Valóban fölemel a siker, igaz. De meg is változtat, és nem tudom, miként. Tömegembert csínál belőlem, szétmar mindent, ami személyes. Nagy rejtvény a siker.

A válogató, amikor végigüli majd az előadásokat, amelyeket kiválasztott, azokra az előadásokra fog gondolni, amik nem lehettek itt. Azokra a színészekre, akik most éppen nem tündökölhetnek. Akik itt lehetnének, ha nem épp az ő feladata lett volna a szortírozás, a könyörtelen hóhérmunka. A reménykedő arcokra fog gondolni a színházi klubokban, a félszavakra, az igyekezetre, a nagyszerű pillanatokra, melyek miatta nem ismétlődhetnek meg itt és most. És az ő szívében nincs különbség. Nincsenek nyertesek és vesztesek. Maga a futás a szép.

# „...AZ ÉN SZÍNHÁZAMBA MINDENKI BEJÖHET”

*Balikó Tamással, a Pécsi Nemzeti Színház igazgatójával  
Vidéki Péter beszélget*

Vidéki Péter: – *Miközben más városokban pártpolitikai egyeztetések során dől el a színházigazgató személye, addig Pécsen – immár másodízben – mindenféle politikai egyezkedés nélkül, egyöntetűen téged választottak a Pécsi Nemzeti Színház igazgatójává. Semleges „terep” vagy?*

Balikó Tamás: – Igen, és én ezt nagyon fontosnak tartom. Nézd, ebben az országban az utóbbi tizenkét évben mindent átpolitizáltak. A színházakat az eltartó szervek – városháza, megyeháza – pártfrakciói hadszíntérként használják politikai „viháncolásikhoz”. Lásd a mindenféle váratlan csődhelyzeteket, az igazgatói pályázatok elbírálásai körül zajló kutyakomédiákat. Engem mindig más pártállású önkormányzatok választottak meg, s ez nem csak engem, hanem a várost is minősíti.

– *A különböző szekértáboroktól egyenlő távolságot tartó szemléletednek köszönhető, hogy az Országos Színházi Találkozót az elkövetkező években Pécsen rendezik meg?*

– Az, hogy a fesztivál Pécsre került, nagyon sok komponens eredménye. A városban van egy infrastruktúra és egy jól működő színház. Pécs kulturálisan sokszínű mediterrán város. Sajátos hangulatával, vendéglátásával, kedvességével, nyári programjaival minden lehetősége adott, hogy igazi kultúrcentrummá váljon. És ezt ki kell használni. Az, hogy a színházunk hogyan jelenik meg a magyar színházi tőzsdén, hogy milyen ez a tőzsde, és a mi színházunk milyen árfolyamon van jelen, ezt én nem tudom megítélni. A színház jól működik, talán az egyik legjobban működő teátrum az országban. Sokszor szerénykedünk, hogy így vidéki színház meg úgy vidéki színház, de hát ebben az országban a vidéki színházak anyagilag, szellemileg és lelkileg is jobb helyzetben vannak, mint a pestiek. Nem azt mondom, hogy a mi előadásaink a legjobbak, hiszen nincs „legjobb előadás”. Valami nem mérhető, egy ideát hajszolunk, amikor versenyezni akarunk egymással. Itt vannak nagyon fontos, érvényes előadások és színvonalasan szórakoztató, populáris produkciók. A PNSZ nagyszínház, népszínház, rengeteg játszóhellyel, amely képes befogadni a fesztivál előadásait. Úgy gondolom, hogy a Pécsi Nemzeti Színháznak nem a különféle ízléslobbik vagy az eltartó által diktált elvárásoknak kell megfelelnie, hanem a színház ősi küldetését kell betöltenie: kapcsolatba kerülni a közönséggel. És amióta én vagyok az igazgató, ez sikerült. Az, hogy itt nincsenek barikádok, nyilvánvalóan vonzó, jelent egyfajta garanciát. Az „ellenzéki” város ugyanúgy harminc milliót áldozott a fesztiválra, mint a minisztérium. Ez egy borzasztóan erős gesztus. Nagyon fontos lenne, ha a mi szakmánk, a különféle szekértáborok is képesek lennének arra a keznyújtásra, amit most a politika megtesz a fesztivál érdekében.

– *Fesztiválnak nevezed a Találkozót, ami arra enged következtetni, hogy többet vársz tőle, mint egy évad előadásait reprezentáló szemléletől.*

– Az lenne a jó, ha igazi fesztiválhangulat teremtődne a városban, ahol valóban jelen lehet lenni. Olyan eseménynek kell lennie, ahol a színházcsinálók végre felfogják, hogy mit jelent ehhez a szakmához tartozni. És ide mindenki bejöhet. Én egész életemben így éltem: az én lakásomba mindenki bejöhet, az én színházamba mindenki bejöhet, az én városomba mindenki bejöhet, az én országomba mindenki bejöhet. Nem vagyok naiv,

hogy most szeressük egymást, gyerekek, és nem számít, hogy mit mondtál tegnap vagy tíz éve, de az nagyon fontos, hogy a céhbecsületet létre kell hozni minden áron. Ez az utolsó lehetősége a mi szakmánknak. Lehet, hogy túl romantikusan fogalmaztam, és nem az utolsó lehetőség, de mindenképpen egy sansz, hogy kikényszerítsük a világtól egy nagyon devalvált értékrendszerben kallódó, rossz helyzetben lévő szakma valódi elismertségét.

– *Rossz helyzetről beszélsz, miközben a magyar színházak világviszonylatban a leglátogatottabbak közé tartoznak.*

– Nem a közönségről, hanem a belső állapotokról beszélek. És ebből a szempontból nem vagyok lánglelkű a szakma képviselőjében. A színházak rengeteg embert tartanak el, akikben nagyon erős a védekező reflex. De ennek a rengeteg embernek egy bizonyos hányada érdemtelenül van eltartva. A nyilvánosság része a szakmának, tehát nem mondhatjuk azt, hogy ez belső ügy, hanem beszélni kell róla. Nagyon sok a pazarlás, nagyon sok a fölösleg. Pontosan látom a vadhajtásokat, a színház igazán káros képviselőit, de nekem még sincs más dolgom, mint hogy a szakmát megvédjem. Közben pedig utálok a siránkozást. Mindig megvettem azt a magatartást, hogy sírunk az apukának, hogy több legyen a zsebpénz. Talán nem is devalválódásról kellene beszélni, hanem mentális gyengékedésről, egyfajta tanácstalanságról. A rendszerváltás után megszűnt a színház politikai szerepvállalása, amely sokakat elbizonytalanított: kiestek a jól megszokott „ellenzéki” vagy „kollaboráns” szerepükből. Pedig most sem kevesebb a hülyeség, az erkölcstelenség és széthullottság: mindazok az emberi drámák, amelyeket – elkerülve a profetikás, gőgös és követelőző magatartást – a világ drámairodalmából vagy magunkból előadással formálhatunk. Az elmúlt kilenc év története arról szól, hogy tudjuk-e szolgálni, képesek vagyunk-e kapcsolatba kerülni a közönséggel.

– *Sikerült?*

– A rendszerváltás óta az emberek többet járnak színházba: érzékenyebbek, igényesebbek, várakozóbbak. És most nem csak a mi színházunkról beszélek. A politikai változások eredményei devalválódtak, a tömegkommunikáció elsilányult, az újságok, a televízió elhülyülése ma már mindenkinek szemet szúr. Ezért a közönségben ösztönösen megformálódott az igény a színvonalas, történetet mesélő, morális, egzisztenciális vagy szerelmi drámákat bemutató színház iránt. És ha a színház emberi drámákról szól, akkor még a stílzáltabb nyelvezetű, radikálisabb hangvételű előadásokra is érzékenyen reagálnak. A kísérletező művészsínházaknak pedig mindig volt és mindig lesz közönsége.

– *A „hivatásos” nézők, a kritikusok ezt nem mindig így látják. Hogyan vélekedsz a kritika szerepéről?*

– *A Mesél a Bécsi-erdőről* nemrég megjelent egy kritika az Új Dunántúli Naplóban, Nagy Imre professzor úr tollából. Én ilyen aprólékos, igényes, pontos bírálatot nagyon ritkán olvasok. A kritika már eleve negatív beállítódást feltételez: az a dolga, hogy észrevegye az előadás problematikus pontjait. A baj akkor kezdődik, ha felkészületlen a kritikus vagy egy lobbis által irányított – akár dicsér, akár nem –, vagy csak egyszerűen ostoba az előadás színvonalához képest. A színész játéka tünékeny, az írás viszont megmarad. Óriási a felelősség. A napokban olvasom a nagyváradi színikritikák gyűjteményét. Ady Endre, Bíró Lajos, Juhász Gyula írták ezeket a bírálatokat. A mai kritikákból hiányzik az irodalmi igény, és ami a nagyobb baj, hogy nagyon sok a felelőtlen kritika. A jól működő színházakra egyébként az a jellemző, hogy holdudvarukban kitermelődik egy olyan kritikus gárda, amely a saját mércéjén képes beszélni az előadásokról.

– *Az elmúlt tíz év egyik színházi slágertémája a hazai színházi struktúra átalakítása. Nagyon sokat beszélnek róla, de lényegében semmi nem változik. Mi a véleményed erről a kérdésről?*

– A hazai struktúra recseg-ropog. Én már tíz éve nyilatkoztam a struktúra átalakításának szükségességéről, megjelent egy cikk *Halálra van ítélve* címmel és az arcképpemmel, ami

jelenthette azt is, hogy én vagyok halálra ítélve. De már túl vagyok a lázadó korszakomon, nem gondolom, hogy provokálnom kellene. Nem kérem ki magamnak, amikor a kritikai, az ízlés- vagy a gazdasági lobbik megtámadnak. Én most a struktúrán belül vagyok, és jelen pillanatban házigazda szerepre vagyok ítélve. Nem felejtettem el a régi ingereket, de nem hiszem, hogy lehunytt szemmel, mellet verve kellene jogokat követelni.

– *A PNSZ négy tagozatot működtet. Nem túl sok ez? Átlátható ez a struktúra?*

– Nem. Ez a megalomán szisztéma – amit a nyolcvanas években előszeretettel alkalmaztak –, hogy minden egy helyen legyen, mára már kifáradt. Nagyon nehezen vonszoljuk magunkat. Az újabb igazgatói periódust arra használom fel, hogy változások történjenek a színház működésében. Nagyon komoly magánéleti és szakmai harcomba került az a döntés, hogy újabb periódusra Pécssett maradok, és ha már maradok, annak csak úgy van értelme, ha rálátok arra, amit csinálok. Fő célom az átlátható működés. Ezért nem szabad, hogy mindig a rutin vezéreljen bennünket. A Bóbita Bábszínház legyen önálló, amely szándék már évek óta mindkét fél részéről újra és újra megfogalmazódik. A színháznak szüksége van egy önálló zenekarra, hiszen a produkciók hatvan-hetven százaléka élő zenét kíván. Tíz évig tartó küzdelmek után megnyílik a Műhelyház, amely óriási előrelépést jelent a normális technikai feltételek megteremtésében. A negyvenéves Pécsi Balett számára országos és nemzetközi szereplési lehetőségeket kell találni. Ennek megvalósítása már az új szemléletű balettvezetés, Keveházi Gábor és Egerházi Attila feladata lesz. Nagyon fontosnak tartom a nyári színház újraindítását. Első lépésben a Horvát Színházzal együttműködve táncprodukciókat mutatunk be az Anna utcában, s lesz egy színielőadás, amely jövőre a Kamaraszínházban is látható lesz. Későbbi terveink között szerepel a tettyei Pécsi Nyári Játékok beindítása.

– *A PNSZ befogadta a Janus Egyetemi Színházat, és a „nagy” fesztivált megelőzi egy Nemzetközi Egyetemi Színjátész Találkozó. Hogyan látod a struktúrán kívüli színházcsinálás helyzetét?*

– Hat éven keresztül gyakoroltam az amatőr színjátszást az Orvosi Egyetem színpadán, miközben színész voltam a nagyszínházban. Az a fajta szabad, elvárások nélküli lét, szellemi frissesség, amit az egyetemi színpadon tapasztaltam, nekem mind a mai napig irigylésre méltó, s folyamatosan megtermékenyítő hatással van a struktúrán belüli létezésemre. A szabadságérzés és a fegyelmezett munka egymást erősíti. A rendező szakra való jelentkezésemre is az egyetemi színpadi munka motiválta. A szorosabb kapcsolat mindenkinek nagyon jót tesz, természetessé válik az átjárás lehetősége. Van azonban egy határ a két identitás között, amit érdemes megőrizni, ugyanis nem jó az, ha úgy tesz az egyik, mintha a másik lenne. Ezzel önmaga identitását számolná fel. És hogy „belül” vagy „kívül” több az érték, abba teljesen értelmetlen belemenni.

– *Léteznek kritériumai a sikeres színházigazgatásnak?*

– Minden módszernek vannak buktatói, nincs recept. Az én színházvezetésem mottója az életem: a szerelmeim, a feleségem, az apám, az elolvasott könyvek, az átmulatott éjszakák, a vétkek, az édesanyám... minden, amit tőle kaptam. A színháznak az a dolga, hogy az élet előjelek nélküli gazdagságát mutassa fel. Lehet, hogy öregszen, ha már így beszélek. Az elején még nem volt így: akkor még azt hittem, hogy igazam van, most már azt hiszem, hogy igaz lehet, amiben részt veszek. Ha vállalnék a vezetői magatartásommal, döntéseimmel, ízlésemmel egy irányt, az mindenképpen egyfajta politikum lenne, amit meg tudnék védeni. De ezt nem akarom. Az előadásokat nem tudom és nem is akarom megvédeni. Én játszom, és úgy játszom, mint a futballbíró, aki azért van feketében, hogy ne látsszék. Ha a játékvezető kezd el szerepelni, akkor nincs meccs. Az én magatartásom publikus viselkedés. Soha nem tartoztam semmiféle ízléskörhöz, illetve mind-egyikhez tartozom. Nekem átjárásom van a barikádok között, minden asztalhoz le tudok ülni. Tudják rólam, hogy az én szellemiségem nem engedi meg azt a fajta elkötelezettséget, hogy csak egyfajta színházi elképzelés mentén dolgozzam. Nem vagyok szektás. Én

a Bibliát olvasom, nem egy Igét. Gőgös ember vagyok, aki azt mondja, hogy ne tanítson engem senki, majd én megtanulom magamtól, közben pedig szemérmesen nagyon vágyom tanulni, s él bennem egyfajta tekintélytiszteltet is. Amikor először kineveztek, felhívtam a kaposvári színház igazgatóját, Babarczy Lászlót, aki azt mondta, hogy „soha ne dőlj hátra”. Beszéltem Marton Lászlóval, Zsámbéki Gáborral, és mindenki a maga módján, óvatosan figyelmeztetett. S tudom, hogy becsülnek azért, ahogy én csinálom.

– *Nem maradhatsz mindig a háttérben, hiszen nem egy klasszikus értelemben vett igazgató vagy. Játsszol, rendezel, együtt élsz a társulattal.*

– Nem is akarok. Nincs még egy olyan színigazgató az országban, akinek színész- és rendeződiplomája is van, s mind a kettőt folyamatosan gyakorolja. Ez egy háromszáz főnél is nagyobb intézmény, de a büfében, a folyosón, az öltözőben, az irodában mindenkivel személyes kapcsolatra törekszem. Én ezt akartam, amikor igazgató lettem: minimum munkakapcsolatom, de ha lehet, személyes kapcsolatom legyen mindenkivel. Engem nem zakós csinóvnyiknak teremtett az Isten. Szangvinikus alkat vagyok, ha hülyeségeket tapasztalok, akkor ordítok, kiabál bennem az igazságérzet. Azokkal az emberekkel tudok azonosulni, akik a színházat szintén életformaként, sorsként élik meg.

– *Milyen szempontok alapján döntesz arról, hogy kit hívsz rendezni?*

– Ebbe a színházba bárki jöhet rendezni, ha szakmailag megüt egy színvonalat. Én nem vagyok hiú. Arra vagyok hiú, hogy nem vagyok hiú. Az ember életében folyamatos kommunikáció zajlik az értékörzés és értékteremtés viszonylatában. Az előadások ebben a konfliktusokkal terhelt viszonylatban találják meg előre ki nem számított helyüket. Nem azzal kezdjük, hogy átvágjuk az apánk torkát, hanem azzal, hogy végigélünk vele egy életet, fájdalommal, rajongással, büntudattal, majd ott fogunk állni a ravatalnál. Ha én képviselek is valamit a magam megszokásaiban, kényelmeiben, reflexeiben, azt akarom, hogy korbácsolják fel. Arra készülök, hogy ellenszegüljek és harcoljak, s várom a végeredményt, ami csak jó lehet. A mi szakmánk a konfliktusról szól. A konfliktust nem kerülnünk kell, hiszen abból élünk. Mindig legyen valami, amitől az egész jobb lesz. S amit konfliktusként élünk meg, abból kell absztrakt módon varázslatot, előadást csinálni. Nekem az a dolgom, hogy tehetséges embereknek lehetőséget adjak, a fejem fölé tartsam őket. Ezért hívom jövőre vezető rendezőnek Hargitai Ivánt, aki Büchner *Danton halála* című drámáját állítja színpadra, ezért rendezi Telihay Péter az operettelőadást, és ezért fog Bagossy László jr. is nálunk dolgozni, aki az idei évadban egy nagyszerű előadással, az *Éjjeli menedékhellyel* ajándékozta meg közönségünket. Persze nem lehet előre tudni, hogy egy előadás beváltja-e a reményeket. Csalódások mindig érnek, tele van heggel a lelkem. De a színházban nem lehet olyat mondani, hogy ezt kitaláltam, és ez így fog működni.

– *Színész-rendezői pályád során melyek a legfontosabb tapasztalatok számodra?*

– Már többször nyilatkoztam, hogy Székely Gábort tisztelem a legjobban, Ádám Ottótól tanultam a legtöbbet, és a színészi pályámon a szerepektől kaptam a legtöbbet. Nagyon sok rendezővel dolgoztam, de számomra nem ők, hanem a szerepek az igazi nyomok. Az életemben azt a pillanatot tartom a legfontosabbnak, amikor rájöttem, hogy nem tudok közönség nélkül létezni; hogy bármilyen zárkózott, gőgös ember vagyok, a nyilvánosság lételemem. Amúgy nagyon szemérmes ember vagyok.

– *Úgy érzeni, egy kissé túlzol.*

– Nem láthatok belém. Szívesen beszélek bármiről, de úgy igazából nem lehet belém látni. Nem biztos, hogy ez jó. Nem vagyok klasszikus értelemben vett színészalkat, nem tudok reflexből játszani, és nem is vágyom arra, hogy másban fűrösszem az arcomat. A rendezői attitűd közelebb áll hozzám, imádom a próbát, sokkal jobban, mint az előadást. Ha rendezek, sokkal személyesebb vagyok. A színészet nagyon meggyötör, és nehéz kimondani, de általában nem akarok játszani. Nagyon becsülöm a színészeket, borzasztóan sokra tartom, hogy ők eljátsszák, amiről beszélünk.

– Beszélgetésünk tükrében komolytalannak tűnik számomra az, hogy a Thália Színház igazgatói székére is pályáztál.

– Mert komolytalan is volt. Ha igazán komolyan gondolom azt, hogy elmegyek, akkor felszámoltam volna mindent. Kitaláltam egy fából vaskarikát: a Tháliában igazgató leszek, Pécssett meg művészeti vezető. A történethez azt tudni kell, hogy van egy hároméves kislányom, a feleségem Pesten él, és hatezer kilométert autózom havonta. Abszurd helyzet az, hogy a kislányom és a színházam között választási kényszer adódhat. Megbolondultam, hogy nem vagyok a gyerekem közelében. Közben meg tudtam, hogy ha innen elmegyek bármi miatt, akkor minden, amit eddig mondtam, egészen mást fog jelenteni. Nem tehettem meg, hogy elmegyek. Mert akkor becsapnám mindazokat, akiket arról győzködtem, mi mindent szeretnék csinálni. A névjegyemet leraktam, a családom pedig feldolgozta, és megértette a döntésemet. Vallomásértékű bejelentést teszek: nagyon megviseltek ezek a hónapok.



Balikó Tamás és Vidákovics Szlávén a *Pillantás a hídról* egyik jelenetében. (Simarafotó)

# LEGENDÁK KÖDE

*Ascher Tamással beszélget ifj. Bagossy László*

ifj. Bagossy László: – *Szép Ernő Patikája volt a diplomamunkád Kaposváron. Nemrég meg is lehetett nézni a Filmmúzeum nevű tévécsatornán. Nem gondoltam, hogy ilyen komoly dokumentáció készült róla, hiszen ezt még a Kaposvár-legendá lelegején csináltad. Láttad azóta a felvételt?*

Ascher Tamás: – Tíz évvel ezelőtt egyszer megnéztem, és akkor persze nagyon kínosnak éreztem benne a sok kopogó dolgot, a nyersességét, a kezdetlegességét. De emlékeztetett a munka közbeni élményekre is. Arra a felfedezésre például, hogy – mint egy cseh-szlovák filmben – az egyszerű természetes dolgok egymás mellé rakva valamiféle szürreális színezetet nyerne, és ez boldogított. Egyébként annak idején Zsámbéki Gáborék azt szerették volna, hogyha Örkény *Tótékját* rendezem, de nagyon visszariadtam a színésztől, aki az Örnagyot játszotta volna, úgy éreztem, hogy nem tudnék vele kijönni. Másrészt eleve Kiss Pistával szerettem volna dolgozni, aki ott fiatal vezető színész volt, aztán néhány évvel később megbolondult és öngyilkos lett... Az én *Patika*-rendezésemnek az volt a sajátossága, hogy nagyon erős volt bennem az a ragacsos, kisvárosi élmény, az isten háta mögötti vidéké, ami Kaposváron fogadott, ahova az előző tavaszon előadásokat mentem nézni. Gyerekkoromban az összes nyarat Cegléden töltöttem a nagyszüleimnél, és ezt a világot jól ismertem. Mégis, én magam annyira más világból való voltam, és annyira más fából voltam faragva, (amolyan pesti művész körben nevelkedtem), hogy az egészet mégsem mint természetes dokumentumot tettem le az asztalra, hanem mint egy szürrealista élményt adtam vissza. És ez nekem tetszik benne.

– *A pesti művészközegből úgynevezett vidéki népszínházhoz kerültél, olyan színházhoz, amely a mesedarabtól a klasszikusokon át az operettig mindent játszott, és a pályád jelentős részét ebben a színházban töltötted.*

– Ez egy sajátos helyzet volt. Nem elit színházhoz kerültem, elit közönséggel, hanem a kaposvári színházhoz. Én magam hajlamos lettem volna rá, hogy kiválasztott, elit dolgokkal foglalkozzam, és nyilván egészen más életutat jártam volna be. Sosem felejttem el Babarczy László kaján figyelmeztetését még az első időkben Kaposváron: „Vigyázz, mert az a világ, amit te szeretnél bejárni és meghódítani, zárt és elit világ, és ily módon igen kevésbé hatékony.” Példaként említette Tennessee Williams *Nyár és füst* című darabját, s akit aztán a végén széttépnek a kutyák. „Vigyázni kell – mondta Babarczy –, mert aki ilyen magasról és választékos, az pórul jár.” Én pedig lépésről lépésre formálódtam, hiszen a színház élő közeg. Miután kikerültem az életbe és egy élő színházba, óhatatlanul, a józan művészi ösztöneim révén kezdtem el úgy dolgozni, hogy az az ottani közönség számára felfogható legyen.

– *Kaposvárra azóta is úgy hivatkoznak más, igényesebb népszínházak, mint annak példájára, hogy egy társulat szellemisége, ízlése bármely műfajra képes rányomni a bélyegét.*

– Ez azért is volt így, mert mi mindig sokkal nagyobb akartunk, mint ami sikerülhetett. Tehát ha valami mégis feltöltötte az előadást egyfajta energiával és látásmóddal, az amiatt volt, hogy mi százszor nagyobb akartunk. Dőltek ránk a művészi élmények az akkori világból, a hetvenes évek elején. Zsámbékinak például nagy élménye volt Krejca, aki akkoriban csinálta Prágában a nagy Csehov-előadásait. Mindannyiunknak meghatározó élménye volt a Peter Stein vezette Schaubühne. Már hetvenötben meghívtak

bennünket a varsói fesztiválra a Zsámbéki-féle *Ahogy tetszikkel*, bár az az előadás ott és akkor, a világnagyságok (Strehler *Terecskéje*, Stein két fantasztikus előadása, a *Homburg hercege* és *Az ingolstadti tisztítótűz*) mellett természetesen elvázott. És akkor még záporoztak ránk a nagy filmek: Fellini, Bergman, Buñuel stb. Mi ezekhez képest dolgoztunk, és közben ott éltünk Kaposváron, a kaposvári közönséggel kontaktusban. Ott szenvedtünk és röhgöttünk és zötykölődtünk a vonaton.

– *Mennyire érzed személyes szerencsédnek azt, hogy vándorlások, hányódások, újrakezdések, munkalehetőségekért folytatott csaták, tehetségtelen és ostoba direktorokkal való veszekedések és folyton változó társulatok helyett stabil és hosszú ideig működő színházi formációkban (Kaposváron, és a budapesti Katona József Színházban) tevékenykedhettél, amelyeket erőteljes és művészi- leg elkötelezett emberek irányítottak?*

– Lehetséges, hogy ez nem is szerencse... Miután ebben a konstellációban töltöttem el az életem jelentős részét, nem volt szükség előhívni magamból bizonyos képességeket. Én meglehetősen indulatos ember vagyok... de úgy hozta a sors, hogy éppen a tolerancia, az empátia képességére volt elsősorban szükségem. Arra, hogy gyakran a saját érdekeim elé helyezzem a közösség érdekeit, és ezt képes voltam derűsen tenni, anélkül, hogy komoly veszteséget éreztem volna. Meggyőződésem, hogy én a létezéssel hozzásegítettem az igazgatóimat, hogy nagy formátumú igazgatók lehessenek, ha tehát szerencséről beszélünk, akkor az az ő szerencsénk is – közös szerencsénk. Az lehetséges, hogy egy más helyzet, egy érdesebb, kellemetlenebb helyzet afelé terelt volna, hogy saját színházam legyen és hogy egyszemélyű vezető legyek. Alakulhatott volna így, hogyha kellő mennyiségű sérelem és bosszankodás ér vagy gátolva érzem magam. De nem ez történt. Általában úgy éreztem, hogy jóval több a lehetőségem, mint aminek megfelelni képes vagyok. És ez egész életemben így volt.

– *A szerencséről elmélkedni tehát túlságosan történelmietlen dolog...*

– Én nem pozitívumokban és negatívumokban fogalmazok... nekem az is hosszú időbe került, míg rábeszéltem magam, hogy színházrendező legyek... Már rég színházrendező voltam, amikor még azon morfondíroztam, hogy az-e az én utam. Mindig is úgy éltem, mintha végtelen mennyiségű idő állna a rendelkezésemre. Mintha kétszáz évig élhetnék, ami alatt még kipróbálhatok ezt-azt, még eltöprenghetek, elhümmöghetek, és még bőven van időm változtatni. Még most is ezt képzelem, bármilyen nevetséges is ez... mégsem tudok máshogy működni... így működöm. És ez valamiféle debilség is, meghökkentően keveset változtam. Nekem saját magamban az a legmegdöbbentőbb, hogy az egész pszichikai karakterem mennyire azonos azzal a huszonöt évvel ezelőttivel. Pedig közben tanár lettem, generációk nevelője... Ha azt kérdezed tőlem, hogy nincs-e hiányérzet bennem amiatt, hogy nem próbáltam meg valami olyan helyzetet teremteni, ami fölött csak én, egy személyben diszponálok, akkor azt kell mondanom, valószínűleg így kellett történnie, de természetesen azt képelem, hogy messzebbre jutottam volna mint rendező, és talán egészen más terenumokat fedezhettem volna fel, és – ami a belső igényem – sokkal zabolátlanabb és szertelenebb színházat is csinálhattam volna. Az álmaimban mindig is élt valami ilyesmi: kevés emberrel valami saját dolgot csinálni. De mindig létezett egyfajta családi kötődés bennem, hogy azoknak a színészeknek találjak szerepet, akik itt vannak körülöttem, akiknek érdekel a munkája, a fejlődése.

– *Sohasem kellett a színházvezetés napi robotjával foglalkoznod, a rendezői munkákra fordíthatad minden energiádat, de ez mégsem jelentette azt, hogy bezárkóztál volna ezekbe a munkákba. A mai napig is tagja vagy különféle szakmai kuratóriumoknak, döntéshozó testületeknek, és számtalanszor foglaltál már nyilvánosan állást társadalmi és politikai ügyekben.*

– A baráti köröm valahogy mindig a pesti liberális értelmiséghez közel álló társaság volt. Olyan gimnáziumba jártam, ahol negyedikben marxista kört alakítottunk az új baloldaliság jegyében. Tele volt nagypolitikai feszültségekkel a levegő: ifjúsági mozgalmak,

Jancsó Szegénylegényekje, Lukács György műveinek új kiadásai, a nyugat-európai baloldali mozgalmak stb. És ez engem gimnazistaként megérintett, egyszerűen ezt a világot szívtam magamba. Sosem váltam részévé ennek a körnek, de valahogy ezt az értékrendet képviseltem óhatatlanul, és ehhez társult az, hogy – bár nem igazán voltam politikuskalkat –, de tűrhetetlennek tartottam a cenzúrát. Azt valahogy mindennél rosszabbnak tartottam, és hát az egész ifjúságom cenzúra-világban zajlott. Nem nézhettem meg azt a filmet, amit akartam, nem olvashattam el azt a könyvet, amit akartam, nem juthattam hozzá azokhoz az újságokhoz, amikhez akartam. De sunyi módon ezek mindig terjedtek zárt körökben: el lehetett menni egy filmszakkörbe, és meg lehetett nézni egy filmet, ami nincs, amit más nem láthat; voltak stencilezett kiadványok, amikbe cikkeket fordítottak le a világsajtóból, és időnként úgy adták körbe, mintha azok az ördög szüleményei lennének, és csak a bennfentesek olvashatták, de az egyszerű nép nem. Tehát ez az egész mágikus tánc a „tilos” körül és ennek a vonzása és ez az alpári kijátszása az egyszerű emberek érdeklődésének, hogy csak a bennfentesek juthattak hozzá bizonyos szellemi csemegékhez, ugyanakkor az az érzés, hogy ettől minden, ami szellemi, az mennyire fontos és izgalmas, miközben bűnnel terhes titokként élt ebben a világban... Szóval, megtanultam gyűlölni a cenzúrát...

– *Vissza tudsz emlékezni arra, hogy mi mindent írtál már alá különféle társadalmi események mellett vagy elleni állásfoglalás gyanánt?*

– Sokkal emlékezetesebb az, amit nem írtam alá. A hetvenhetes chartát. Pedig nagyon lelkes voltam, hogy egy cenzurális világban valakik ki mernek állni. Éppen a Babarczyval mentem autóval, és tudtam, hogy már ott várnak engem a sarkon az aláírás miatt. Ezt elmondtam Babarczynak, és megkérdeztem, „Laci, most tanácsot kérek tőled, hogy ezt a színházzal szemben megtehetem-e?”. Ekkora fasz voltam. És akkor Laci egy kicsit csöndben volt, hallgatott, majd azt mondta, „ne írd alá”, és én nem hallottam ki a hangjából, hogy ez az a kérdés, amit az ember csak saját maga dönthet el. Azzal, hogy megkérdeztem, tulajdonképpen azt a látszatot keltettem, hogy szeretném másra hárítani a felelősséget, hogy nem írom alá, és hogy egy nagyobb közösség érdekében cselekszem. Laci pedig szelíden megtette nekem azt a szívességet, hogy azt mondta, ne írjam alá. Az igazság az, hogy rettenetesen bugyuta voltam, és máig mardos a szégyen.

– *Nemrég a zámolyi romák ügyében írtál alá egy köszönőlevelet...*

– ...Köszeg Feri kezdeményezésére... a francia köztársasági elnöknek, amiért befogadták a zámolyi romákat, és ezzel felhívták a figyelmet erre a problémára...

– *Mennyire voltál tájékozott és bizonyos ebben a konkrét ügyben, hiszen itt rengeteg ellentmondó hír és információ látott napvilágot, bonyolultabbnak látszik a helyzet, mint mondjuk annak idején, a csőbombával megölt burgenlandi romák esetében, akikre emlékezve Claus Peymann, a bécsi Burgtheater akkori igazgatója is megjelent és protestált a gyilkosság helyszínén?*

– A zámolyi roma-ügy éppen olyan zavaros és kibogozhatatlan, mint az egész roma-kérdés, de azok a híradások, amiket hallottam és láttam például a közszolgálati televízióban, azok olyan vérlázítóan uszítóak voltak, és olyan felháborítóan nem adták meg a lehetőséget mindkét félnek a dolog elmondására, a stupiditásnak és a rasszizmusra való kéjes rájátszásnak olyan magasiskolái voltak, hogy kapva kaptam az alkalmon, hogy ezt aláírjam. Ennek ellenére soha nem voltam zászlóvivője a különböző ügyeknek, hanem megpróbálok általában mindig a jó helyen állni. Olyankor is például, amikor igazgatóválasztások alkalmával elküldenek egy-egy szakmai kuratóriumba, és megpróbálok képviselni azokat az értékeket, amiket a magaménak vallok, és az, hogy ez ebben a világban most már olyan furcsán idejétmúltnak tűnik, ez is csak ennek a stupiditásnak a része, de én ettől nem tudok eltekinteni, mert így működöm...

– *Tehát nem zavar, hogy az úgynevezett politikai döntéshozók szemében (főként vidéken), akik nem látták egyetlen munkádat sem, és nem is érdeklik őket a munkáid és a színház sem érdekli*

őket, amiről döntéseket hoznak... szóval, hogy az ő szemükben te is csak egy kis senki vagy, egy pesti művészféle, aki megmosolyogtató vehemenciával tépi a száját, miközben semmi esélye alakítani vagy befolyásolni a döntéseket.

– Azért a Zsámbéki Nyári Játékok igazgató-vitájában például sikerült hatékonyan működnöm. Ott először nem sikerült kiverelkedni a szakmai kuratóriumban az általunk képviselt Színházi Társaság álláspontját, mert ott olyan ügyesen állították fel a kuratóriumot, hogy erre ne legyen lehetőségünk: mi ketten voltunk Tímár Évával, és hárman voltak azok, akik a szakmaiatlanságot képviselték, és az addigi nagyszerű igazgatót el akarták bocsátani. Aztán nyilatkoztam néhány újságban, és ez olyan erősen hatott, hogy nem sikerült az ellen-pályázatnak győznie, új pályázatot írtak ki, aztán egy harmadik pályázatot, és a zsámbéki nép egyszerűen odagyűlt az önkormányzat udvarára, bementek az ülésre, és nem hagyták mindenféle kamu megoldásokkal szétverni a zsámbéki színházat. És ebben, azt gondolom, én is benne vagyok

– *Mennyire gondolhatja el egy színházcsináló életműként mindazt, amit csinált és aminek a jelentős része már nincs is?*

– ...Mindig nagyon tetszett nekem az a kifejezés, amit Szerb Antal használt *A világ-irodalom történetében* bizonyos szerzők, például Goethe vagy Tolsztoj esetében, amikor „önéletrajzi emberek”-nek nevezte őket. Akiknek az életének minden tette és gesztusa mint egy mű íródik, és a műbe beleíródik az élet, és a műveket az élet írja tovább. Az ilyen emberek nárcizmusa figyelemre méltó, de mégis ezek az emberek az élet esztétikai megélésének olyan harcosai, akik semmit sem tudnak úgy csinálni, hogy azt ne kontrollálnák azonnal. Sokáig azt hittem, hogy ilyen ember leszek, aztán nem ilyen lettem, és nem akarom azt mondani, hogy azért, mert én olyan ember vagyok, aki képes fölülkerekedni a nárcizmusán, hanem azért, mert igen gyakran a nárcizmusnak az inverze jelentkezik a magatartásomban, tehát éppen a rejtőzködés, az elbújás, a visszautasítás, ami persze ugyanúgy lehet nárcizmus is, de valami finnyásság visszatart attól, hogy túlságosan ócskán legyek nárcisztikus.

– *Vannak ugyanakkor életművek, amelyek a szerző szándékai ellenére is képesek kikerekedni. A tiédnél gazdagabb és sikeresebb rendezői pályát nemigen mondhat magáénak senki ebben a hazában.*

– Egy rendezői életműnek a háromnegyed része eleve a legendák ködébe vész, és ezt magam sosem hittem volna fiatal koromban, amikor minden pillanatomat dokumentáltam. Sosem hittem volna, hogy ilyen béketűrően és rezignáltan hagyom majd, hogy menjen a semmibe, amit csináltam. És talán azért is hagyom ezt ennyire, mert nagyon sok mindenrel vagyok elégedetlen az életművemben, és úgy érzem, hogy nem ugrottam meg azt a magasságot, amit kitűztem magamnak, és talán jobb is, ha a munkáim feledésbe merülnek.

– *Egy színházcsináló életművének a súlya ugyanakkor a személyisége körül megteremtődött aura erején is mérhető, amit te nyitván nap mint nap érzékelsz kritikusok, szakmabeliek vagy a színház iránt érdeklődő, úgynevezett egyszerű emberek körében. Gondolom, téged is zavarba ejt kissé, ha olyan munkáidra is díjakat kapsz, amikről tudod, hogy nem sikerültek jól. De a szakmai tekintélyre példa az is, hogy a színházcsinálók körének igen különböző irányzatokat képviselő tagjai is adnak és kíváncsiak a véleményedre – az úgynevezett alternatívoktól az úgynevezett profikig. Vesződéssel, rosszkedvűen és kétségek között készített előadások alkotói egyetlen dicsérő szavadtól derűssé és bizakodóvá válnak.*

– Ez talán csak az a képességem, hogy tudok örülni a jónak...

– *Három évvel ezelőtt, közel az ötvenhez, nagyon gazdag, s mondhatni, európai hírű rendezői munkássággal a hátad mögött megpályáztad az új Nemzeti Színházat, amivel kapcsolatban sokan azt hitték, hogy Ascher, akire ez a fajta felelősségvállalás sohasem volt jellemző, most valami olyasmire vállalkozik, amitől korábban mindig távol tartotta magát.*

– A Nemzeti Színház megpályázásának körülményei, ha alaposabban megnézzük, azo-

kat a véleményeket támasztanák alá, amik szerint ez a fajta felelősségvállalás távol áll tőlem, hiszen eszembe sem jutott volna önállóan megpályázni. Egyszerűen összedugtuk a fejünket Babarczy Lászlóval, és azt gondoltuk, hogy tulajdonképpen a dolgunkat már elvégeztük Kaposváron, és lehet, hogy az alattunk dolgozó fiatal rendezőket csak az tartja vissza attól, hogy robbanékonyabbak és kezdeményezőbbek legyenek, hogy van fölöttük egy „Vének Tanácsa”, akik ezt már huszonöt éve csinálják. Arra gondoltuk, mi lenne, ha megpróbálnánk azzal a munkamódszerrel, ahogyan Kaposváron dolgozunk, Nemzeti Színházat csinálni.

– *Ez esetben miért nem Babarczy nevével futott a pályázat?*

– Természetesen minden szempontból az lett volna a logikus, hogyha Babarczy az igazgató és én vagyok a főrendező, tekintve, hogy Babarczy erőteljes, dinamikus szervező személyiség, olyan, aki éberem észleli az első moccanásokat, amikor egy helyzet megváltozik – mint egy hadvezér, olyan sebességgel és olyan éleslátással észleli azokat. Egy ilyen nagy színház vezetése tehát az ő dolga, de a vezetés feladatait mi mindig megosztottuk, és mindig voltak dolgok, amikben jól kiegészítettük egymást.

– *Miért a te neved állt a pályázat élén?*

– Először nem igazgatónak, hanem kormánybiztosnak kellett volna lenni a Nemzeti Színház építése körül. Én, aki már hosszú ideje járom a világot, és elég sok színházépületet láttam, elég sok színházépületben dolgoztam, kedvet éreztem ahhoz, hogy gondolkozzam erről a dologról. Hozzáteszem, az új Nemzeti Színház építészeti pályázatai közül kettőben-háromban magam is részt vettem, például a második díjas Kiss Péterében. Mi a színházvezetői pályázatunkban világossá tettük, hogy én szívesen vállalnám a Nemzeti Színház felépítése körüli teendőket, de amint az épület elkészül, Babarczy László lesz az igazgató. Mindemellett olyan Nemzeti Színházat képeltünk el, aminek csak egyharmad részét teszi ki az, hogy van egy társulata, amely produciókat hoz létre, a második harmad arról szólt volna, hogy művészeket hívunk meg, akik előadásokat csinálnak nálunk, a harmadik pedig arról, hogy más színházakat hívunk meg vendéjátékra. Mozgékonyt szeretnénk volna, például azt, hogy az én színházlátogatói tapasztalataim – hogy rengeteg alternatív együtttest ismerem, egy csomó olyan tehetséget, akik még nem futottak be – érvényesülhessenek, és számukra is elérhető hely lehessen a Nemzeti Színház.

– *Aki tehát csak az újságokból követte az eseményeket, és nem olvasta a pályázatotokat, az többféleképpen is félreérthette a helyzetet. Gondolhatta azt a te meglepő és nagyon izgalmas szerepváltásodnak és szerepvállalásodnak, de gondolhatta rafinált „trójai” akciónak is, aminek a végén Babarczy pattan elő... és hát ennek megfelelően Magyar Bálint végső döntéséhez is, hogy a Nemzetit Bálint András kapta meg, elég sokféleképpen lehetett viszonyulni.*

– A végső döntésig több lépcsőn át vezetett az út. Magyar Bálint megpróbált rábírní arra, hogy valamelyikünk vállalja el „egy az egyben” a feladatot, mert ezt így ő nem tudja keresztülvinni. Én viszont még „kamuból” sem akartam vállalni az igazgatást, Babarczynak pedig, ha elfogadja a megbízatást, azonnal ott kellett volna hagynia Kaposvárt. Végül is mind a ketten kétlelkűek voltunk, mind a kettőnknek voltak nemzeti színházi tapasztalataink. Tudtuk tehát, hogy a Nemzeti Színházban mindig túl sok a politika, mindig túl sok művészetén kívüli kíváncsalomnak kell megfelelni, ezért aztán lehetséges, hogy ez öntudatlanul beépített elem volt a pályázatunkban, dacolás, hogy vagy elfogadják így vagy ha nem, akkor annál jobb. Magyar Bálint nem fogadta el ezt a variációt, pedig ha utánajárt volna, akkor megtudhatta volna, hogy ez sikeres felállás, mi ketten nagyon jól dolgozunk együtt, és jól működik a kaposvári színház, amiben természetesen Babarczyé mint színházszervezőé a fő érdem. Magyar Bálint, azt hiszem, abban hibázott, hogy nem találkozott velünk személyesen. Talán meg tudott volna győzni bennünket, vagy mi meg tudtuk volna győzni őt. Ki tudtuk volna találni a konstrukciót, de ehhez

egyetlen telefonbeszélgetés egy másnap reggeli döntés előtt kevés. A konyhában ácsorogtam, a gyerekek rohagáltak körülöttem, és közben Magyar Bálinttal tárgyaltam. Ez így nem stimmel.

– Azóta azonban nagyot változott a világ, ahogy mondani szokás, és már egy másik politikai kurzus, másik helyen, másik Nemzeti Színházat épít, közben némi szellemi és erkölcsi zárvart is hagyva maga után. Nemrég az egyszerű újságolvasó is megtudhatta, hogy Schwajda György kormánybiztos Zsámbékit és téged is felkért az új Nemzeti Színház nyitóelőadásának megrendezésére, valamint Fodor Tamást, hogy legyen az első stúdió-produkció rendezője. Nyilvánvaló, hogy ti hárman, az ízléseket tekintve inkább az úgynevezett liberális értelmiséghez álltok közel, így hát azon gondolkodtam, hogy ez a felkérés vajon naivitásnak vagy megátalkodott cinizmusnak tekinthető-e inkább?

– Schwajda nem naiv, és mire felhívott engem, addigra már tudta, hogy Zsámbéki nem vállalja a dolgot, ám úgy tett, mintha velem beszélne elsőként. Mikor kérte, hogy találkozzunk, és én azt mondtam neki, hogy „jó, találkozunk”, akkor kicsit maga is meglepődött: „mi az, te szóba állsz velem?”.

– Az embert ilyenkor „köti az indiszkréciója”, ahogy Mágnás Miska mondaná, de árulj el ebből a beszélgetésből annyit, amiennyit ízlésesen találsz egy ilyen nyilvános beszélgetésben!

– Megtudtam nagyjából a műszaki paramétereket, megkérdeztem, hogy kiket szerződtet, hogy milyenek lesznek a körülmények, egyszerűen kíváncsi voltam mindenre, ahogyan egy színházi ember kíváncsi az ilyen helyzetekben. De amire a legkíváncsibb voltam az az, hogy mennyiben lát engem alkalmasnak egy protokoll-előadás megrendezésére? Neki ugyanis tudnia kell jól, hogy én szeretem a dolgokat inkább egy kissé groteszkül, fanyarul, epésen láttatni, és már ránézésre sincs semmi közöm a protokollhoz. Hogyan gondolta, hogy rendezek egy előadást, amin ott fog ülni az egész kormány, Orbán Viktorral az élen, egy olyan előadást, amit a sajtó, a politika és a közvélemény figyelme kísér, és hogy el tudja-e képzelni, hogy az majd „mehet”, amit én csinálók? (Megjegyzem, a nyitóelőadás nyilvánvalóan Orbán Viktor választási kampányának lesz a része. Vajon kinek van kedve egy választási kampány-darabot rendezni? Semelyik pártnak sem rendeznék ilyet, de legkevésbé egy olyan pártnak, amelyiknek az „ízlése” ennyire távol áll tőlem.) Schwajda azt válaszolta, hogy akkor legfeljebb nem ez lesz a nyitóelőadás, hanem azt majd valaki megcsinálja, az enyémet pedig másnaptól játsszuk stb. És hát meglehetősen magas összeget ajánlott fel, ami szintén nagyon informatív számomra, egyebekben pedig elképesztő, hogy ekkora összegek állnak ott rendelkezésre, ami egyszerű volna akkor, ha ezt az ügyet valamiféle konszenzus övezné. Azt hiszem, hogy Schwajda azt gondolja, hogy ő annyi pénzt szedett össze erre a Nemzeti Színházra, hogy azzal a szakma mindenféle finnyosságát képes lesz legyőzni, és azt gondolja, annyi pénzt tud adni, és olyan jó feltételeket tud teremteni színészeknek, rendezőknek, tervezőknek, technikusoknak stb., hogy az embereknek kedvük lesz ott dolgozni. Azt gondolja, hogy olyan kecsesgető ajánlatokat tud tenni, amelyeknek nem lehet ellenállni. De hát ellen lehet állni...

– A tervek alapján, mint rendező és mint sokat látott ember, milyennek ítéled az új Nemzeti Színház esztétikai és technikai adottságait?

– Zártabb és kötöttebb szerkezetű színház, mint ami kedvemre való, úgynevezett kukcskáló színpaddal. Kár, hogy így van, ugyanakkor azt is meg kell mondanom neked, hogy én gyűlölöm a nagy, ipari üzemekre emlékeztető színházakat...

– A Schaubühnére gondolsz például?

– Nem a Schaubühnére gondolok, mert a Schaubühne egy teljesen eredeti képződmény, és nagyon szerencsés lett volna, ha a Nemzeti is ilyen eredeti képződménnyé tud válni. Azokra a típus-színházakra gondolok, amelyek Németországban, Franciaországban, Skandináviában a hatvanas-hetvenes években épültek. Szerintem olyan színházat

kellott volna létrehozni, aminek van személyisége, karaktere és nagyon variábilis az egész belső tere. Ahogyan Peter Brook annak idején megírta: számúzni kell belőle a pompát és a protokollt. Ne a márvány és a fém domináljon benne, hanem a kő és a fa.

– *Egyszer azt nyilatkoztad, hogy szeretnél játékfilmeket csinálni... hol tart ez a terved?*

– Nem csináltam filmet... és ez csak rajtam múlt. Sokszor mondtam, de sohasem álltam neki. Ha annyira akartam volna filmet csinálni – ahogyan azt magam is szoktam mondani a felvételiző rendezőknek –, akkor csináltam volna. Aki annyira akar, az csináljon. Fogjon egy kamerát, és csinálja meg. Akár egy ötperces kisfilmet. Valahogy, úgy látszik, mégsem akartam annyira, vagy az egész habitusomnak és munkamódszeremnek kevésbé megfelelő a filmezés.

– *Talán mert sok szempontból az íráshoz hasonlatos. Ezzel szemben az a színházi gyakorlat, amit te képviselsz, nem létrehozza, hanem interpretálja az irodalmat. Drámai művek jelentik a kiindulópontját, és az irodalmi szövegek nagy fokú tisztelete jellemzi.*

– *Hogy szöveg-tisztelő-e vagy interpretáló? Ha ez is a végeredmény – semmiképpen sem ez a kiindulópont. Egyszerűen magával ragad, elragad az anyag. Úgy ragad el, hogy először gyűlölöm... gyűlölöm, mert dolgom van vele, ugyanakkor izgat, nem hagy nyugodni, utána pedig felfedezéseket teszek, tehát egyszerűen nem azt érzem, hogy megcsönkítom önmagam, nehogy megbántsam a szerzőt; hanem elindulok egy rengetegben, és egyre jobban kiismerem a járást, miközben szívdobogtató felfedezéseket teszek Csehovban vagy Goldoniban vagy akárki másban.*

– *Hogyan vagy tehát az irodalommal? Mennyire tisztelő?*

– Nem az a lényeg, hogy tisztelem. Lenyűgöznek bizonyos irodalmi anyagok. Az író személyisége és vilásképe. A vízió, ahogyan ő látja a világot. És akkor az annyira eltölt, hogy szeretném azt az élményt, ami engem akkor megcsap, átadni – szeretnék egy olyan előadást csinálni, amiben akadálytalanul az az élmény jön át. Bizonyos pontokon látszik, hogy mit akar a szerző, de az a gesztus, amivel én nem azt csinálom, amit a szerző akar, az új dimenziót ad a műnek vagy a képnek, amit a világról megformálunk. Szoktam említeni a történetet, Flaubert *Irgalmas Szent Julián legendája* című novelláját, amelynek első kiadásakor ő maga követelte, hogy azt a bizonyos ólomműveg képet nyomtassák oda, ahol a műben szó esik róla. Samikor megkérdezték tőle, hogy ez miért olyan fontos, akkor Flaubert azt válaszolta, azért, hogy lássák az olvasók, hogyan csinálhatta *ebből ezt*, mert annyival gonoszabbá, bizarrabbá változott, mint az eredeti szentkép. Én is úgy gondolom, hogy az előadásaimnak azok a legérdekesebb pontjai, ahol a néző elképed, hogy hogyan csinálhattam *ebből ezt*. Például a fájó, melodramatikus, érzelmes búcsú a *Három nővér* végén Versinyin és Mása között nálam gyilkos püföléssé válik, ahogy Mása kipofozza Versinyint a színpadról. Én azt képzelem, hogy így együtt izgalmas a kettő. Lehet tudni, hogy itt minek kéne lenni, de ehhez képest itt most ez van, mert itt és ma már így érvényes... Természetesen a szerző záloga lehet a sikernek, *lehet*, de egyáltalán nem feltétlenül van így. Az *Állami Áruház* például csöppet sem nivós irodalmi mű, egyszerűen csak egy jól megcsinált munka, tele klisékkel és banális megoldásokkal. Sugárzik belőle a hamis tudat, az élet hamis, operettes interpretációja, mégis lehetett belőle jó előadás, egyszerűen azért, mert a kontextus olyan volt, hogy nem csak politikai, hanem esztétikai üzenetté is válhatott... Ugyanakkor én azokat a szerzőket szeretem, akik életesen és egyben szürreálisan szűkszavúak, mint Ödön von Horváth vagy Pinter. A *Hazatérés* hátborzongató és szörnyű világot ábrázol hatalmas nyelvi leleménnyel. A tompa hétköznapi beszéd banalitásaival, amik mögül állandóan előbukkannak a rejtett szándékok. Ilyen erős szövegalattija talán csak Csehovnak van. Ennyi megfejtetni való, ennyi megbúvó, majd brutálisan előbukkanó dolog... Azokhoz vonzódok tehát, akiknél a hétköznapi beszéd mögötti dolgok felfejtése az igazi probléma és feladat, vagy az igazi abszurdokhoz, akiknél a szöveg félig farce, félig dallam pusztán: muzsika. Beckett-höz vagy Ionescóhoz.

– *Mi volt a legdurvább beavatkozás a szövegbe, amire emlékszel? Voltak-e olyanfajta megfélemléseid szerzőkkel, fordítókkal, amik a szöveg miatt alakultak ki?*

– Ez úgy történik, hogy nem a fordítókkal feszülök meg, hanem kezünkbe vesszük Eörsi Istvánnal az anyagot, és együtt húzzuk meg, nyesegetjük, szárazítjuk. Izgalmas példa volt, amikor újr fordítottuk a *Cseresznyés kert*et, és Spiró György bebizonyította nekem, hogy a *Cseresznyés kert* eredeti szövege mennyivel döcögösebb és szándékoltan csúnyább, mint a Tóth Árpád-féle fordítás. Akkor ebbe lelkesen belementem, majd később, amikor csináltam az előadást, elégedetlen voltam, mert úgy éreztem, hogy túl direkt, túl demonstratív az ügyetlenség és a döcögés. Tele van találmányokkal, mégis direkt és plakátszerű, miközben a Tóth Árpád-fordítás egy kicsit megkozmetikázva autentikusabb Csehov. Hát, ott volt egy kis megfeszülés...

– *Végül mi történt?*

– A Spiró-fordításban játszottuk. Egyfelől lelkes voltam a felfedezéseim, másfelől mindig elégedetlen a megoldásaival. Hogy túlságosan direkt a dolog...

– *Próbáltad rávenni, hogy változtasson?*

– Nem próbáltam rávenni, csak magamban szenvedtem tőle. A fületem sértette, mert úgy éreztem, hogy nem szabad erre rámutatni. Magától értetődőnek kell lennie a szöveg ügyetlenségeinek is. A másik ilyen nehéz helyzet az volt, amikor a Turgenyev-darabot csináltam, az Elbert János-féle fordításban, amiről úgy éreztem, hogy annyira széjjel van fordítva, annyira szószátyár és ügyetlen, annyira körülményes, hogy abból épkezláb szöveg alig is lehet. Akkor Eörsivel csináltunk egy sűrűbb és tömörebb változatot, és ugyanez történt az Elbert-féle *Platonov*val, amit Fodor Gézával húztunk meg és sűrítettünk, raktunk össze félmondatokból, negyedmondatokból.

– *Szerinted meddig mehet el a színházrendező egy szöveggel?*

– Bármeddig, csak jó legyen...

– *Mennyire szoktál beleírni a rendezői példányba?*

– Én magam nem szoktam beleírni, hanem Eörsivel íratok...

– *Eörsit egyszer hallottam mesélni arról, hogyan szokott túljárni szerzők és fordítók eszén, de amennyire tudom, ő maga nagyon kényes arra, hogy az általa írott színpadi szövegekkel a legnagyobb tisztelettel bánjanak.*

– Lehetséges, hogy így van, de amikor mi átalakítunk egy szöveget, abban semmiféle huncutság nincs, mert ő kizárólag a rendező szándékai szerint jár el, és fantasztikus munkatárs. Egyébként pedig megengedi, hogy a szövegeiből húzzanak.

– *Nem a húzásokra gondolok elsősorban, hanem a beleírásokra és az átírásokra. Verebest például beperelte a Hamlet-fordítás átdolgozása miatt.*

– Ott másról volt szó. Arról, hogy nem volt előzetes engedélykérés vagy hozzájárulás. Az ilyen dolgokat meg kell konzultálni. Márpedig Eörsivel lehet konzultálni bármiről. De ha egyszer csak értesül róla, hogy ez van... Nézd, Eörsi a német színházban nevelkedett, tehát sok évet élt kint, bejáratos volt a Schaubühnére, George Tábori rendezte is ott egy darabját...

– *És ott hogyan dolgoznak?*

– Rendkívüli szövegisztelettel. Stein például egy sort nem húz. De minden iszonyúan sokrétűen van alátámasztva dramaturgiailag. Viszont ugyanebben a színházban rendezhetett Tábori is, aki hihetetlen szabadsággal dolgozik. Eörsi tehát, ha máshol nem, a német színházban megtanulhatta, hogy létezik ez a szabadság. Más kérdés, ha nem konzultálnak vele. Természetes, hogy mint minden szerző, ő is érzékeny a szövegeire, de bármit meg lehet vele beszélni... Azt hiszem, hogy a szöveghez való viszonyulás egyben a színházhoz való viszonyulás is alapvetően. Nem véletlen, hogy az én nemzedékem munkáiban, vagyis azokéban, akik legalább huszonöt éve csinálnak színházat, mennyire kevés az improvizáció. A legutóbbi tíz évben dolgozni kezdő generáció szá-

mára, amely alternatív vagy amatőr területeken kezdte (megjárta azokat az iskolákat, amelyek etüdözés és improvizáció révén jutnak el valamilyen előadáshoz vagy legalábbis a munkájuknak egy tekintélyes részét ez teszi ki), természetes az improvizáció, és képlékenyebb, formálhatóbb az anyag is, amivel dolgoznak. Én ezt irigylem, és úgy gondolom, hogy ez helyes út.

– *Rengeteget dolgoztál olyan közegben, ahol ezt mint módszert te magad működtetted. Zalaszentgróton sok éve vezetsz kurzusokat...*

– Zalaszentgróton az történik, hogy rendkívül alaposan elemzünk egy művet – Csehovot, Ödön von Horváthot – a legnagyobb szerzők legnagyobb darabjait, és utána tökéletes szabadsággal járunk el vele... Hogy egy jelenetnek melyik eleme szikráztat föl egy etüddöt vagy jelenetsort, egyáltalán nem kell igazodnia a szerzőhöz.

– *És ilyenkor más vagy? Nyaranta nyaralsz?*

– Nyaranta nem nyaralok, hanem szabadabb vagyok, mint amikor dolgozom.

– *És amikor dolgozol, miért nem próbálsz meg „nyáriás” lenni?*

– Nem tudom... Mint minden dolgozó embert, ezer kétség és a saját gyarlóságaim húznak vissza a mocsárba. És néha sikerül lefejni magamról ezeket a liánokat, amelyek visszahúznak, néha nem. És abban, hogy néha sikerem van, nagyon segít egy ilyen frissítő jellegű munka, aminek nincs tétje.

– *Mennyire vagy hedonista?*

– Nyilvánvalóan alapvetően hedonista vagyok. A létezésben az improvizáció a módszerem. Nagyon kevésse tervezek előre. A legnehezebb dolog kihúzni belőlem egy darabcímet akár a következő évadra, és szó sincs arról, hogy akár évekre előre terveim lennének. Persze homályos szimpátiák alapján lebegnek előttem szerzők, darabok és darabcímek, de az, hogy volna egy stabil munkatervem... Nagyon könnyen megelőzhető és legyőzhető vagyok ebben a versenyben. Mert annyira nem katonás módon vezetem az életemet... Zalaszentgrót is mindig boldogító lehetőség arra az improvizációs létezésre, amit folyton élni szeretnék, és azzal a nyugodt lelkiismerettel tehetem ezt nyáron, hogy ezzel csak hasznára válok egy csomó embernek, és hogy mint pedagógia, ez halálosan eredményes. Nagyon sok ember került ki abból a kis bolyból, és lett belőle valami a színházi szakmában, és még többen lesznek majd nemsokára.

– *Mennyire érdeklődsz a kortárs szerzők iránt?*

– Mindig minden iránt érdeklődöm, de soha semmi iránt sem tervszerűen, hanem – valóban – a hedonisták kóstolgatásával. Kroetzcot tizenöt éve is rendeztem, meg nemrégiben is. Garaczitól egy nagyszerű darabot olvastam, a *Csodálatos vadállatokat*, Németh Ákosnak is nagyon izgalmas darabjai vannak...

– *Nemrég Hamvai-darabot rendeztél...*

– Hamvai Kornéllal volt a legeredményesebb munkakapcsolatom...

– *Úgy tudom, szó volt róla, hogy Bécsben megrendezed Parti Nagy Lajos Ibusárját...*

– Igen... aztán Zsótér Sándor olyan jól csinált belőle, hogy úgy éreztem, ez most nem olyan fontos, hogy újra megcsináljam. Meg aztán a német szöveg sem volt elég jó, kint nem értette senki.

– *Egyáltalán az az izgalom, hogy kortárs szerző darabját rendezed, jelentett, jelent számodra valami többletet?*

– Az első kortárs magyar szerző, aki igazán lenyűgözött, Kornis Mityu volt. A *Halleluja* című darabja. Mái bosszantó és dühítő érzés, hogy nem rendeztem meg, mert amikor a Nemzeti Színházhoz szerződötünk, Zsámbéki felajánlotta nekem, hogy megrendezhetem, de valahogy visszariadtam a terjedelmétől, a szövevényességétől, és első olvasásra nem találtam rá a legfontosabb mozzanatokra (amikre a második olvasáskor egyébként rögtön), például a fekete vonatra, ami nagyszerű buñuel-i kép, és egyáltalán az egész buñueliségére nem éreztem rá kezdetben. Ezért aztán Zsámbéki rendezte meg, én

pedig még nagyon sokáig szerettem volna megcsinálni, mert nagyon nagy élmény volt, hogy egy hajdani osztálytársam a szemem láttára cseperedett fel, és egyszer csak ilyen extrém, szürreális és egyben szecessziós lenyomatát adta a hétköznapjainknak. Sokáig kísértett még Bereményi Géza *Halmi* című darabja, mert a *Hamlet* és a mai hétköznapok közötti párhuzamban, a *Hamlet*-szituáció mai ábrázolásában nagyon sok lehetőséget éreztem, és úgy gondoltam, hogy a Gothár-féle előadás bizonyos szempontból remek volt, más szempontból viszont túlságosan patetikusan nyúlt *Hamlet* alakjához. Én gonoszabban és karcosabban szerettem volna megcsinálni, de aztán valahogy mégsem volt eléggé erős bennem a vágy... Bereményi egyébként igazi kortárs-élményem – mikor Zsámbéki kitalálta, hogy meg kellene csinálnom a Katonában a *Katharina Blum elveszett tisztességét*, ez a darab attól lett darab, hogy Bereményi megírta. Akkor igen jól dolgoztunk együtt, és sokáig terveztem, hogy majd újabb darabokat íratok vele, de hát Géza annál okosabb ember, mint hogy mások keze alá dolgozzon, inkább saját magának írta a darabjait. Nagyon jó emlékü munka volt, mert sokat adott bele magából és a saját világismeretéből...

– *Teruszzerűen, szisztematikusan tehát nem foglalkoztál a kortárs drámairodalommal...*

– Nálam ez azért sem jöhetett össze, mert borzalmasan finnyás vagyok, és amit nem éreztem eléggé jó irodalmi anyagnak, az nem lobbantotta fel bennem a vágyat vagy a tehetséget, nem tudtam elképzelni, mert annyira zavart minden, ami rossz benne.

– *Nem izgatott annak a lehetősége, hogy egy létező szerzővel együtt gyúrova az anyagot...*

– Nem...pedig hát ott volt velünk Kaposváron Spiró, aki több darabot is hozott nekünk, de egyiket sem én csináltam meg. És azt hiszem, hogy ez részemről talán lustaság, finnyáság és gőg volt. Ennek a dolognak az ízére csak lassan jöttem rá: hogy valóban mennyire izgalmas dolog.

– *Nem volt benned tehát küldetésstudat a kortárs drámairodalommal kapcsolatban...*

– Én a színházi életem első tizenöt évében egyszerűen csak szerettem volna megtanulni a mesterséget. Tele voltam szorongással, hogy értem-e a színházat egyáltalán, és tudom-e, hogy mi az? Messze voltam attól, hogy másoknak használni tudjak vagy másokat fölkaroljak – egyszerűen én magam szerettem volna felfogni, hogy mi az, amit csinállok... Rettenetesen lassú tempóban fejlődöm és araszolgotok előre... a tanulási vágy és a kíváncsiság ugyanolyan erős bennem, mint a korábbi eredményeim elfejtésének vágya, amiből aztán újra meg újra megszületik az érzés, hogy mindig minden előlről kezdődik. Persze lehet, hogy titkon azt képelem: ez valamiféle frissesség záloga is.

– *Neked, aki – hogy úgy mondjam – fogalommal váltál a magyar színházi életben, milyen szakmai elégedetlenségeid vannak magaddal kapcsolatban?*

– Amit nem látok magamban: a következetesen egyéni hangot, azt a hangot, ami csak az enyém. Mások szerint ilyenem van. De én ezt nem látom. Én másokon ezt jobban látom. És nekem azok imponálnak, akiken felismerem ezt az írásmódot, a kézírásnak ezt az állandóságát. Például Mohácsi János. Ő imponál. Én magamon nem érzem ezt. És nem érzem magamat eléggé monomániásnak. Pedig lehet, hogy egy rendezőnek monomániásnak és valahogy bunkóbbnak kell lennie. A makacsság és a kőfejűség, az vezethet csak valahová.

– *Tudnál még erős kézjegyű rendezőket említeni?*

– Elsősorban Tadeusz Kantor, akinek a világa, a gesztusai összetéveszthetetlenek. Kantor mélységesen szubjektív, önelvű és önvezérlésű. Peter Stein és Giorgio Strehler is ilyenek.

– *Vannak rendezők, akik úgy dolgoznak, hogy valósággal lubickolnak a szakmájukban – kéjelesen fogadják annak minden nehézségét és konfliktusát. Rólad mindig az a képzet élt bennem, hogy megszállottja vagy a munkádnak.*

– Nekem a munkám sok szenvedést is jelent. A próba is gyakran szenvedés – iszonyatosan nyomasztó tud lenni.

– Valaki azt mesélte nekem, hogy notórius késő vagy... mert – szerinte – a szorongásaidból következően nehezedre esik elkezdni a próbát...

– Természetesen... de ha nem kések el, akkor is szeretem kicsit később kezdeni... és nem szeretem befejezni. Egyáltalán: nem szeretek egy dolgot elkezdni, és nem szeretem befejezni. Este nem tudok elaludni, és reggel nem tudok felkelni ...ahogyan egy rendes európai neurotikus. Nincs ebben semmi különös...ebben sok millió társammal osztozom...és nincsen igazán módszerem ennek a leküzdésére...

– Kinek szoktál panaszkodni? Kinek szoktad elsírní a bánatodat? Van olyan ember?

– Jó kérdés... ezen még nem gondolkodtam...

– Mert egy rendezőnek a közhiedelem szerint erősnek és határozottnak kell mutatkoznia... nem bizonytalaníthatja el a munkatársait, a produkciót meg kell óvnia a személyes problémáitól... sőt nagyon sok esetben éppen ő kell, hogy lelki segílyt nyújtson másoknak...

– Én pont nem így vagyok... Azt az elvet vallom, hogy minden, ami bennem gyarlóság, azt nyilvánossá kell tenni, és nem attól lesz tekintélyem a színészek között, ha makulátlan embernek mutakozom. Be szoktam vallani a nehézségeimet, a szakmai problémáimat, és sokszor kérem őket arra, hogy segítsenek... Ők pedig nagyon sokszor nagyszerűen tudnak segíteni. Az összes szakmai problémámmal kapcsolatban az elmúlt huszonöt évben folyamatos párbeszédben voltam, elsősorban Babarczyval és Zsámbékival meg a hozzám közel álló rendezőkkel, például Székely Gáborral ... és azokkal a színészekkel, akikkel nagyon sokat dolgoztam együtt: Máté Gáborral, Bezerédi Zoltánnal, Pogány Judittal, Csákányi Eszterrel, Lukáts Andorral...

– A Platonov-rendezésed állítólag annyira megviselt, hogy utána egy év szabadságot kértél... Mit csináltál az egy év alatt?

– Nem is tudom... Valószínűleg semmit... én nagyszerűen tudok semmit se csinálni... és utána furdal a lelkiismeret, hogy mi is történt...

– Egy színházrendező már ifjú korától, szinte hónapról hónapra és újra meg újra meg kell, hogy tapasztalja a munkái elmúlását. Melankolikus alkat vagy? Mennyire látod a pályád végét? És milyenek képzeled?

– Ilyen értelemben nem vagyok melankolikus... miután nem vagyok tervező típus, a rosszat sem tervezem vagy képzelem el... azt a lassú hanyatlást, ami nyilván osztályrészem lesz...

## DOHOGÁSAIM

*egy fővárosi csonka szezon ürügyén*

Még javában tart az évad, de a Jelenkor felkérésének eleget téve most, április közepén kell értékelnem a 2000–2001-es budapesti színházi szezont. Végignézve a műsort, valamint az általam látott előadások rövidnek éppen nem mondható listáját, arra a következtetésre jutottam, hogy ha két hónappal később kellene megvonnom az évadméreteget, véleményem a főbb tendenciák kijelölésében és megítélésében nem sokat változna. Persze a példatáram gazdagabb lehetne, hiszen a színházak legtöbbször még két-három bemutatót tervez, sőt akár remekművek felbukkanásában is reménykedhetnénk, de csodák nincsenek, a reményről is leszoktat bennünket – vagy fogalmazzak szerényebben: engem – a jelenlegi színház.

A felszín csendes és nyugodt. A társulatok termelnek, a közönség megtölti a negyven színház – az Operaház két épületét nem számítva – hatvan játszóhelyét (a kamara- és stúdiótermekkel együtt), amelyek mintegy fele az alternatív szférához tartozik (azaz a bennük dolgozó vagy fellépő társulatok nem a kőszínházak dotációs rendszeréből tartják fenn magukat). A színháziak által egyedülállónak tartott repertoárrendszernek hála, egy este átlagban harminc – műfaji, tartalmi és művészi szempontból egyaránt különböző – előadás közül választhat a néző. Miért fanyalgok hát? Mert fanyalgok, nem tagadom.

Kezdjük a magyarázkodást annak vizsgálatával, hogy mi rejlik a műsor gazdagsága mögött, milyen előadások alkotják egy-egy színház repertoárját. Nem fogom részletes statisztikákkal, számoszlopokkal untatni az olvasót, de néhány adat érzékletessé teheti a problémák lényegét. A repertoárrendszer jelenlegi formája ugyanis látványos látszat, valós művészi érték csak a legritkább esetben rejlik mögötte, vagy másképpen: maga a túlhajtott szisztéma akadályozza a tényleges művészi munka létrejöttét.

Nézzünk néhány példát az áprilisi műsorrend alapján: a Budapesti Kamaraszínház három teremben játszik (Tivoli, Shure, Ericsson), ezekben együttvéve huszonkilenc darab van műsoron (az egyes helyszíneken tíz-tíz és kilenc), ami azt jelenti, hogy egy-egy mű havonta átlagban két és félszer megy (van, amelyik háromszor, van, amelyik kétszer vagy csak egyszer). Ugyanez a helyzet a Katona József Színház két játszóhelyén (kilenc és tíz darab) vagy a Radnóti Színházban (tizenegy darab), de a Vígszínházban (tizenegy darab a nagy teremben, három a stúdióban és tíz a Pestiben) vagy a Bárka Színházban (nyolc repertoár darab mellett négy befogadott produkció) is, csakúgy, mint az alternatív Térszínházban (öt), a Szkénében (tizenegy) vagy a Stúdió K.-ban (nyolc). Még az igényes kommerszre specializálódott Játékszín is nyolc darabot tart műsoran, s mivel huszonnégy előadást tervez áprilisban, egy-egy mű itt is átlagban csak háromszor megy, holott az ilyen típusú színházak szerente Európában egy (esetleg két) sikeres előadást játszanak – en suite.

Aligha kell bővebben ecsetelni, milyen következményekkel jár, ha egy produkcióra két-háromhetente kerül sor; csak arra utalok, hogy ilyenkor a színészek energiáját leginkább a szöveg, a helyzetek visszaidézése emészti fel, s töredék figyelem jut a hiteles szerepformálásra. Ez a szisztéma összemosza a sikert és a bukást – egy új darab nem tudja kifutni bevezető szériáját, a jó hírű előadások száma nem igazodik a kereslethez, ezzel szemben egyetlen produkció sem tud ténylegesen megbukni, hiszen a kínálatban épp olyan arányban szerepel, mint egy sikeres mű –, s ezzel végső soron a közönséget csapják be.

A mennyiségi anomáliáknál súlyosabbak a minőségi kifogásaim, amelyek summázata: a fővárosban látható előadások legtöbbje érdektelen és szakmailag kidolgozatlan, vagy ahogy középiskolás, bölcsész és színművészeti diákjaim fogalmaznak: unalmas.

A műsoron lévő több mint háromszáz produkció mintegy fele zenés, illetve könnyed szórakoztatást szolgáló, valamint gyerekeknek szóló – ezek problémái sok tekintetben mások, mint az úgynevezett irodalmi alapú, művészi igényű vagy alternatív előadásoké.

Emlékeztetőül: a Fővárosi Operettszínház átépítés miatt zárva, előadásait különböző más teátrumokban tartja, s különben is már rég nem tekinthető a magyar színházi exportcikk avatott előadójának. (Társulata frissítésre szorul, a produkciók zenei megszólaltatása nem csak nemzetközi, de az elnézőbb hazai mércével mérve is sok kívánnivalót hagy maga után, a produkciók kiállítása szegényes, ízlésvilága megkérdőjelezhető, eldöntetlen, hogy mennyiben operett, s mennyiben tekinthető általános zenés színháznak.)

Ma már minden kőszínház repertoárjának elengedhetetlen – egyeseké (mint a Madách, a József Attila és a Víg esetében) meghatározó – része lett a jobb-rosszabb kivitelű, de egyként közönségvonzónak szánt zenés darab. E színházaknál a prózai bemutatók gyakran mintha alibiként jelennének meg a zenés profil mellett, és sokszor ezek színreállítását is a zenés daraboknál érvényesülő esztétikai igény (vagy igénytelenség) jellemzi. (Leginkább a Madách Színházban tapasztalható mindez.)

Idén már a Katona József Színház is két zenés darabot tűzött műsorára. Nestroy *Talizmán*-jával a zenés vígjáték jelent meg a programban, míg a *Koldusopera* az igényesebb zenés műfajt képviseli. Mindegyikben megfigyelhető, hogy a színészek énektudása jócskán elmarad a prózai szerepalakítási képességüktől (különösen a Brecht-darabnál bántó ez), ami nagyban rontja ezen előadások megfogalmazását, hatását.

Más a helyzet a gyerekelőadásokkal, amelyek egyrészt perifériára szorultak, másrészt a hivatásos produkciókat éppen úgy, mint az egy-két szereplős alkalmi társulatokéit, már több évtizeddel ezelőtt is álságosnak, édeskésnek ítélte, de máig fennmaradó stílus jellemzi.

Szinte teljes egészében hiányoznak azok a színi formák, amelyek a különböző korosztályú közönség életkori sajátosságaiból fakadó problémákat direkten vagy áttételesen feldolgoznák. A szaporodó TIE (Theatre in Education) és más drámajátékon alapuló foglalkozások (e módszer két legjelentősebb képviselője a Kerekasztal Színházi Társaság és a Káva Kulturális Műhely) nem helyettesítik az élő színházi élményt. Az olyat, amit például a Budapest Bábszínház Lázár Ervin-meséje – *A legkisebb boszorkány* – vagy a Stúdió K. Arany János-feldolgozása – *Rózsa és Ibolya* – jelent kicsiknek és nagyoknak. Az előbbi Lengyel Pál, az utóbbi Fodor Tamás rendezése, mindkettő bábos játék, s a vége mind-egyiknek elgondolkodtató, hisz a főhősök egymásra találását egy csipetnyi szomorúság lengi be. Orosz Klaudia és Németh Ilona varázslatos képzőművészeti világot teremt, s a Stúdió K. előadásában az élő színészi és bábos jelenlét különlegesen intenzív hatást ér el.

Ezek azonban kivételek.

E műfajoknak jelentős a közönségbázisuk és a nézőkre gyakorolt hatásuk, tehát részletesebb tárgyalásukat nagyon fontosnak tartanám, de elemzésük ezúttal szétfeszítené e dolgozat kereteit.

A színházkultúra szempontjából mindig az újat hozó, a kor belső tendenciáira érzékeny, ezeket kifejezni képes alkotók és társulatok, műfajok és stílusok a fontosak. Ám épp e téren az alkotók és befogadók körében egyaránt növekvő bizonytalanságot érzek. Közhely, hogy a színház (is) elvesztette korábban játszott társadalmi-politikai szerepét (valljuk be, e szerep kissé el volt túlozva, hiszen csak néhány alkotó és társulat munkásságára szűkíthető le), s talajvesztettségében lázasan keresi érvényes témáit, kifejezési eszközeit. Úgy tűnik: nem találja. Vagy nem is kutatja oly nagy hévvel.

Ha alaposan szemügyre vesszük a prózai és avantgárdnak mondható színházak műsorstruktúráját, azt látjuk, hogy a bemutatók többsége klasszikus vagy félklasszikus művek

repríze. Tizenöt-húsz évvel ezelőtt e művek átértelmezése, teatralizálása jelentette a színház egyik legfontosabb, áthallásokra építő, áttételes kifejezési módját. Ezek segítségével sokkal szabadabban lehetett a „kényesnek” titulált – s nem feltétlenül politikai – kérdésekről szólni, mint kortárs szerzők műveivel (ha egyáltalán született ilyen alkotás). De ma?

Manapság a klasszikusok bemutatása legtöbbször vagy a kötelező irodalom illusztrációja, vagy modernkedő kísérletezgetések tárgya. S ez a huszadik századi klasszikusokra is igaz. A rendezők többségének semmilyen mondandója nincs a bemutatott drámákról, végső soron a világról. Ha mégis van, az nincs korrelációban a valósággal. Hogyan más-ként lehetne értékelni a Pesti Színház *Tótékját* és a Vígszínház *Nóráját* vagy *Bűn és bűnhődését*? Az Új Színház *Übii királyát* vagy *Leonce és Lénáját*? A Radnóti Színház *Athéni Timonját*, *Volponéját* és a *Születésnap* című produkcióját? Vagy a Bárka Színház *Amalfi hercegnőjét*? Hogy néhány jelentős fővárosi teátrumból vegyem a példát.

Örkény István drámáját már nagyon sokféleképpen közelítették meg, de úgy még nem, hogy a mindennapi fasizmus megnyilvánulásainak bemutatásánál fontosabb legyen a forgó, pörgő színpadi masinéria működtetése. Ez különösen azért fájdalmas, mert az előadást frissen végzett rendező, Réthly Attila vitte színre.

A vígszínházi előadásokat viszont a pesti színházi élet vezető rétegének oszlopos tagjai, Marton László és Tordy Géza jegyezték. Az Ibsen-darabot Marton a prosceniumon játszattja, mintha attól félne, hogy színészei képtelenek betölteni a teret, képtelenek hatni a nagy színházban. (Bezzeg a régi Vigben nem féltek a háromszereplős *Szerelem, óh!*-t vagy a két színészt szerepeltető *Hajnalban, délben, este* című könnyedséget a teljes színpadot bejátszva előadni. Igaz, akkor Darvas Iván, Ruttkai Éva, Bárdi György, Benkő Gyula, Latinovits és mások léptek fel.) S lehet, hogy igaza van a direktornak, hiszen még ebben a szűkített térben is áthangolódik a dráma, s a hangsúly a Hegedűs D. Géza által játszott Helmer drámájára tevődik át – nem függetlenül a színészi erőviszonyok alakulásától. S szintén elsősorban színészi meg nem felelések sora okozza, hogy a Dosztojevskij-adaptáció erőtlen, helyenként bántóan hamis, álteatrális lett, holott Tordy Győrben revelatív előadást rendezett ugyanezen koncepció alapján. Igaz, ott Horváth Lajos Ottó játszotta a főszerepet, s ha nem is túl neves színészekből álló, de egységes társulat állt a főszereplő mögött. Az egyetlen valódi alakítás a Szvidrigaljev szerepében vendégként fellépő Kulka Jánosnak köszönhető.

Az Új Színház ebben a szezonban (is) gyengélkedett. Műsorában nem fedezhető fel átgondoltság, előadásai gondolatilag is, formavilágukban is semmitmondóak. Kiss Csaba Jarry-rendezéséből nehéz kihámozni bármiféle koncepciót, s ugyanez mondható el Ács János Büchner-produkciójáról.

Zsótér Sándort a Radnótiban jobban izgatták a térproblémák, valamint a videó és az élő színház mixelésének lehetőségei, mint az, hogy mit jelenthet nekünk a timoni magatartás. Valló Péter a Tháliával közösen és a Thália épületében létrehozott Ben Johnson-előadása valóságos sztárparádé, csak éppen azt nem tudni, miért vették elő a darabot, s miért mutatták be. Harold Pinter már-már klasszikussá magasztalt és dermedő darabjából Gothár Péter csak a vígjátéki alapot figyelte, a mű lényegét, az egzisztenciális fenyegetettség, az identitásvesztés kérdését még csak fel sem vázolta.

A Bárkát joggal tekintette a fiatal közönség a maga színházának, hiszen a néhány évvel ezelőtti s máig kitartó revelatív siker, a *Szentivánéji álom* új szemléletű műhelyt ígért. Nem függetlenül az elhúzódo építkezés társulatot ziláló bonyodalmaiktól, a várakozások csak kis részben teljesültek. Ez az évad még a leghűségesebb rajongókat is megingatta szeretetükben, hiszen nemcsak az *Amalfi hercegnő* sorolható a sikerületlenség kategóriájába. A Tim Caroll rendezte reneszánsz tragédia-előadás az alkotók magánügye maradt – „nem jött át a rivaldán”, ahogy színháziasan szokás mondani –, s ami átjött, az érthetetlen és neveléses volt.

Ha a Bárkáról beszélünk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a színház két, sok szempontból hasonló, mégis ellentétes értékrendet, színházi látásmódot képviselő produkció-

ját és azok fogadtatását. A *Játék* című kollektív alkotás és a Krétakör Színházzal közösen létrehozott *Nexxt* egyik lényeges összetevője az erőszak, annak bemutatása, ábrázolhatósága. A *Játék*ban egy gyanús üzelmek tanyájául szolgáló játékkeremben zajló események naturalizmusát szentimentális, parodisztikus és szürrealisztikus elemek oldják, a *Nexxt*-ben a vállaltan színházi előadás hangsúlyozottan tévé-show közegben bonyolódik, s benne az erőszak elsősorban videobejátszások révén válik borzongatóvá, ám ezt nem igyekeznek semmivel sem ellenpontosítani, hiszen az élő jelenetek is ugyanezt a hatást szeretnék kiváltani. Sem az egyikben, sem a másikban nem születik koherens darab, a történet éppen csak vánszorog, a figurák kétdimenziósak, a játéknak nincs tétje. Csányi Jánosnak nem sikerült a pár évvel ezelőtti underground előadását feleleveníteni, Schilling Árpád viszont egyértelműen közönségprovokáló előadást igyekszik csinálni, de célját, hogy a médiamanipulációval szembesítse nézőit, nem éri el, mert vagy nem lehet komolyan venni az előadás agresszivitását, azaz a néző átlát a szándékon, vagy az ellenkező hatást váltja ki: a néző az első perctől kezdve ellenségesen viszonyul a produkcióhoz, s elzárkózik a játékok által felkínálni vélt párbeszédétől. A *Játékot* le kellett venni a műsorról, a *Nexxtre* nem lehet bejutni. Ez valamit jelez a közönségről. Vagy inkább arról a példátlanul nagyvonalú és profi menedzselésről s PR-munkáról, ami e produkciót kíséri?

A *Nexxtet* jóindulatúan kísérletnek tekintem, egy olyan rendező próbálkozásának, aki kitüntetett figyelmet érdemel. Ezt igazolta a Thália Színházba települt társulatának újabb bemutatójával – Molnár Ferenc *Liliom*ával –, amelyet vizsgaprodukcióként már egyszer színre vitt. A két változat nagyon sokban eltér egymástól. Ez szűk fehér dobozban játszódik, sehol a liget kliséi, a nyomor naturalizmusa, az égi jelenetek bájos realizmuson túlisága. Fehérre mázolt vaslépcső, piciny fehér lóca – ez minden, ami a térben látható, s mégsem hiányzik semmi sem ahhoz, hogy megelevenedjen e giccsatáron mozgó, szívszorító szerelmi história. Emberség szólal meg Liliom és Julika kapcsolatában, visszafogott, rejtett érzelmek s indulatok. Mintha egy kihagyásos film peregne előttünk, a jelenetek leglényege szólal csak meg, több az elhallgatás, mint a kimondott szó. Az epizódokat népszerű dallamok kötik össze – élőben. Nem születik kiemelkedő színészi alakítás, de a játék stílusa, hangvétele, színészi megformáltsága egységes. Kérdés: meddig elégszik meg Schilling a kollektív színjátszásban rejlő kétségtelen, bár behatárolt erénnyel, s mikor lesz szüksége nagyobb formátumú színészek együttműködésére?

A Thália különben igazolta a befogadó színházi koncepció létjogosultságát. Még akkor is, ha csak korlátozottan érvényesülnek az ebben a formában rejlő lehetőségek. Ennek egyik oka az, hogy az épületük átépítését elszorított társulatoknak átmeneti szállást, azaz játszóhelyet kell biztosítani, a másik súlyosabb: a fenntartók máig sem látták be, hogy a befogadó színházi program drágább, mint a repertoár színházi.

Ennek ellenére számos nagyszerű vendégjáték részese lehet a pesti színházrajongó, a határon túli színházak fellépésétől a vidéki színházak találkozójáig, a táncszínházi rendezvényektől a külföldi produkciókig. Az évad számomra emlékezetes előadásai közül jó néhányat e program keretében láthattam, így a szolnokiaktól Németh László *Bodnár-néjét*, amelyet Verebes István sorstragédiát idéző sűrű interpretációban vitt színre, vagy a marosvásárhelyiek *Szentivánéji álmját* Novák Eszter rendezésében.

A vendégjátékok közül is, a színház saját produkciói közül is többet azért sorolok az emlékezetesek közé, mert kiemelkedő színészi alakításokra adtak módot. A kolozsváriak Tompa Gábor rendezte *Mizantrópiájában* a címszerepben Bognár Zsolt kiszolgáltatottságában és esendőségében egyszerre szánni való és elítélhető figurát teremt, alakítása csak Cserhámi Györgyével vehető össze a hajdani Székely Gábor-féle előadásból.

Mácsai Pál rendezésében a *Kean* Gálffi László jutalomjátéka. Nemcsak egy színész életrajzát eleveníti meg, hanem a maga művészi-emberi dilemmáit is belefoglalmazza alakításába. Margitai Ági egy monológfüzérből álló amerikai darabot rendezett, amely-

ben Gubás Gabi, Hevér Gábor, Znamenák István és Tóth Ildikó lép fel. Ismételten beigazolódott régi meggyőződésem, hogy a színházat nem a rendezői hókusz-pókuszok éltetik, hanem a rendezői jelenléte nem nélkülözhető, fantasztikus kisugárzású színészek. Dramaturgiai szempontból aligha tekinthető drámának a *Szentek fecsegése*, de ellentmondva minden esztétikai tudálékosságnak, győz a szó ereje: a színészek alig mozdulnak, csupán emlékeznek, felidéznek s elmesélik egy-egy gyilkosság történetét. Azt lehetne mondani, hogy ennek a rádiójáték az adekvát megjelenítése, de e monológok erejét mégis az élő színész adja, tehát végső soron mégiscsak színház.

Mint ahogy igazi, nagy varázslat látható a Merlin Színház abszolút szórakoztatónak szánt Shaffer-produkciójában, a *Mesterdetektívben*: Keszég László takarékos rendezői segítségével Jordán Tamás és Mácsai Pál mester munkát mutat be. Amit e két színész tud a szakmáról és az emberi helyzetekről, az lenyűgöző.

Amikor az előadások szakmaiatlanságáról panaszkodom, akkor a rendezői gondolatlanság mellett az elemzés elégtelenségét, a szituációk kidolgozatlanságát, a színészvezetés hiányosságait nehezményezem. S mivel ezekkel találkozom gyakrabban, nagy boldogság, ha az ellenkezőjét tapasztalom. Ahogy például az említett monológ-előadásokban. S gyakran a Katona József Színházban is, amely évek óta szintén keresi helyét, hangját, ennek következtében hol jobb, hol kevésbé jó előadásai születnek. De még a sikerületlen produkcióiban is felfedezhető egy-egy felfénylő alakítás. Mint a *Talizmán* című zenés bohóságban Fullajtár Andrea frenetikus úriasszonya vagy a *Koldusoperában* Básti Juli Kocsma Jenny-je – ahogy előrejön a kifutóra (song-színpad), alulról felnéz, kivár és belekezd a Salamon-dalba, ez nekem e figura és e song hosszú időre érvényes etalonja lesz. (Mint ahogy Sennyei Veráé is az lett, s a kettő békésen megfér bennem.)

Aztán Haumann Péter *A színházcsinálóban*. Nem kel versenyre Sinkó László pár évvel ezelőtti fantasztikus alakításával, ő más, és mást csinál, s így lesz zseniális, minden gesztusában mai. Elgondolkodtató: mennyit számít, hogy ki milyen közegben, kinek a vezetésével dolgozik? A Thália-beli *Volponéban* mintha egy régebbi Haumannt látnánk, aki egy körvonalazatlan koncepcióban kénytelen manírjaihoz menekülni.

S a megtestesült posztmodern, a csupa rejtély *Kalldewey*, *farce*, amelynek minden résztvevője – Bertalan Ági, Pelsőczy Réka, Szirtes Ági, Lengyel Ferenc, Szacsvey László – remekel, s amelyhez hasonlóan szellemes és invenciózus előadást Szikora János is régen rendezett.

S nem hagyható ki e felsorolásból Zsámbéki Gábor színreállításában a *Tartuffe* sem, amelyet sokan az év előadásának tartanak. Mindenesetre az évad azon kevés pesti előadása közé tartozik, amely finoman, nem didaktikusan, de határozottan a jelenre van hangolva. Nem(csak) a külsőségek (például a címszereplő öltöne) utalnak a mára, nem(csak) a díszlet lehangsúlyosabb eleme, a IV. Lajos pop-artosan dekorált, cinikus portréja kínál széles asszociációs lehetőségeket, hanem a játék egésze: kort idéző az a dinamika, amely áthatja a színészek alakítását, az a mód, ahogy az egyes figurák megnyilvánulnak s az a vég, amely ezúttal is tele van és marad kérdőjelekkel – a magunk életére is vonatkoztatva. S bár a *Koldusoperát* – mindenekelőtt zenei megszólaltatásának tökéletlensége miatt – több mint problematikusnak tartom, az elvitathatatlan, hogy Bicska Maxi és főleg a Peachum-pár Ascher Tamás értelmezésében egyértelműen aktuális, azt is mondhatnám: aktuálpolitikai töltetű.

Eddigi jó és rossz benyomásaim legtöbbször egyként a nem kortárs darabok előadásából adódott. Ugyanis a hivatásos színházak csak elvétve mutatják be mai – pláne mai magyar – szerző művét. Ez nem minden évben van így, de idén igen. Más országokban is többé-kevésbé ez a trend, mármint hogy a nagy színházak csak a biztos sikert ígérő kortárs drámák bemutatására vállalkoznak, de ott az úgynevezett alternatív színházi világnak épp az az egyik erőssége, hogy együtt él és lélegzik a kortárs drámairodalommal, annak bemutató terepévé válik, az író és a színház ezáltal kölcsönösen inspirálhatja egymást. Ez mindkét fél frissességének egyik záloga.

Nálunk ez sem egészen így működik. Az alternatív színházi világban ugyanazok a tendenciák észlelhetők, mint a profiknál, az előadások futószalagon készülnek (erre kényszeríti őket a jelenlegi, tarthatatlan, művészetellenes szponzorálási, pályázatosdi szisztéma), többségük szakmailag és/vagy gondolatilag értékelhetetlen, ízlésvilágában, törekvéseiben nyoma sincs az alternativitásnak. Mindazonáltal tény: az utóbbi időben egyre több csoport vállalkozik arra, hogy mai szerzővel is együttműködjön. Ez gyakran azt jelenti, hogy az előadások szövegkönyve közös munka eredménye, mint ahogy ez többé-kevésbé történik a Picaro Együttesnek a Szkénében játszott, s immár trilógiává duzzadó előadásfolyamában, amelynek legutóbbi darabja, *A sehova kapuja* egyöntetű szakmai és közönségsiker aratott. Egy társadalmi jelenséget szatirikusan, több műfajt ötvözve járnak körül.

A Stúdió K. Zalán Tibor *Halvérfesték* című darabjából készített groteszk, helyenként szürrealista előadást. Az Atlantis Színház magyar népmese-feldolgozásai az együttes nonszenszre épülő stílusában fogant új drámai szövegek. Illés Edit és társulata, az (m)színház kortárs cseh szerző, Roman Sikora *Takarodj, Antigóné!* című darabjával valódi, régi értelemben vett politikai színházat kreált a pénz hatalom cinizmusáról. Az alternatívoknál ugyan jóval kevésbé beszélhetünk érdektelenségről, legtöbb előadásuk hatását mégis erősen lerontja, hogy a színészi alakítások egyenetlenek, helyenként műkedvelői színvonalúak.

Az évad egyik legnagyobb élményét egy olyan együttes jóvoltából élhettem át, amelynél mindaz, amit a mai színház problémájának tartok, nem érhető tetten. A Közép-Európa Táncszínház *Alkonyodó* című előadásában, Horváth Csaba koreográfiájában három öregedő pár tesz-vesz, él a parányi térben, színpadi létükben hűségéről, szeretetről, helytállásról, kitartásról vallanak a tánc, a test, a gesztusok, a mozdulatok nyelvén. Nem melldöngetve, nem kivagyisan, nem plakátszerűen, hanem szép csendesen, befelé fordulva, elmúlás közelben. A hat kiváló művész – Fodor Katalin, Lőrinc Katalin, Zarnóczai Gizella, Gantner István, Lovas Pál és Szűcs Jenő – teljesítményében a táncosok fegyelme és tudása meg a sok mindent megélt emberek fájdalma és öröme sűrűsödik.

Ez az előadás – néhány más produkcióval együtt – sok mindenért kárpótolt.



Gálffi László a *Kean* egyik jelenetében. (Fotó: Koncz Zsuzsa)



Fent: Lőrinc Katalin és Gantner István az *Alkonyodóban*. (Fotó: Koncz Zsuzsa)  
Lent: Nádasi László, Bacskó Tünde és Homonnai Katalin a *Halóérfesték* egyik jelenetében.  
(Fotó: Schüller Kata)

## VÁLASZÚTON

*A vidéki színházak egy évadja*

Egy szürke, felejthető évad után elgondolkodik az ember, vajon szükségszerű-e, hogy a vidéki színházak többsége ennyire jellegtelenné vált. Tényleg ennyire híján vagyunk a művészi tehetségnek, hogy ennyi gyorsan felejthető előadás születik? Vajon mi vezetett ide?

### Működési feltételek

Kétségtelenül átalakulóban van a magyar színházművészet egésze – s benne természetesen a vidéki társulatok szerepe is. Miközben egyre sokszínűbbé válik a hazai színházi élet, szűkülni látszik a színjátszás mozgásteré és művészi hatékonysága. Így hát kérdéses, hogy mennyit képes megőrizni az alig egy évtizede még elvitathatatlan művészi funkcióiból, korábban egyértelművé vált kulturális rangjából. Egyre kétségesebb, hogy mennyire képes ellenállni azoknak a külső és belső erőknek, amelyek a mind teljesebb kommercializálódás, illetve a problémamentes ál-művészetté egyszerűsödés irányába sodorják.

A rendszerváltás után kialakult többpárti demokrácia – s a vele párhuzamosan egyre teátrálisabbá váló politikai élet – értelmetlenné tette a színház korábbi funkcióját: már nem lehetett a kimondhatatlan igazságok áttételes közvetítője, az állampárti rendszer ellen tiltakozó összekacsintások közösségi fóruma. Politikától távolodó, önálló művészetté kellett válnia – egy olyan időszakban, amikor feltartóztathatatlanul csökkent Magyarországon a magaskultúra jelentősége. A szocializmus idején gyakorlatilag hozzáférhetetlen tömegszórakoztató műfajok elárasztották a közönséget, a tömegáruként megjelenő nemzetközi bestsellerek, hollywoodi filmek, az egyeduralgódóvá váló kereskedelmi rádiók és televíziók visszavonhatatlanul kommercializálták a közízlést. Mindez a színházi élet – s benne a színházművészet – szerepének radikális újragondolását tette volna szükségessé.

Magától értetődőnek tűnt, hogy a színjátszásnak a korábbinál sokszínűbb feladatokat kell magára vállalnia: meg kellene teremtenie a közönség igényeinek összetettségét, ízlésének rétegzettségét tükröző színházi formákat. Nyilvánvalóvá vált, hogy – a művész-színházi funkciók rovására is – helyet kell biztosítani a szórakoztatásnak, sőt a kommersznek is. Egy tagolt színházi szerkezet kialakítására lett volna szükség, melyben a különféle színházi feladatokhoz különféle finanszírozási modellek társultak volna. A színházi élet meghatározó szereplőinek nem ez volt az elsődleges szempontjuk. A rendszerváltás időszakában egyetlen határozott célt tartottak szem előtt: megőrizni a magyar színház korábbi intézményrendszerét, államilag garantált finanszírozását. Más magyarországi kulturális ágazatokhoz képest kivételesnek számít, hogy a színházi lobbinak ezt lényegében sikerült is elérnie.

Ennek eredményeként azonban a finanszírozás mindmáig nem tesz különbséget a különféle színházi funkciók között. Az állam ugyanazon normák szerint támogatja a művészszínházakat és a döntően szórakoztató, sőt egyenesen kommersz műsorpolitikát

követő teátrumokat, és ezzel útját állja annak, hogy az üzleti színház valóban kialakulhasson Magyarországon is. A magyar hivatásos színjátszásban szinte kizárólagos a társulati rendszer, a támogatás azonban nincs tekintettel arra, hogy tényleges műhelymunkát végez-e egy színház vagy csak afféle ál-együttesként funkcionál, ahol a társulati működésnek semmiféle nyoma nincs. Ugyanakkor nincsenek olyan szabadon felhasználható források a finanszírozási rendszerben, amelyek alkalmi társulások, produkcióra szerveződő együttesek munkáját támogatnák. A finanszírozás szempontjából a jó előadások nem érnek többet, mint a szakmai rutinból összetakolt produkciók, tehát semmi nem ösztönzi arra a színházi élet szereplőit, hogy egyértelművé tett, világos szakmai értékrend szerint dolgozzanak.

A színházi funkciók és a szakmai értékek tisztázatlansága különösen nehéz helyzetbe hozza a vidéki színházakat, amelyeknek egyszerre kellene a legkülönbélebb közönségigényeket kiszolgálniuk – anélkül azonban, hogy ennek bármiféle művészi vagy anyagi feltétele egyértelműen megteremthető lenne. Nyilvánvaló ugyanis, hogy ugyanaz a társulat nem lehet képes ugyanazon a szinten megfelelni a magas művészet és kommersz szórakoztatás szakmai elvárásainak. És az is nyilvánvaló, hogy egyetlen színháznak sem éri meg az, hogy ne előadásgyáráként, hanem szakmai műhelyként működjön. A többnyire még ma is költségvetési intézményként dolgozó színházaknak alig van gazdasági mozgástere: nincs mód a keresztfinanszírozásra, egy kommersz sikerből származó esetleges nyereségek nem forgathatók vissza művészi vállalkozásokba. Ennek azonban nincs is különösebb értelme, mert a jelenlegi merev struktúrában egyetlen színház sem léphet ki a saját városán (megyéjén) kívüli kulturális piacra.

A manapság egyértelműen polarizálódó nézői elvárások megkérdőjelezzik, hogy továbbra is fenntartható-e az egy város – egy színház elve, még akkor is, ha a gazdaságosság szempontjai valóban ezt teszik ésszerűvé. Ez ugyanis jelentős nézői rétegek színházi nézővé válását akadályozhatja meg. A legtöbb vidéki teátrum (látenszen vagy valóságosan is) többszáztagú: egyszerre játszik prózát és zenés műveket, klasszikusokat és bulvárdrabokat is. (Néhol mindezt opera- és balett-tagozat is kiegészíti.) A rég felbomlott „nemzeti színházi” eszmény rögzült ebben a modellben, amely – mamutjellege miatt – sem képes rugalmasan követni a nézői elvárások alakulását.

Pedig a vidéki színházcsinálói helyzetnek ez a legfőbb előnye. Egy nem fővárosi teátrum – miközben nemzeti szinten is jelentős kulturális értékeket teremthet – közvetlen párbeszédet folytathat a helyi közönséggel: művészi munkája során az adott város vagy régió közösségének szemléletével kell kapcsolatot találnia, mindeközben azonban nemcsak kiszolgálhatja, hanem alakíthatja is a nézők ízlését. Ezért lenne természetes az, hogy a vidéki színházak saját városuk (megyéjük) szellemét tükrözzék. Arculatukat azonban nemcsak ez szabná meg, hanem az is, hogy – más szellemi folyamatokkal párhuzamosan – hol tart éppen a közönséggel folytatott párbeszéd, a nézői elvárások és a művészi célkitűzések között folytonosan, oda-vissza alapon zajló játék.

A mai vidéki színházak arctalanságában ennek a szerves színházi fejlődésnek a lehetősége tükröződik. Alig akad olyan nem fővárosi teátrum, amely hosszabb ideje változatlan vezetéssel működik, s így folyamatos társulati munkára vállalkozhat, a pillanatnyi sikeren túli művészi célokat tűzhet ki maga elé. Mindez abból fakad, hogy a színházak lényegében a politika kiszolgáltatói. Így volt ez a szocializmus idején, s ebben a rendszerváltás sem hozott lényegi változást. A színházi struktúra változatlansága ugyanis az egykori tanácsai felügyeletet konzerválta: a szinte kizárólagosan költségvetési intézményként működő hivatásos színházak tulajdonosai ma ugyanis az egyes önkormányzatok, így a színházak ügyeiről, költségvetéséről és legfőképpen az igazgató személyéről a helyi politikusok döntenek. Az utóbbi évek botrányoktól hangos (és botrányos viszonyokat teremtő) igazgatóváltásai azt mutatják, hogy a különféle politikai fórumok többnyire a pillanatnyi érdekek

és hatalmi viszonyok diktálta döntéseket hoznak, amelyek a művészi szempontokra, a színház(ak) távlati érdekeire ritkán vannak tekintettel.

A politikai kapcsolatok által helyzetbe került igazgatók működése nemigen járul hozzá a szakmai munka színvonalának emeléséhez, ugyanis elsősorban nem művészi elvárásoknak, hanem politikai alkuknak kell megfelelniük. Mindez általános színvonal-eséshez vezet. Miközben a vidéki társulatok (és bemutatóik) száma egyelőre nem csökkent, művészi jelentőségük erősen visszaesett. A korábbi évtizedek gyakorlatával szemben ma már alig vannak jelentős vidéki műhelyek, ahol országosan is figyelemre méltó előadások jöhetnek létre. Manapság a vidéki színházak csak elvétve válhatnak az új tehetségek megjelenésének, fölnövekedésének helyszínévé. Elsősorban azért, mert a művészi szempontok alig befolyásolják azt, hogy ki kerülhet alkotói helyzetbe, színházvetői szerepbe. A többnyire közepes vagy annál is gyengébb művészi kvalitásokkal rendelkező igazgatóknak nyilvánvalóan nem érdekük, hogy konkurenciát teremtsenek saját maguknak. Ezért nem hozzák helyzetbe a felbukkanó izgalmas tehetségeket, ezért nem jutnak bizonyítási lehetőséghez a társulati önszerveződések. Ezért sodródnak egyre inkább kényszerpályára a művészi ambícióik is, miközben egyre több a „színházi elfekvő”, amelyek – mivel létüket nem kell teljesítménnyel igazolniuk – a társulati működésnek már a látszatát se nagyon tartják fenn.

### Társulatok és rendezők

Miközben Budapesten gyakorlatig megszűnt a színházi élet – legalábbis, ha a művész-színházi teljesítményeket tekintjük (a Radnóti és a Katonán – főleg a Kamrán – kívül alig történnek fontos dolgok), vidéken is csak Kaposvárott és Nyíregyházán működik vitathatatlanul magas színvonalú színház. Az előbbi több mint másfél évtizede változatlan vezetés alatt működik, az utóbbi egyelőre az igazgatóváltás ellenére is meg tudta őrizni művészi rangját. Mindkettő – a többi vidéki teátrumhoz hasonlóan – vegyes profilú (klasszikus drámák mellett vígjátékokat és zenés műveket is játszanak), működésükben mégis a művészszínházi jelleg a meghatározó (még a szórakoztató előadások színrevitelében is). Kiváló (és a folyamatos társulati munka eredményeként egységes színvonalú) színészgárdával rendelkezik mindkét együttes.

Egy kialakulóban lévő színházi műhelyt szüntetett meg (és ígéretes színészcsapatot kergetett szét) Szegeden néhány éve az igazgatóváltással az önkormányzat. Miközben az új igazgató botrányt botrányra halmoz, az előadások színvonala (és a társulat szakmai nivója) meg sem közelíti a korábbiakat. Korábban Kecskeméten szüntetett meg egy alakulóban lévő műhelyt az igazgatóváltás: bár a képviselők a városnak a színházzal szembeni elégedetlenségére is hivatkoztak, az új igazgatóról hamar kiderült, hogy eszében sincs olyan színházat csinálni, amit az előző vezetésén számon kértek. A maga művészi ambícióinak megvalósításán dolgozik, ami nemigen találkozik a közönség konzervatív elvárásaival, de országosan is elszigetelt jelenségnek látszik. A közelmúltban lezajlott veszprémi és debreceni igazgatóváltás sem a művészi színvonal emelkedését szolgálja. Némi várakozással tekinthetünk az Egerben és Tatabányán megválasztott új igazgatók működése elé, de kinevezésük az évad eseményeit még nem befolyásolta. Békéscsabán, Győrben, Miskolcon, Pécsen, Szolnokon, Zalaegerszegen is legfeljebb csak egy-egy előadás keltett némi országos visszhangot.

A vidéki társulatok helyzetét nagyban befolyásolja, hogy kevés országosan is jelentős rendező dolgozik náluk. A hetvenes-nyolcvanas évek nagy rendezőnemzedékének tagjai közül Babarczy László igazgatója, Ascher Tamás pedig rendezője a kaposvári színháznak. A társulat munkája alapvetően azonban nem az ő művészi teljesítményükre épül, Babarczy

ugyanis már évek óta inkább csak színházvezetőként alkot jelentőset, Ascher pedig csak egy-egy kaposvári rendezést vállal – bár ezek kétségtelenül mindig az évad fontos eseményei közé tartoznak. (Ascher rendezői művészetének megújulását jelezte a tavalyi *Sweeney Todd*: a musicalből fenyegetően sötét látomás született William Hogart modorában. Idén azonban lemondta Ascher a kaposvári munkát.) A kaposvári előadások többségét színészrendezők, illetve a fiatal rendezőnemzedék tagjai készítik. Rendkívül sikeres volt Kelemen József rendezői bemutatkozása: a *Vízkereszt*ből szellemes, sodró játékkedvvel teli, lendületes előadás született. Az egységesen jó színészgárdából is kiemelkedett Varga Zsuzsa Violája, melyért a színésznő méltán kapta meg a legjobb Shakespeare-alakítás díját. Élvezetes, szellemes, szórakoztató előadást rendezett Znamenák István Goldoni darabjából, a *Chioggiai csetepatéből*. Ennek a produkciónak is a magas színvonalú színészi játék a legfőbb erénye. Odaadással, nagy kedvvel játszó színészeket látni a Keszég László rendezte *Operett*ben is. Ez az előadás azonban kevésbé sikerült produkció, mint Keszég tavalyi rendezése, a *Háztűznésző*. Elsősorban talán azért, mert az előadás túlságosan is hűségese követi Gombrowicz szövegét, de lemond a szerző által felkínált színházi játékról: nem az operettnek mint színházi műfajnak a kifordítására épít az előadás, de ezt nem is helyettesíti semmi mással, ami képes lenne a szöveg esetlegességeit átgondolt, jelentéssel bíró színházi renddé szervezni. A pályakezdő Rusznyák Gábor sajátos nézőpontú *Platonov*-előadást rendezett. Kár, hogy munkájához – elsősorban a fontos női szerepekben – ez alkalommal nem állt rendelkezésére megfelelő színvonalú színészgárda.

A legjelentősebb kaposvári előadások évek óta Mohácsi János nevéhez fűződnek. A rendező (aki Nyíregyházán is dolgozik) munkáiban a hetvenes-nyolcvanas évek színházi gondolkodásmódját radikalizálta, s alakította sajátos rendezői világgá. Mohácsi nem interpretálja a darabokat, hanem átírja: előadásai kibontják, továbbgondolják az eredeti művek eseményeit, a kortárs beszédmódhoz igazítják a nyelvüket, szereplőik karakterét is jelenünkből ismerős vonásokkal ruházzák föl. A végleges szöveg kialakításában nagy szerepet szán a színészi improvizációknak is. A módszer eredményeként lényegében új darabok születnek, amelyek színrevitelét elementáris erejű színpadi játékoság határozza meg.

A Mohácsi-előadások lényege az ironia, amely nála nem pusztán distanciát teremtő játékoság, hanem összeegyeztetetlen hangulatokat, összebékíthetetlen nézőpontokat egyesítő groteszk állapot. Az előadás minden egyes elemét ez a szervezett önellentmondás hatja át: a nyelvhasználat a klasszikus szövegeket az abszurd illogikus formuláival és napjaink értelmiségi szlengejével egyesíti, a játéktílus a realista figuraépítkezést a hatvanas évek kísérletező együttesinek kollektív metaszínházi játékoságával és az avantgarde igényelte személyességgel, civil megnyilatkozásokkal kapcsolja össze. A játékötletek, rendezői megoldások nemcsak viszonylagossá teszik a történéseket, hanem egyenesen megítélhetetlenné. A produkciók azt a benyomást keltik, mintha folyton az erőszak vágna rendet a világban, nyugalmasabb időkben meg a vakvéletlen szabna törvényt.

Mohácsi katasztrófairóniája szarkasztikus fölényt teremt ezzel a befolyásolhatatlan világgállapottal szemben. Napjaink ideológiai, morális és érzelmi zűrzavara egyrészt a posztszovjet állapotok természetes következménye – ezt sugallja Mohácsi azáltal, hogy a szovjet típusú hatalomgyakorlás módjáról két fontos előadást is rendezett Nyíregyházán. (A két éve elkészült *Kréta*kör a sztálinizmus hatalmi mechanizmusait, az idei *Mandátum* a lélektanát ábrázolja.) Ugyanakkor a balkáni háborúk azt jelzik, hogy a világra újabban ismét rászakadt a bornírt militarizmus. Ennek elrettentően komikus működését ábrázolja Mohácsi idei kaposvári rendezése, a *Megbombáztuk Kaposvárt*. Az előadás egy repülőzred mindennapjainak ironikus-groteszk rajzától a nézőtérre is átáradó általános fenyegetettség érzékeltetéséig jut el.

Manapság Nyíregyházán – Tasnádi Csaba igazgatóvá választása után – elsősorban a

fiatal rendezők jutnak szerephez. Az új nemzedék bázisává kezd válni a nyírségi főváros – ahhoz hasonló szerepet kezd betölteni Nyíregyháza, mint amelyet korábban egy-két évig Kecskemét próbált megteremteni, még ha nem is pontosan ugyanazok az alkotók jelentkeznek munkáikkal. Van azonban egy alapvető különbség a két színház között. Kecskeméten egy teljesen új társulat kezdte meg a munkáját, mindenfajta előzmények és városi gyökerek nélkül. Nyíregyházán a társulat változatlan maradt, csak vezetője és rendezői cserélődtek ki. Így hát a feladatuk is sokkal nagyobb: egy az alapítása óta – az igazgatóváltások ellenére is – töretlenül fejlődő együttes erőit kell megőrizni és továbbfejleszteni. Ennek meg is van az esélye, még ha némi elbizonytalanodás érezhető is a nyírségi együttesnél, talán annak is köszönhetően, hogy a színház átépítése miatt idén mostohább körülmények között kell dolgozniuk.

Az együttes ebben az évadban is rendkívül igényes programmal, jó színvonalú előadásokkal jelentkezett. Tasnádi Csaba Kornis Mihály *Hallelujájából* rendezett afféle nemzedéki vallomásnak ható előadást. A keretjáték a harmincas éveiben járó főszereplő képzeletgéséivé, víziójává alakítják a történetet. Az ő nézőpontjából idéződnek fel az elmúlt évtizedek hangulatai, élethelyzetei. A húzások is áttekinthetőbbé, némileg logikusabbá teszik Kornis szerteágazó, több síkon zajló, gyakran szabad asszociációkból építkező szövegét. A szerepösszevonások és szerepjátékok következtében a nyíregyházi előadásban egyértelműen a színészeké (Horváth László Attiláé, Pregitzer Fruzsinaé, Hetey Lászlóé, Gados Béláé) a főszerep.

Játékosságával, ötletességével kelt figyelmet a Simon Balázs rendezte *Pájinkás János*. Kárpáti Péter legújabb darabja a *Méhednek gyümölcsével* felvetett, az *Országalmával* folytatott, a *Tótférivel* kiteljesített szürreális mesedramaturgiát folytatja. Ez utóbbi műhöz hasonlóan a *Pájinkás János* is Ámi Lajos szamosháti cigány mesemondó történeteiből indul ki, ebből is fakad a darabok áradó mesélőkedve, fantáziadúsán eredeti világszemlélete. Az új Kárpáti-darab – Ámi világháborús sztorizálásának keretébe ágyazva – a 20. század kelet-európai történelmi fordulatait mitizálja azáltal, hogy a kisemberi nézőpontból megélt átalakulásokat mesei szereplők mito-poetikus fordulatokkal bonyolított történeteként mondja újra. Ebben a darabban azonban nem tapinthatók ki olyan világosan a történet irányai, mint a *Tótfériben*. Talán ez is zavarba hozhatta némileg az ősbemutató színre állítóját. A rendre oly szellemes Simon Balázs rendezése ezúttal színházi varázslatokat igyekezett teremteni, pedig Kárpátinál inkább csak a fantázia működik. A bonyolult színpadi gépezet – a mostoha művelődési házi körülményeknek is köszönhetően – azonban némileg csikorogva működik.

A vizuális ötletekkel és elmélyült színpadi játékokkal operáló fiatal rendező, Forgács Péter Goldoni *Két úr szolgáját* állította Nyíregyházán színpadra. Prózaí színészt és táncost közös színpadi nyelven beszélgető izgalmas előadást rendezett a koreográfus Horváth Csaba (*Néző, szerelmem.*) Remekül sikerült Tót Miklós gyerekelőadása, az *Árgyélus királyfi*. A kőszínházak egyébként is ritkán játszanak gyerekeknek, az ennyire átgondolt, színvonalasan kivitelezett produkciók pedig kivételesnek számítanak. Pedig az igazi nézővé válás gyerekkorban kezdődik, nem mindegy hát, hogy a felnövekvő új nemzedékek milyen színházi mintákkal találkoznak. Az *Árgyélus királyfi* a gyerekek fantáziájára, játékosságára, kreativitására apellálva vonja közönségét a színház búvókörébe.

A színházi helyzetre való rákérdezés lehetőségét is megteremti Telihay Péternek a budapesti Tháliával közös nyíregyházi rendezése, *A vihar kapujában*. A Kuroszava filmjét követő előadás ugyanazt a történetet több nézőpontból is láttatja, úgy, hogy az erre való eltérő reflektálások lehetőségét is megmutatja. Sajátos feladat a színészek (Údvaros Dorottya, Seress Zoltán, Egyed Attila) számára, hogy az egymást követő variációkban ugyanazok a szereplők lépnek színre, és mégsem ugyanazokat a személyiségeket látjuk. A színészek is variációkat játszanak a szerepeikre: jelzik az egyes alakváltozatok közti

különbségeket, de mindegyiket egyformán lehetségesnek ábrázolják. Ezek hitelesítésében a realista hagyományra támaszkodik az előadás: a pontosan körülhatárolt szituációkban a színészi jelzések a személyiségek és a kapcsolatok árnyalt megismertetését szolgálják. De az önmagukban hihető történetek egymáshoz képest a viszonylagosság, a kiismerhetetlenség hatását keltik. A valóság részletgazdag képe helyett tehát a világ kusza sokszínűségének érzetét idézi fel az előadás. Ez a benyomás abból adódik, hogy a stilizáció is fontos szerepet kap a játékban: a belső motívációikban, viszonyaik változásában megismert szereplők egy fiktív színpadi világban mozogva gyakran élnek jelzésszerű megoldásokkal.

A realista játékmódot a „kitakart” színpadi tér és az erős színházi effektek ellenpontozzák Telihay Péter másik idei rendezésében, a Békéscsabán bemutatott *Boldogtalanok*-ban. A sötét, díszletelen színpadon afféle furcsa szigetekként helyezkednek el az artisztikusan elrendezett bútorok. Váratlan színházi ötletek (a forgó színpad meglődulása, továbbcsúsztatása, a groteszk képekbe beálló szereplők csoportozatai) teremtik meg a dráma hangsúlyos pillanatait. A sötét tónusú, zaklatott színészi játék a komor hangulatok lefojtott feszültségeit érzékelteti. Magányosan szenvedő figurákat látunk, akik egymást gyötörve élnek meg a belakhatatlan világ személyes poklait.

A magyar színjátszás egy újonnan megerősödött tendenciáját jelzi a veszprémi *Legenda a lórról*. Egyre több olyan előadást látni ugyanis, amely színészek és táncosok összmunkájaként született meg. A veszprémi Tolsztoj-adaptációt is egy koreográfus, Krámer György rendezte. Munkája erőteljesen épít a megkoreografált mozdulatokra, a ritmusjátékokra, a táncos mozzanatokra. Ez az a stilizáció, amely természetessé teszi azt, hogy a színpadon megjelenő emberek ezúttal lovakat játszanak. Az állatoknak azonban emberi története van. Különösen a főszerepet játszó Blaskó Péter felszabadult játékosága képes ezt érzékeltetni. Blaskó teljes életutat rajzol elénk a „csikókori” vad életörömtől az öregkori teljes testi és érzelmi leépülésig. Krámer rendezése talán a legjobb megvalósulása annak az erőteljes stilizációra építő stíluseszménynek, amelyet az előző veszprémi igazgató, Vándorfi László próbált megvalósítani – eleinte invenciózusan, aztán egyre több klisével, fokozatosan beletörődve abba, hogy színháza lényegében szakmai visszhang nélkül maradt.

Összességben is azt kell mondanunk, hogy jelenleg nem a fentiekben vázlatosan jelzett művészi irányok határozzák meg a magyar színház útját. Hiába zajlott le ugyanis a kilencvenes években erőteljes szemlélet- és stílusváltás, hiába vált váratlanul sokszínűvé a magyarországi színjátszás formanyelve, hiába jelent meg egy markáns, új nyelvet beszélő rendezőnemzedék, előadásaiikkal mindaddig nem voltak képesek új irányt adni a magyar színjátszásnak. Úgy tűnik, hogy a (politikai döntések által meghatározott) vidéki társulatok többsége a művészi útkeresés, a nézőnevelés helyett a közönség egyszerű kiszolgálását választja, s a mind teljesebb kommercializálódás irányába sodródik.

## EMBEREK ÉS TÉZISEK

*Arthur Miller: Pillantás a hídról – Pécsi Nemzeti Színház*

[Bubik]

Ebéd előtt, után latinul imádkozik, majd keresztet vet. Akkor is, amikor halotról beszél vagy fogadkozik. Aranykeresztet visel. Mintha ebben meg tudna kapaszkodni. Mert az olykor nyeglén, rutinszerűen elmondott mindennapi ima valamiféle bizonyosság az életében. Egyébként makkegészséges, erős, mint egy bika, teste izomtól feszül, amelyet napi tíz óra fizikai munkával edz. A dokkoknál dolgozik. Számára csak az a fontos, hogy a dolgok rendben menjenek. Hogy legyen minden oké. Hogy a szomszédok jó véleményrel legyenek róla. Hogy a család tisztelje. Hogy a nyomorult szicíliai rokonok felnézzenek rá. Hogy ő legyen a férfi a házban. Hogy ő mondja meg, mi a helyes. Mert ő tudja.

Bubik bejön a színpadra – vele jön Eddie, a *Pillantás a hídról* főszereplője és egész élet-története, múltja, amelyet nem mesél el *szavakkal*, hanem megmutat. Látjuk azt az embert, aki ugyanígy húzta az igát húsz évvel ezelőtt; akkor talán kevesebbet ivott és parancsolgatott. Majd megteremtette a maga világát, embereket gyűjtött maga köré, akiken *legjobb tudása szerint* segített, akiket nevelt, irányított és tanított arra, hogy mi a *helyes*. Morális lény, aki a helyes útról alkotott elképzeléseit az örökölt-soha végig nem gondolt vallásból meríti. Egy pillanatig sem kételkedik saját igazában. A világ csak úgy és olyan lehet, ahogyan ő látja. A fejében kész mondatok vannak: (szinte) minden helyzetre tudja a helyes választ.

A nőt – szokásból? beidegződésből? lustaságból? meggyőződésből? – alsóbbrendű lénynek tekinti. Olyannak, aki sem dönteni, sem gondolkodni nem képes, akinek fogalma sincs „az élet dolgairól”, könnyű és könnyelmű, és a férfi erkölcsi támaszára szorul. A nő kiszolgálja őt, papucsot hoz, sört nyit, asztalt terít, főz, etet, vasal. A nőnek nem jogai nincsenek, hanem fontossága, szerepe. Vagy csak: nincs emberszámba véve. Pusztán élettani szükséglet. Ha feleségként megkérdezné – és megkérdezi, mert ez a feleség *olyan* –, hogy miért nincs közöttük három hónapja semmi, *úgy értem semmi*, a férfi még csak érveiről sem tartozik beszámolni. A legangyalibb madonnának is kinyílik a feminizmus biciskája a zsebében. (Mondja is Eddie nevelt lányának: Amikor így áll a hajad, olyan vagy, akár egy madonna.)

Eddie figuráját Bubik nem redukálja le a társadalmi-pszichológiai példázat „tisztá”, egyszerű és érdektelen képletére. Ehelyett egy ellentmondást mutat meg: egy morális játékszabályok szerint, *helyesen* leélt élet csődjét. Bubik Eddie-je tisztességes, jó szándékú, a maga tehetsége szerint nagylelkű; a vallás nem valami üres, képmutató máz rajta. Minden tett, mondat, mozdulat mögött *meggyőződés* van, olyan meggyőződés, amelynek közelébe sem férközhet kétely. Eddie-Bubik egyetlen pillanatban sem kérdezi meg magától, hogy jól van-e így, ahogy van. Hogy ő például *oké-e*, szemben a nem oké szicíliai bevándorló rokonsággal. És ez az ő legnagyobb baja: hogy nincsenek kérdései.

Bubik alakításában Eddie nem típus-bunkó: ahhoz a figura túlságosan konkrét és túl művesen, aprólékosan kidolgozott, de nem is eszme, hanem „mindössze” ember. Bubik és Eddie egymásra találtnak. Bubik ugyan nem szeretetteti meg velünk Eddie-jét – hiába

mondja Alfieri ügyvéd, hogy benne tiszteletet-szeretetet ébreszt, Eddie-ből nem lesz sem tragikus hős, sem részvétet ébresztetni képes egyszerű halandó. Eddie erejét fitogtatja, izmait ugráltatja, mint egy magabiztos bokszbajnok, kanállal eszi a végtelen spagettiket, s ha kedve tartja, röfög az asztalnál, ha a nőekkel beszélget, szinte soha nem néz rájuk. Bubik szélsőségeket fogalmaz egy figurába: hol félelmetes, veszélyes, izzó, szenvedélyes, kiszámíthatatlan, aki bárkibe belefojtja a szót, máskor meg mosolytalan arcára boldog, önelégült üresség ül ki.

A *Pillantás...* majdnem egy időben született Nabokov *Lolitájával*. Van olyan Miller-előadás, melyben e két mű egymást olvassa, értelmezi. Szikora János rendező azonban nem egy *Lolita*-történetet épít. Eddie vonzódása nevelt lányához egyszerre több és kevesebb, mint szerelem. Bubik alakításában Eddie *hatalmában akar tartani* mindenkit, aki a közelébe kerül: legyen az nevelt lány, élettárs, szegény rokon. Segíteni akar, jó tanácsokkal ellátni őket, hogy azt – de csak azt! – az utat járják, amelyet ő gondol ki és tart helyesnek. A nevelt lány a legalkalmasabb arra, hogy Eddie által irányítva legyen. Ezt a *hatalomban tartást* Eddie valószínűleg *szeretnek* nevezi: gondoskodik, felügyel, ellenőriz, kijavít. Ez a tizennyolc éves teremtsé le akar szakadni róla, saját életre-akaratra vágyik. Eddie *maga sem érti*, hogy miért tiltakozik a lány függetlenedési kísérletei ellen. Példa rá minden jelenet, amelyben az ügyvédet arról próbálja meggyőzni, hogy valami nem oké azzal a fiúval, akivel a lány jár. Hiába hangsúlyozza az ügyvéd, hogy sem jogi, sem morális akadályok-aggályok nincsenek, nem lehetnek: Eddie egyszerűen *nem érti, nincs tisztában vele*, hogy mit érez. És képtelen megfogalmazni. (Vele szemben Nabokov rafinált-intellektuális hőse mást sem tesz, csak megfogalmaz és analizál.) Mitől is tudná, hiszen ő kész helyzetekre alkalmazható, kész mondatokban gondolkodik. Hogy hogyan született meg a szerelem – bár nem csak erről van szó ebben az előadásban –, arra alig van támpont: talán a fiatal test közelsége, annak bontakozó szexualitása, az együttélés, a testek egy térben való létezése, összezártsága. (Ha csak bontakozó szexualitás lenne ebben a lányban! De ez olyan kéjesen nyálazza és gyűjtja meg Eddie szivarját, mint egy profi.) És persze: a virilis férfi elidegenedett meddő, elhízott, középkorú asszonyától.

Míg *Lolita* szinte csak gyerek (és jóval fiatalabb is Catherine-nél), addig Catherine (Melkvi Bea) szinte csak nő; a gyerek belőle már kiveszett. Az első jelenetben Catherine új ruhája, cipője, frizurája is ezt üzeni: a gyerekből visszafordíthatatlanul nő lett. És ez a Catherine az előadás folyamán egyetlen dologgal van elfoglalva: nővé válásával. A lány provokál és játssza az ártatlant, kacérkodik, de azért senki se közeledjék hozzá. Melkvi Bea alakításából nehéz eldönteni, hogy mostohaapja közeledését nem veszi észre, mellékesnek tekinti vagy éppen nem akar vele foglalkozni. Bubik maga nem jár folyton a lány sarkában: neki elég annyi, hogy a házában, a közelében tudja. S ha a lány közel jön vagy elmegy mellette, elveszti önuralmát.

Szikora értelmezésében Eddie nem tud megbirkózni ezzel a homályos, megfogalmazatlan-megfoghatatlan érzéssel. Ha tudná is a nevét, nem lenne bátorsága kimondani – magának. Eddie-nek, aki az életet a helyes–nem helyes kategóriákban gondolja el, amelyek között semmiféle átjárás nincs, a lány iránti egyetlen helyes magatartása a kötelességtudat. Minden más TILOS. Tilos főként vallási aggályok miatt. Szikora vallási világképet ad Eddie-nek, s ez jelöli ki a tilalomfákat. Ez az értelmezési távlat valóban új figurát teremt.

Vajon mire menne a darab és benne Eddie drámája e vallási világkép nélkül? A jelenetben, amely sokkal gátlátalanabb, kegyetlenebb, mint Miller kora volt (a darab majd ötven éve íródott), Kane, Mayenburg, Ravenhill korában, amikor a morális lények már rég kiirtották egymást vagy felszámolták magukat, Szikora még plauzibilis *érvet* keres Eddie moralitására. És a vallásban találja meg.

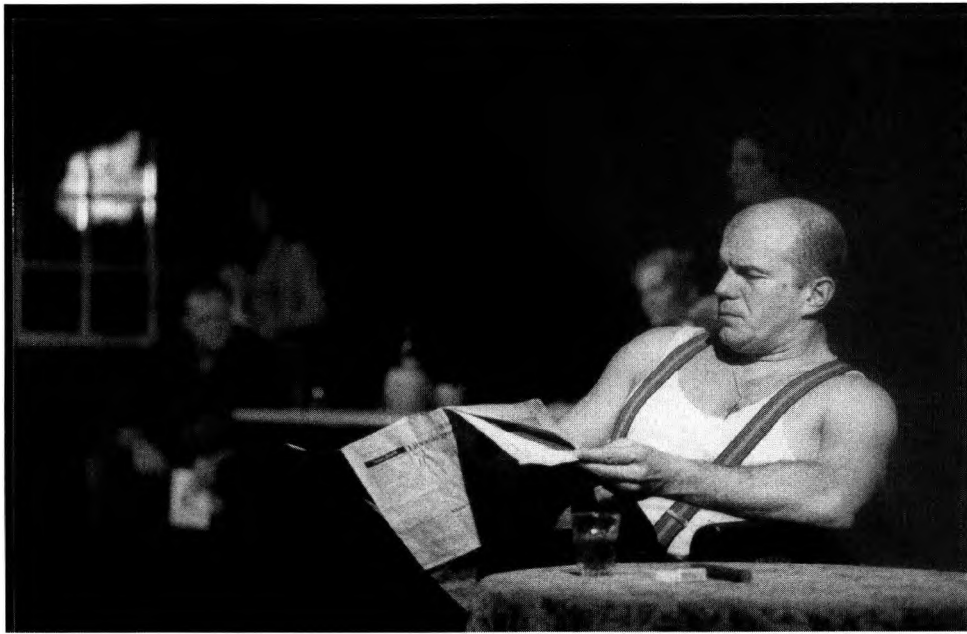
Az előadás azonban nem tud elkezdődni: Miller nyikorgó dramaturgiai szerkezetét a rendező nem gondolja újra. Alfieri, az ügyvéd mutatja be, vezeti fel a drámát és szereplőit; a színrre lépő ügyvéd (Márton András) felkapcsolja a színpad legszélén lévő „iroda” lámpáját – és a teremben is kigyúl a fény. Értjük: a néző mostantól az ügyvéd *szemével néz*. A rendező azonban nem teremt szituációt a szereplőnek: Márton András szinte civilként kezd el beszélni: a görögökről, Karthágóról, a Brooklyn hídról, New York-i kikötőkről, dokkokról, sötét kerületekről, a Union Streetről. Fel-alá sétál a színpadon, szól hozzánk, de *nem szólít meg*. A történet, amelybe belefogott, távoli és idegen. Mi közöm van sötét New York-i utcákhoz? Hol lehet az a Union Street? Csikágó ismerősebb, mint Chicago. Csak Weber Kristóf romani zenéje sejteti, hogy a történet földrajzilag és etnikailag is közelebb hozható a nézőhöz. (Bár a zenei motívumválasztás önkényes marad: semmi sem következik belőle a színpadon.)

De vajon szükség van-e dramaturgiailag arra az Alfierire, aki a kivilágított teremben gondterhelten mesél egy város gyomráról, amelyet jó esetben olcsó filmekből ismerhetünk? Hogy ez az Alfieri aztán beengedje hőseit a színpadra, hátat fordítson nekünk és hosszú jelenetek alatt funkciótlannul, szituáción kívül legyen jelen, anélkül, hogy *jelen lenne*. Alfieri, a narrátor nem is találja a helyét. Legalábbis addig, míg Miller nem ír neki is egy jelenetet. Szikora azt a (nem működő) megoldást választja a mára már poros milleri dramaturgiára, hogy a színen tartja narrátorát, aki hol hátat fordít nekünk, hol szemléli a színpadi eseményeket, hol nem, hol mintha fejt az asztalra hajtva aludna. Alfieri nem lesz sem távolságtartó outsider, tárgyilagos rezonőr, sem értelmiségi lelkiismereti válságot megélni képes hiteles figura – nem mintha e figurának nem lenne aktualitása: éppen e túlintellektualizált, de cselekvésképtelen figurák „írják” a ma kortárs drámáit. Amíg Eddie őt ténylegesen fel nem keresi, addig monologizál – és építgeti a milleri tézisdrámát. Mint ahogy Eddie-vel való találkozás után sem egy ügyvéd-ember, hanem egy ügyvéd-eszme, aki ítéleteket mond, következtet, összefoglal, rezonál, szájunkba rág. A remek színész, Márton András *mindennek ellenére* közel tudja hozni, meg tudja személyesíteni a *tézisembert*: megcsillantja az embert, aki értetlenkedik, gyanakszik, tárgyilagosan tartja a markát. Ez utóbbi jelenet egyik gátja annak, hogy Alfieriben lelkiismeret-marcangolta értelmiségit lássunk: Eddie pénzt vesz elő és átnyújtja, az ügyvéd tette kész pénztárcája várja a honoráriumot. Ez az ügyvéd azonban nem elég nagy formátumú ahhoz, hogy ebben a mozdulatban az értelmiségi cinizmusát vagy paradoxonját lássuk. A jelenet „csak” zavarbaejtő.

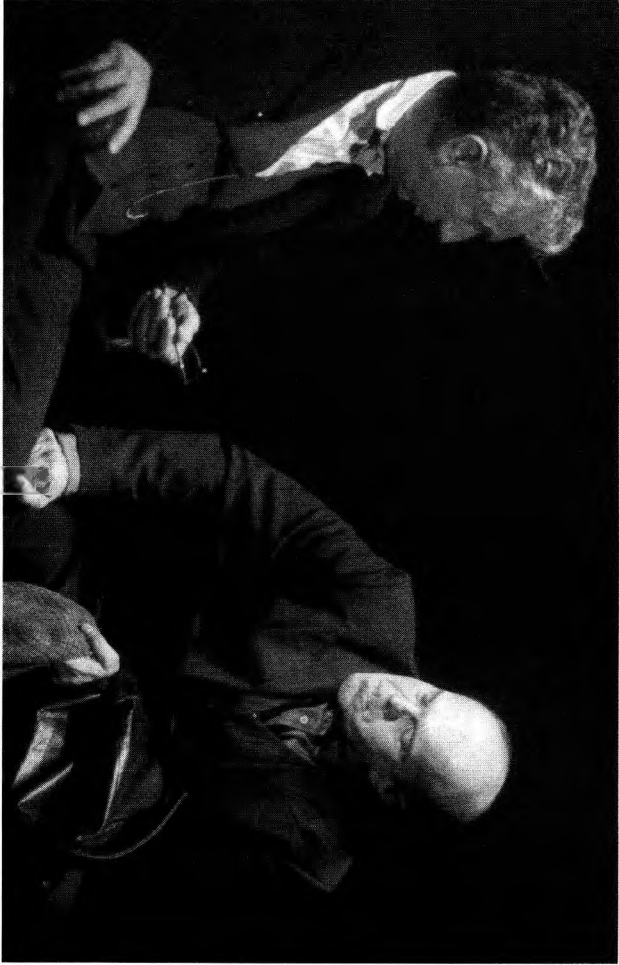
Azt azonban, hogy Alfieri megszereti Eddie-t, nem eljuttassa, hanem *kimondja* – nem is hisszük el neki. Miller a figurát többet beszélteti, mint amennyi jelenetet és játéklehetőséget ad neki. Így az előadás valójában akkor kezdődik, amikor elkezdődik az első dramaturgiai akció: Bubik István–Eddie hazajön.

A színpadon majd mindvégig szigorú naturalizmus: úgy színészi játékban, mint kelékben és díszletben (díszlet: Szikora János), bár a színház nagy színpadára a szűkülő díszletfalak sem tudnak – nem is akarnak? – intimitást varázsolni. Eddie kietlen otthonában mindössze egy-két tárgy van: az ürességet üresség jelképezi; az üres falra amerikai fényreklám vetül. E naturalizmusban egyedül az zavarbaejtő, hogy a lakás fölött további lakások maradványai (egy ajtó- és bútorfoszília, fürdőszoba csempéje) látszanak: mintha az építmény néhány emeletnyit beszakadt volna. A díszlet „csak” realista: nem tud túlmutatni önmagán, jelezni, üzeni, szimbolizálni. Rendező és díszlettervező külön utakon járnak.

Ha elgondolható lenne is egy olyan *Pillantás...*, amely meghaladja a milleri realizmust és stilizálni kezdi, arra e dráma hazai előadásáiban nincs példa. Szikora – ha egy-



Fent: Bubik István a *Pillantás a hídról* című előadásban. (Simarafotó)  
Lent: Melkvi Bea, Bubik István, Vidákovics Szláven és Balikó Tamás. (Simarafotó)



két jelenet erejéig is – megkísérli a realizmusból való kilépést vagy legalábbis szigorú határainak feszegetését. A dráma utolsó pillanatai, a gyilkosság-jelenet, bizonyulnak jó lehetőségeknek erre. A drámát nem Alfieri rezonőr-tézisei zárják (ez a szövegrész átkerült a második felvonás közepére), hanem egy csoportkép. Mielőtt még Marco egy tördőféssel a túlvilágra küldené Eddie-t, a felemelt és a lesújtó kar mozdulata közötti pillanatban a színen lévő összes szereplő egy vonalba áll és a rivalda felé fordulva szembenéz velünk – azért, hogy a következő jelenet visszavigyen a gyilkosságba, s így a záróképhez. Az elgondolás, ha nehezen értelmezhető is, hatásos-hátborzongató, igazi színházi pillanat.

### [És mások]

Akinek a legkevésbé hiszek ebben az előadásban, az Rodolpho. Az őt alakító Vidákovics Sziláven természetellenesen szőke hajat visel (hogy magam is gyanakodni kezdjek, vajon tényleg *oké-e*), gitárt pengetni nem tud ugyan, de penget, sőt rémséges hangon még énekel is hozzá. Nehéz neki elhinni, hogy éneklésből meg tudna élni, ha az az ország, ahonnan elmenekült, nem lenne olyan, amilyen. Rodolpho akkor sem énekelhet rosszul, ha az őt alakító színész egyetlen hangot sem tud kiénekelni: mert nem fogunk neki hinni, mert óhatatlanul Eddie szemével kezdjük el őt szemlélni, és akkor nem látunk mást, mint egy ellenszenves, Eddie ki nem mondott gyanúja szerint homoszexuális figurát, aki Catherine-t hülyíti. Vidákovics Rodolphója nem kedves, elbűvölő suhanc, és azt a legkevésbé hiteti el, hogy Catherine beleesett. Az egyetlen személyiségjegy, amelyet látni lehet rajta, a gyerekessége; egyedül (testi) törekénységével tudja ellenpontoszni Eddie-t.

Balikó Tamás alakításában Marco rendkívül tömören megfogalmazott, egy tömbből faragott figura: súlyos, gondterhelt jelenlétéből azonnal kiolvasható egy megtört, túrni és megalázkodni képes ember múltja és jelene. Amikor Eddie-nek megmutatja, hogyan kell felemelni egy széket egyetlen lábánál fogva, nem demonstrál, hanem szóltan-szelíd jelenlétével akaratlanul is megszegyeníti a bivalyerős Eddie-t.

Eddie házának indult élettársa, Beatrice egyre inkább lemond arról, hogy férjét visszahódítsa. Füstí Molnár Éva hitelesen alakítja a már nem vonzó, féltékenykedő, de nem remélő, leépült feleséget. Csak a „szomszédok” Eddie iránt tanúsított megvetése – ahogy bejönnek-tódulnak a színpadra, és legyintve, fejcsóválva kimennek – marad pusztá illusztráció. Bár az az idős kutyás néni, aki – rendezői utasítás? színészi alakítás? tévedés? – egy másodperccel hosszabb ideig marad ott, és mint kíváncsi szomszéd hallgatja a magyarázkodó Eddie-t, mintha megfedkezne arról, hogy neki is meg kell vetnie őt, de aztán ő is megy a többiek után. Az az egy pillanat emberré tette őt.

*Arthur Miller: Pillantás a hídról – Fordította: Vajda Miklós, Zene: Weber Kristóf, Díszlet: Szikora János, Jelmez: Tresz Zsuzsa, Mozgás: Pintér Tamás, Dramaturg: Blastik Noémi, A rendező munkatársai: Szántó Zsuzsa, Monori Ferencné, Kerék Carmen, Rendezte: Szikora János. Szereplők: Bubik István (Eddie), Füstí Molnár Éva (Beatrice), Melkvi Bea (Catherine), Balikó Tamás (Marco), Vidákovics Sziláven (Rodolpho), Márton András (Alfieri), Németh János (a Bevándorlási Hivatal tisztje)*

Szemben fent: Bubik István és Melkvi Bea. (Simarafotó)  
Szemben lent: Márton András és Bubik István. (Simarafotó)

## LÁTVÁNY ÉS GONDOLAT

*A szcenikai tér Bagossy László jr. Éjjeli menedékhely-rendezésében –  
Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza*

Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámájának bemutatója a most folyó pécsi színházi évad egyik kiemelkedő alkotása. Az előadás legfőbb értéke a rendező, Bagossy László jr. interpretációjának bátorsága, koncepciójának elevevése, amelynek eredményeként sikerül megszólítania a mai nézőt, a szereplők összjátékával maradandó élményt nyújtva a befogadónak. Ugyanakkor felvethető – inkább az előadás jellemzőjeként elkönnyelve a tényt, semmint eleve zavaró tényezőként felróva –, hogy az eredeti szövegben, illetve ennek Morcsányi Gézától származó új fordításán, a rendezői elképzelés jegyében, mind az instrukciók vonatkozásában, mind pedig a dialógusok nyelvi anyagát, lexikai bázisát és grammatikai szövetét tekintve, jelentős változtatásokat hajtottak végre, s ez igen természetesen bizonyult, többek között, Luka alakjának megformálása szempontjából (Barkó György játéka az előadás kiemelkedő teljesítménye), ám korlátozta például a Szatyint alakító Bajomi Nagy György jellemrajzában lehetőségeit, s ami már bizonyosan hibának tekinthető, nyelvi síkon gátolta az előadás dinamikájának kibontakozását.<sup>1</sup>

A Bagossy által megkomponált összjáték sajátos szcenikai térben ölt vizuális formát, a rendezői elgondolás értelmezése ennek elemzésével valósítható meg. Így mindaz, amit az előadásról mondunk, Horesnyi Baláznak a produkció szellemiségéhez kiválóan illeszkedő díszleteire is vonatkozik. (Az a körülmény például, hogy Bubnov a hatvanas évek kelet-európai formatervezését idéző rádiót hallgat, a színpad jobb oldalán pedig – Gorkij szövegétől eltérően, ahol e helyen „nagy orosz kemence” áll – egy derékmagasságig elfüggönyözött közös illemhelyet látunk, egyszerre koncepcionális és díszlettervezői tényező.) Vizsgálódásunk kifejtése előtt azonban szükségesnek látszik a *szcenikai tér* általunk használt fogalmának megvilágítása, s a drámai tér terminusától, valamint az olvasás közegében létrejövő *virtuális* szcenikai tértől való elhatárolása.

Drámai térnek azt az elképzelt kváziteret nevezzük, amelyben az írott dráma cselekménye lejátszódik, szcenikai térnek viszont ennek a szöveg által megjelenített aspektusát tekintjük, amely az egymást követő jelenetek során felidéződik számunkra az instrukciókba épített jelzések (színhelyleírások, az egyes szereplők mozgására vonatkozó közlemények) és a dialógusokban elhelyezett utalások által. A drámai tér és a szcenikai tér ezen elkülönítése mögött ahhoz hasonló differenciálás rejlik, mint amellyel Gérard Genette elhatárolta egymástól fogalmilag a történetet (*histoire*) és az elbeszélést (*récit*),<sup>2</sup> csakhogy a dráma esetében az elbeszélés aktusa helyére a megjelenítő kerül, az, akinek

<sup>1</sup> A mű bemutatójáról recenziót közöltem („»Itt elevenek alusznak...« Gorkij-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban” címmel, in: *Új Dumántúli Napló*, 2000. 344., december 16. 10. o.), amelynek gondolataira ezúttal csupán a jegyzettel utalok. Mivel jelen dolgozatomban csupán a szcenikai tér rendezői alakítására irányítom figyelmemet, a színészek játékára, annak értékelésére is csupán annyiban térek ki, amennyiben ezt jelen témám szükségessé teszi.

<sup>2</sup> Gérard Genette: „Az elbeszélő diszkurzus”, in: *Az irodalom elméletei I.*, Thomka Beáta (szerk.), Pécs, 1996. 61–98. o.

létezése a klasszikus poétikák óta mindmáig igen problematikus, holott már maguk az instrukciók is létének nyomaiként foghatók fel, amelyek valójában nem *szerzői*, hanem *megjelenítői* utasítások, igaz, a megjelenítő jelenléte a szövegben korántsem olyan intenzív, mint megfelelőjéé az epikus formák legtöbbjében. A scenikai teret tehát a drámai textus megjelenítője hozza létre, általa képződik meg folyamatosan, vagyis a Todorov által aspektusnak nevezett elbeszélői kategória (az elbeszélő nézőpontjából érzékelt történet) a drámában dramaturgiai kategóriaként (a megjelenítő nézőpontjából érzékelt-láttatott történetként) értelmeződik. A megjelenítő asztrálistestbe költözése, rejtőzködő természete következtében az olvasó, aki önmagát állítja az aspektus által megképzett megfigyelői helyre, gyakran nem is érzékeli, hogy azon a helyen már más is tartózkodik. Az olvasó képzelőerejének működésére igen nagy szükség van, ezért is nevezzük e teret virtuálisnak, látszólagossága és elképzelt volta alapján. Jellemzője, hogy a megjelenítő (és az olvasó) nézőpontját – az egyes jelenetekben belül, ahol általában egybeesik a történet és a megjelenítés ideje, ahogy Genette szerint a történet és az elbeszélés ideje közelít egymáshoz a narratív lendület „jelenet”-nek nevezett formája esetében – rögzíti a szöveg, ehhez képest van a jelenetekben jobbra és balra, lent és fent, hátul, vagyis távolabb és elől, azaz közelebb. Ez a tény alapvetően megkülönbözteti e nézőpontot az elbeszélői pozíció Uszpenskij által leírt *mozgásának* eseteitől.<sup>3</sup> A színházi előadás *valóságos* (egyszerre fiktív és reális) scenikai terét az különbözteti meg (többek között, de számunkra most ez a lényeges) az írott, illetve olvasott szöveghez tartozó (s éppen ezért virtuális) scenikai térrel, hogy a színpadon fizikailag létező díszletek között színészek által játszott figurák lépnek fel. Itt a megjelenítő – aki ez esetben már nem az író, hanem a rendező – és a néző látópontja nem esik feltétlenül és teljesen egybe: a rendező általában a nézőtér földszintje egy optimális, középső pontjának megfelelően állítja be az egyes jeleneteket, míg a néző arról a helyről szemléli az előadást, ahová jegyet váltott.<sup>4</sup> (Horesnyi Balázs kitűnő megoldása, hogy az előadás kezdetéig a menedékhely szarítani kiakasztott lepedővel függőnyszerűen eltakarta a nézők elől a scenikai tér egy részét, miközben a színpad előterében, a lepedők előtt mozdulatlanul fekvő szereplők látványa fogadta az érkező nézőket, egészen másként hatott rám, mikor kissé távolabbról, az ötödik sorból szemlélttem az előadás ezen élőkészerű prelúdiumát, valóban szemlélőjeként a nyers őszinteséggel megidézett jelenségnek, másodsor viszont, mikor az első sorban ültem, közvetlenebb kapcsolatba kerültem a nyomorúsággal, szinte magam is a menedékhely lakói közé voltam helyezve, s valami szégyenféle fogott el az előadáshoz felvett polgári ünnepi öltözékemben.)

Az előadás scenikai terének modellje a triangulum geometriai szerkezete: egy lapított, a színpadnyílás szélességével megegyező átfogójú egyenlő szárú háromszög, amelyet állva és fekvé is el kell képzelnünk (ez utóbbi esetben díszletfalak alkotják a befogókat), tehát amelyet az előadásban mindvégig kettős vetületben látunk. Jobbra és balra, mintegy a háromszög szögeiben, két embert látunk, egy férfit és egy nőt, és, bár más-más értelemben, mindkettő haldoklik. A néző felől balra Anna (Tamás Éva) fekszik, a tüdőbeteg fiatalasszony, aki utolsó óráit éli, s meg is hal a színjáték első szakaszának végén. Az est zárórészében majd a Színész (Urbán Tibor) követi Annát a halálba, akit ebben a scenikai térben Anna mögött helyeztek el, mintha öntudatlanul is végzetének beteljesülésére várna, ágya párhuzamos az asszonyéval. A másik oldalon a zárt pszichéjű, illúzióvesztett állapotában megrögzött Bubnov (Stenczer Béla) fekszik, aki orvosi szempontból egészségesnek látszik ugyan, s valószínűleg az is (amit egyik jellegzetes, vaskos realitású

<sup>3</sup> Borisz Uszpenskij: *A kompozíció poétikája. A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája*, Budapest, 1984.

<sup>4</sup> Nagy Imre: *Agistól Bánkig. A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pécs, 2001. 66–67. o.

színpadi cselekvése nyomatékosan kifejezésre juttat: rezsón hagymát pirit zsírban, tojással, amit jóízűen elfogyaszt, táplálkozásának intenzitását akusztikailag is érzékeltetve), a Színész öngyilkossága által ellenpontozott darabvégi, groteszk mulatság egyik leghangosabb résztvevője, ám lelki értelemben ő is haldoklik: csalódásai kiábrándulttá tették, rezignációja közönnyé szikkadt: „Az emberek úgy élnek... mint a vízen úszó forgácsok... Építik a házat... és a forgácsok elúsznak” – foglalja össze kopár életfilozófiáját. Stenczer Béla zömök alakja a figura fizikai életerejét sugallja, s egyszersmind csökönys magába zártságát, lelki mozdíthatatlanságát fejezi ki.

A középtérben, egy emeletes ágy felső szintjén, a scenikai triangulum két átfogója közti tompaszög alatt az utcalányt, Nasztyát látjuk, amint a használattól rongyossá koptatott, giccses könyvébe temetkezve olvas : emelt helyzete a vizuális tervezés iróniájának érvényesülését jelzi, olyan, mint egy esetlen szárnyakkal a föld felett verdeső madár. Nasztya néhány mondatos összefoglalása a „Végzetes szerelem” című könyvről a mű három domináns intertextuális utalásának egyike, amelyet Gráf Csilla mai kontextusba helyez: a populáris történetek egyik „örökzöld” típusára hajaz, amit az a mű (Gorkij drámája és az előadott darab), amely tematikusan befogadja, s ezáltal a megidézett nyomorúság részévé teszi, morálisan ki is vet magából. „És ő eljön éccaka a kertbe, a lugasba, ahogy megállapodtunk... És én már régen várom ott, és reszketek a félelemtől meg a búbanattól. És ő is reszket, és fehér, mint a fal, és a kezében egy levorver...”<sup>5</sup> A névmáshasználat, a színészno gesztusai által nyomatékosítva, az együgyű beleélésre épülő olvasási stratégiát ironizálja. A tudatos scenikai tervezés eredményeként Vaszka Pepel (Rázga Miklós) jelenetei is a középtérbe helyeződnek. A fiatalember itt vívja meg harcát az őt kihasználó Vasziliszával (Fábián Anita), ám Natasa (Simon Andrea) – baljós előrejelzéseként – a már halott Anna volt ágyára ül, amikor Vaszka szerelmet vall neki, s kérleli, távol innen kezdjenek közösen új életet: Natasa helyzete – a szavaknál is inkább – e kapcsolat kilátástalanságát érzékelteti.

Rendkívül fontos, hogy az elemzett színpadi szférának dramaturgiai funkciót betöltő, folyamatosan érzékelhető háttere van: ez részben megnyílik az előadás második részében, de ez a transzparencia nagyon is korlátozott, nem terjed ki arra a dimenzióra, ahol az eseményeket determináló történések – így a Natasa elleni inzultusok – lejátszódnak. Ez Kosztijlovéknak a színjáték megjelenített világából való részleges száműzését jelzi a szerző részéről, aki eltávolítja őket egy sötétben maradó, csupán pokoli – s az előadás által akusztikailag felerősített – zajai által megidézett szférába.

A szereplők többsége csak korlátozott mozgástérrel rendelkezik. A beteg Anna nem jut át a színpad jobb oldalára (egy alkalommal a fenékszín felé kivezetik friss levegőre), de Bubnov mozgása is saját „térfelére” korlátozódik, s bár nem ilyen szigorú kötöttséggel, a Színész inkább a bal oldali, Medvegyev (Krum Ádám) pedig a jobb oldali mezőben mozog. A legszabadabb helyváltoztatás képességével Luka és Szatyin rendelkezik. Luka a drámai téren kívüli világból érkezik. A kíváncsiskodó-kutakodó rendőrnek, Medvegyevnek, aki különösnek tartja, hogy nem találkozott még vele, holott a körzetében mindenkit ismer, szelíd gúnnyal jegyzi meg, hogy a világ bizonyára nagyobb, mint a körzete. A második rész közepén ismét ebbe a „körzeten kívüliségbe” lép át. Egész megjelenése a zarándok képzetét ébreszti a nézőben („fekvő kő alatt nem nő fű”, mondja egy alkalommal), s ez a figura egyik legfontosabb aspektusa, amit Bagossy rendezése nyomatékosan tesz Luka hangsúlyozottan nem szlávos öltözékével, székelyes beszédével (kiaknázva az alakot kitűnően megformáló Barkó György árnyalt, jellemfestő beszédkulturá-

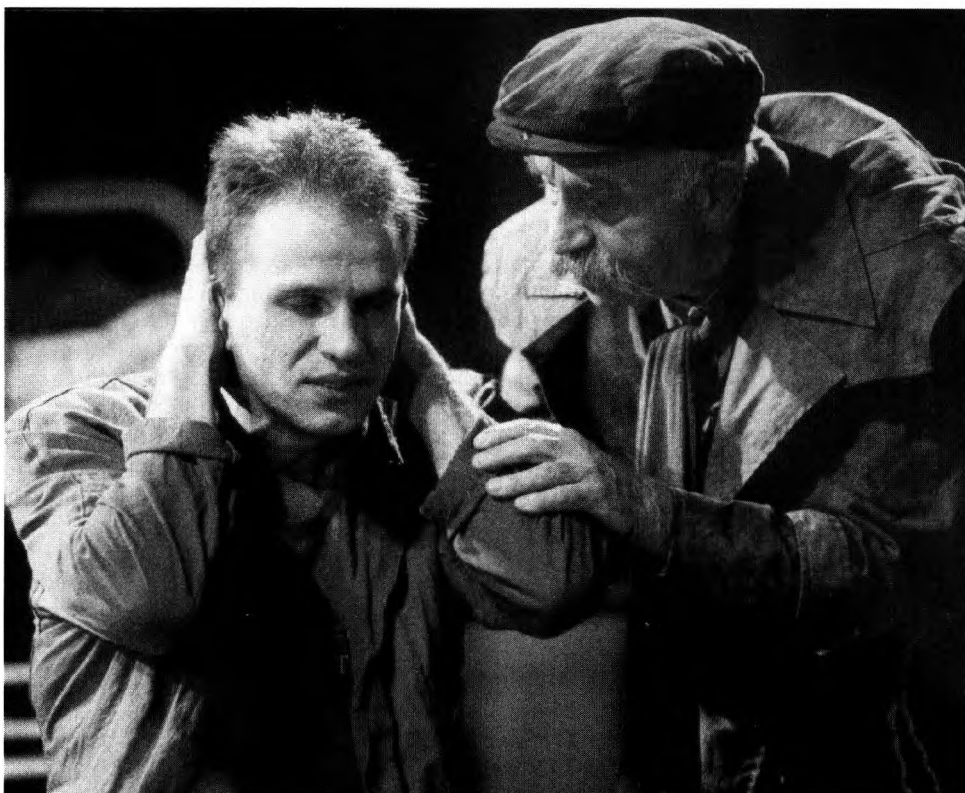
<sup>5</sup> Az előadás szöveggönyve – amelynek alapja Morcsányi Géza új átültetése volt – nem állván rendelkezésemre, Gábor Andor mindenki számára könnyen hozzáférhető műfordítását idézem. Mak-szim Gorkij: *Drámák*, Budapest, 1983. 163. o.

jának lehetőségeit), s ezzel a megoldással a rendező kamatostul visszaadja a nézőnek, amit az olvasótól kényszerűen elvett. Az előadásból ugyanis szükségképpen elmarad az a nyelvi tónus, jelentésárnyalat, amely szerint Luka köthető az óhitű szakadárak, a raszkolnyikok mozgalmához. Erre utal, többek között, Luka meséje az „igazak földjéről”, amely érintkezik e vallási közösség tudatvilágával, ám ez az összefüggés a mai néző előtt már nem világos. A hős szellemiségének másik lényeges komponensére egy újabb intertextuális kapcsolat hívja fel a figyelmet: részvét-filozófiája emlékeztet a *Háború és béke* parasztfigurájának, Platon Karatajevnek a gondolataira, s ennek a párhuzamnak a jogosságát Gorkij maga is megerősítette. Egy nyilatkozatában Karatajev paródiájának nevezte Lukát,<sup>6</sup> jóllehet nagyon is tisztában lehetett azzal, hogy a figura túlnőtt ezen az intención. Bagossy László ezúttal is termékeny cserét hajt végre. Számot vetett azzal a ténnyel, hogy a magyar néző tudatában Tolsztoj hőse nem jelenik meg feltétlenül Luka alakjának „árnyékaként” az értelmezés viszonyítási pontját képezve, így a Barkó György által megrajzolt figura szemantikai háttérébe bátor döntéssel, vagy, ami épp olyan dicséretes, hagyva, hogy egy adódó, kínálkozó lehetőség testet öltjön, Tamási Áron hőseit állította: ez a Luka mintha Ábel lenne idős korában, kissé a somlyói barátok neveltjét, Márkust is magába öltve lelkiileg, s ebben az új összefüggésben különösen jelentéstelivé válik Luka székeles ízekkel előadott története („fésze”, mondja, amit Natasa nem is ért, úgy kell mutatnia, hogy vágni lehet vele) a két rablóról, akik a nézők számára ily módon a Surgyelán–Fuszulán kettőst idézik.

Luka tehát szabadon bejárja a színpadi teret. Anna ágya mellett állva intézi a haldoklóhoz vigasztaló szavait (alighanem ez az előadás legszebb részlete: „üsmerem én ezt az Annát”, idézi a zarándok az Úristent, valóban a Hang közvetítőjévé válva), ugyanitt mondja el rövid imáját a halott fölött, de átellenben meséli el a térképen nem található országról szóló történetét, s ugyancsak jobb oldalon rejtőzik el, hogy kihallgassa Vaszili-sza és Pepel indulatos beszélgetését, s innen kiált fel – az eredeti szövegtől való konstruktív eltérés példaként, ahol csupán „mozgolódik” és „ásít” – hogy megmentse a tolvaj léteire is jobb sorsra érdemes Vaszkát a végzetes bűntől, hiszen az már elszántan rávetette magát a párbeszédhez csatlakozó Kosztijovra.

Szatyin is dinamikusan mozog a színpadon. A játék elején a szín jobb oldalán fekszik, máskor viszont, így a zárószakaszban, Luka távozása után, a bal oldalon tűnik fel, s amikor elmondja a Luka eszméivel vitatkozó, s ugyanakkor mégis a zarándok hatásáról tanúskodó szavait – ez a szöveg harmadik domináns intertextuális viszonylata: belső szövegviszhang, autotextus, s egyben a mű dramaturgiai tengelye – a rendezés finom jelzéseként kezébe veszi Luka itt hagyott vándorbotját (ebben a pillanatban rendkívüli nyomatékot kap ez a kellék: gazdájának spirituális jelenlétére utal), továbbá leül arra a székre, amelyen korábban a szerző által „élesztő”-nek, vagyis az élőhalottak, kal-lódók feltámasztójának, ébresztőjének nevezett hős foglalt helyet. (A decemberi premier hatására úgy ítélem meg, hogy az előadást záró groteszk mulatság egyik hangadójaként a Szatyint alakító Bajomi Nagy György eltúlozza a Lukához való viszony kritikuspárodisztikus elemét, holott ez a kapcsolat, mint jeleztem, nagyon is összetett, a kritika mellett a tisztelet és az elismerés mozzanatait is tartalmazza, ez utóbbinak elmaradása az előadás polifóniája ellen hat. Ez év április 18-án újra megnézve a darabot a színész játékát kiérleltébbnek, belső arányaiban megfontoltabbnak láttam.) Ebben a vetületben

<sup>6</sup> Lengyel Béla: *Gorkij*, Budapest, 1983. 100–109. o. A mű értelmezéseire vonatkozóan még lásd: Hé-tényi Zsuzsa: „Az orosz irodalom 1917-től 1940-ig”, in: *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*, Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.), Budapest, 1997. 235–303. o., különösen: 261–265. o.; Prohorov, E. I.: *Tyeksztologija ludozsesztvennih proizveznyij M. Gorkovo*, Moszkva, 1983.; Margret Dietrich: *Das moderne Drama, Strömungen – Gestalten – Motive*, Stuttgart, 1961. 95–100. o.



Fent: Pilinczes József, Bajomi Nagy György, Gráf Csilla és Lipics Zsolt az *Éjjeli menedékhely* egyik jelenetében. (*Simarafotó*)

Lent: Rázga Miklós és Barkó György. (*Simarafotó*)

Szatyinnak a scenikai tér közepéről elhangzó előadászáró szavai („Eh... elrontotta a nótát... Ez a bolond!”) a Színész öngyilkosságára való közvetlen utaláson túl igen összetett szemantikai mezőben értelmezhetők. A Színész tette, amihez a Luka távozása utáni pszichikai összeomlása vezetett, egyszerre veti fel a zárándok felelősségét, s teszi jogossá a vele kapcsolatos kritikát – a Színész ebben a vonatkozásban „fordított Lázár”, akinek a feltámasztása nem sikerült –, s jelzi alakjának, reanimáló küldetésének fontosságát, éppen a nélküle beálló vákuum által, hiszen a bírálat éle mégis inkább az itt maradtak, így Szatyin felé irányul.

Ifjabb Bagossy László rendezésének fő értékét tehát az előadás polifóniájában, a dramaturgiai nyelv összetett és telített hangzásában látom megragadhatónak, s ebben egyaránt szerepet játszik a játékbeli mellérendelések és ellenpontok termékeny összhangja, a referenciális-denotatív és a figurális-konnotatív nyelv inspiráló feszültsége, aminek látható szférája a scenikai tér tudatos megtervezése, s benne a dramaturgiai szólamok rendezett kibontása. E megállapítást két jelenet kinagyításával is alátámaszthatjuk.

Az első rész kártyajelenetében a játék középütt folyik (a kártya az előadás hangsúlyos motívuma: Szatyin említett zárómondatát is egy kártyalap elhajításának gesztusa kíséri), a háttérben a Színész figyelni a játszma alakulását, miközben jelzéseket ad az egyik játékosnak, ezzel egyidőben balra a haldokló Anna és Luka tragikus, a nyomorúságosan hétköznapi miliő ellenére is emelkedett jelenetét látjuk, amelyet a jobb oldalon ellenpontoz Bubnov és Medvegyev profán megjegyzésekkel kísért dámajátéka. A színpad minden téreleme „működik”, fontos részüzenettel járul hozzá a látvány kiegyensúlyozott egészéhez.

A második részt nyitó, már említett olvasási jelenet megvalósításakor a rendező háromszorosan is ellenpontozza a scenikai háromszög közepén könyvébe merülő Nasztya álmvilágát. Szemben velünk, az átfogó tengelyében a Báró (Lipics Zsolt) fogalmazza meg gúnyos kommentárjait, jobbról Bubnov értetlenkedő megjegyzéseit halljuk, balról pedig a halott Anna üres helyére leboruló Klescs (Bánky Gábor) feltörő zokogását. A kép ez utóbbi eleme azt igazolja, hogy a fiatal rendező nemcsak a szereplők mozgatásának avatott szakembere, hanem a drámai térből eltávozott vagy már nem élő szereplő „hült helyét” is dramaturgiai tényezőként tudja kezelni.

A vizuális polifónia ebben a koncepcióban a szólamok és a beszédmódok sokhangúságában is érvényre jut. Ennek érdekében a rendező szándékosan elmosza a szöveg földrajzi utalásait, s olyan, közelebbről meg nem határozott, ám jellegzetesen kelet-európai miliőt képez, amelyben környezetfestő szerephez jutnak Földi Andreának a nyomorúság láthatóvá tétele mellett is heterogén kulturális kódokat, kód-töredékeket hordozó jelmezei. Ennek a skálának brutális ellenpontja Vasziliszka balkáni butik-eleganciája és Kosztiljov (N. Szabó Sándor) „újjagdag” öltözéke. A sok színből kevert kelet-európaiság nyelvileg is érzékelhető: Luka archaikus dialektusától Klescsék szláv mondatfoszlányain át a Golyvás erős akcentusokkal tarkított beszédéig szintén gazdag az akusztikai változatok sora.

E tudatos sokhangúság szempontjából azonban hibának, a rendezői koncepció kiteljesedését korlátozó tévedésnek kell tekintenünk az előadás nyelvének durva, nem egyszer trágár kifejezésekkel való megterhelését. Nemcsak azért, mert ezzel a rendezés az elfogadhatónál (ha ennek határai nem húzhatók is meg élesen) erősebben eltávolodik Gorkij eredeti szövegének stílusától (az író, ha szükségesnek látja, keményen, sőt nyersen fogalmaz, de soha nem közönséges), hanem mert ez a bárdolatlan nyelvhasználat, lévéen többeknek, így Szatyinnak, Klescsnek, a Bárónak és Bubnovnak is jellemzője, nivelláló hatásában a polifónia és a változatos jellemrajz gátjává válik. Ez a nyelvi áramlás az előadás fősodrával szemben ható ellenerőnek tekinthető. A megoldás szerintünk még csak nem is realiztikus. Inkább afféle gaucsó-effektusnak könyvelhetjük el, Borges nyo-

mán, aki egy helyen hangsúlyozta, hogy a dél-amerikai marhapasztorok életét bemutató gaucsó-költészet nyelvezete sokkal alábbi az igazi gaucsókénál.<sup>7</sup> Inkább a tanult rétegek egy részének kétes vonzalmát tükrözi a durva beszéd iránt. Bagossy sokkal képzetesebb s műveltebb annál, semhogy e divatnak akarjon hódolni.

A fiatal színházi szakember *Éjjeli menedékhely*-rendezése az említett, kifogásolható elemmel együtt is értékes művészi teljesítmény, melyben egységet alkot a látvány és a gondolat. Ez az egység a kompozíció közegét alkotó szcenikai tér dinamikus kiképzésén alapul, amit jelen dolgozatomban olvasatom tárgyának, interpretációm alapjának tekintettem.

*Maxim Gorkij: Éjjeli menedékhely* – Fordította: Morcsányi Géza, Díszlet: Horesnyi Balázs, Jelmez: Földi Andrea, Zenei munkatárs: Weber Kristóf, A rendező munkatársai: Egerovári Erika, Steiner Zsolt, Háber László, Rendezte: Bagossy László jr. Szereplők: N. Szabó Sándor (*Kosztijov*), Fábíán Anita (*Kaprovna*), Simon Andrea (*Natasa*), Krumi Ádám (*Medvegyev*), Rázga Miklós (*Pepel*), Bánky Gábor (*Klescs*), Tamás Éva (*Anna*), Gráf Csilla (*Nasztya*), Tadiccs Ágnes (*Kvasnya*), Stenczer Béla (*Bubnov*), Lipics Zsolt (*Báró*), Bajomi Nagy György (*Szatyin*), Urbán Tibor (*Színész*), Barkó György (*Luka*), Köles Ferenc (*Aljoska*), Pilinczes József (*Golyvás*), Benyovszky Tamás (*Tatár*)

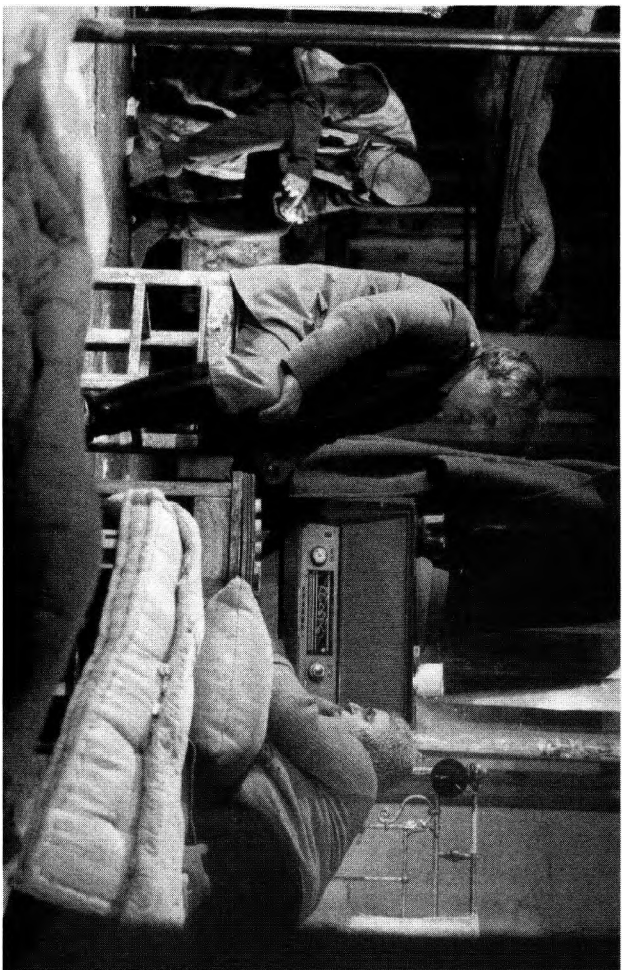
<sup>7</sup> Fernando Sorrentino: *Hét beszélgetés Jorge Luis Borgesszel*, Budapest, 2000. 42–43. o. Itt jegyezzük meg, hogy a kifogásolt nyelvi fordulatok nem Morcsányi Géza fordításából valók; ez az átültetés keményebb szövéssé, elevenebb akusztikájú, mint Gábor Andor szövege (Szatyin idézett, előadászáró mondatában például az „Ez a bolond!” kifejezés helyett az „Ez a barom!” nyelvi alak szerepel), de hű marad Gorkij stílusához; a kérdéses helyek tehát az előadás szöveggönyvének részét képezik.



Barkó György, Lipics Zsolt, Gráf Csilla és Simon Andrea. (*Simarafotó*)

Szemben fent: Fábíán Anita és Rázga Miklós. (*Simarafotó*)

Szemben lent: Bánky Gábor, Krumi Ádám és Stenczer Béla. (*Simarafotó*)



## „NEM MESE AZ GYERMEK...”

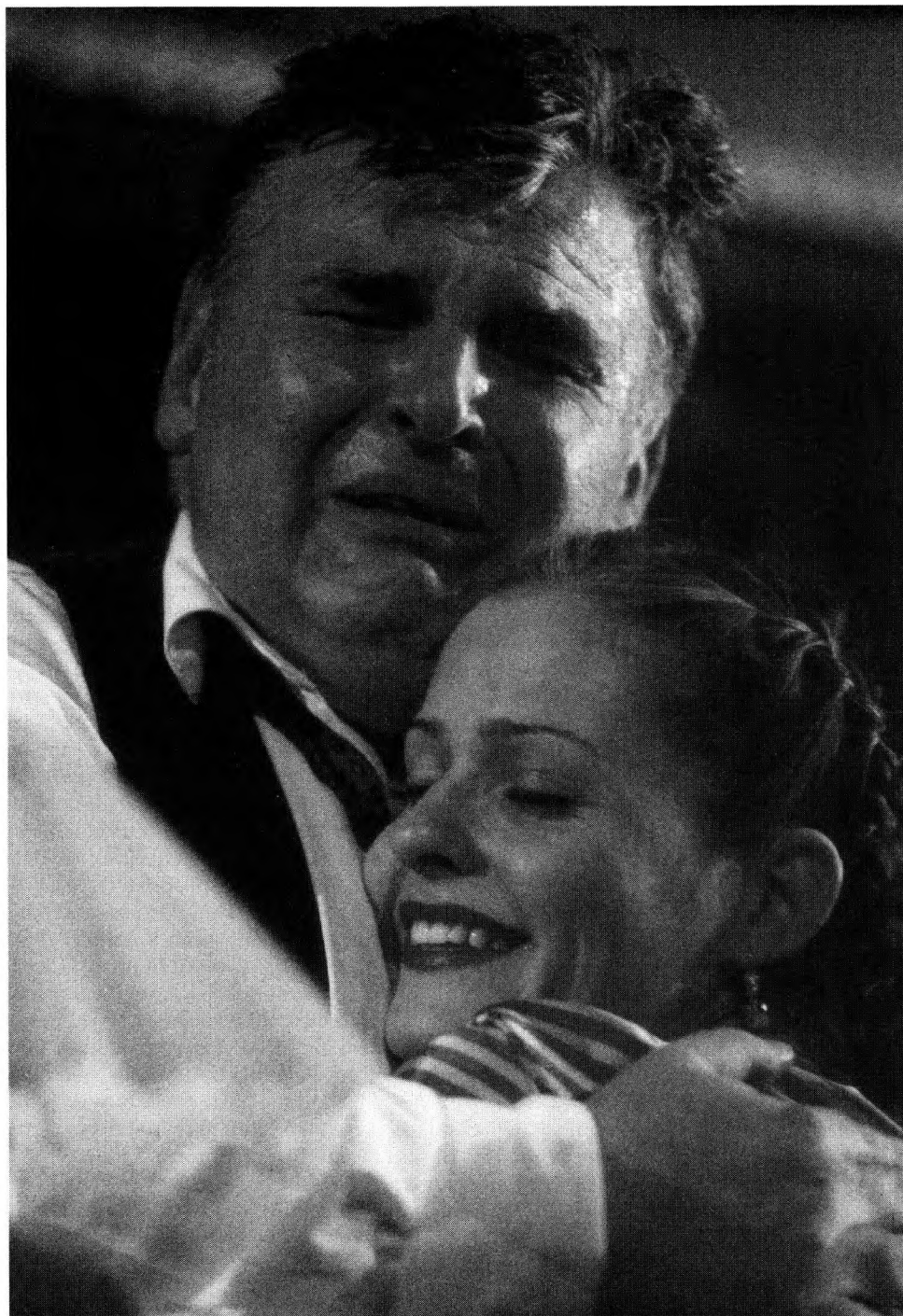
Ödön von Horváth: *Mesél a Bécsi Erdő – Pécsi Nemzeti Színház*

Ödön von Horváth legismertebb drámai műve az 1930 körüli Bécsben játszódik és persze a Bécsi-erdőben.<sup>1</sup> A dráma mottója a következőképpen hangzik: „Semmi sem kelti bennünk annyira a végtelenség érzetét, mint a butaság.” A butaság e helyt, mint látni fogjuk, jórészt a korlátoltságból fakad, abból, hogy a *Mesél a Bécsi Erdő* szereplői olyan sémákban, üres elvekre hivatkozva gondolkodnak és cselekszenek, amelyek eleve lehetetlenné teszik az autentikus létezést. Horváth az ilyenformán az egyéni és kollektív tudatra aggatott maszkokat akarja megmutatni drámájában, feltárni azok pusztító hatását, embertelen, megalázó következményeit.

A rendező, Hargitai Iván az első két szín elhagyásával indítja az előadást, ami dramaturgiailag jó változtatásnak tűnik, ugyanis ezáltal felütéssel kezdődnek a színpadi események: egy fényképezőgép vakujának villanása után lesz világosság az addig sötét játéktéren, s azonnal egy kiránduló társaság tömegjelenetébe csöppenünk. (Ez ad majd lehetőséget arra, hogy a fényképezéshez összegyűlő vidám kompánia nyitóképe és a tragikus végkifejletet összefoglaló zárókép kimerevített, panoptikumszerű látványa keretezze az előadást, s egyrészt a képszerűség ilyen hangsúlyos eszközeivel erősítse a nézők előtt lejátszott történetet, másrészt talán olyan rendezői intenciót hordoz, amely a beállítottság, műviség tematizálásán keresztül reflektál is a színpadi játék megalkotottságára, s a naiv, a gyerek mesehallgatáskor működő beleéléséhez hasonló befogadást akasztja meg.) A nyitókép folytatása szintén hatásos látvány: a lépcsőzetesen emelkedő „terepen” elhelyezkedő piknikezőkön narancssárgás reflexfények izzanak, a húszas-harmincas évek fordulójának kispolgári alkalmi ruháiban feszítő alakok mintha korabeli reklámpalakról vagy operettből léptek volna elő. Aztán pillanatokon belül kiderül a dialógusokból, mennyire hamis a szabadban zajló eljegyzés idillje, s a társaság által játszott idiotisztikus zálogosdi is illúzióromboló véget ér: Oszkár (Németh János) brutális mutatványával, amikor, hogy „valami érdekessel” álljon elő, saját eljegyzett mátkáját, Mariannét (Fábián Anita) dobja meg egy dzsiu-dzsiu fogással.

Az eljegyzés azonban nem emiatt hiúsul meg, hanem mert Alfréd (Fillár István), a jellemgyenge, kókler lovista, akihez vonzódnak a nők, megjelenik. Marianne beleszeret, s tönkreteszi az apja, a bűvészcikkkel, játékokkal kereskedő Tündérr király (Stenczer Béla) és Oszkár, a mészáros közt formálódó, a saját életére kötött kontraktust. Az apa eltusolná a botrányt, majd amikor ez nem sikerül, megtagadja lányát, aki felesége halála óta egyetlen támasza. Alfréd és Marianne gyötrelmes együttéléséből gyerek születik, ami to-

<sup>1</sup> Rögtön el is bizonytalanodunk, mert a 'Wiener Wald'-dal magyar átírásban háromféleképpen találkozhatunk. Földrajzi névként így szerepel, az 1976-os kötetben (Ödön von Horváth: *Drámák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1976., a szóban forgó művet fordította Mészöly Dezső, nem pedig Mészöly Miklós, mint a műsorfüzet hirdeti!) nagy kezdőbetűkkel és külön, míg Halász Előd német irodalomtörténete vagy a műsorfüzet kis betűkkel, köznévként írja. A cím egyébként idézet, Johann Strauss keringőjének címével azonos, melynek dallama Leitmotivként húzódik végig a drámai szövegen, a szerzői instrukciók számtalan helyen írják elő bejátszását.



Stenczer Béla és Fábíán Anita a *Mesél a Bécsi Erdő* egyik jelenetében. (Simurafotó)

vább nehezíti helyzetüket. A gyereket kiviszik vidékre, a férfi anyjához (Sebők Klára), Marianne bárban vállal munkát, „táncosnőként” vetkőznie kell. Apja erről is botrányos körülmények között vesz tudomást, a lány ártatlanul börtönbe kerül, végül kisfiát is elveszíti. Fábrián Anita e sajátságos, tragikus naiva-szerepben érzékenyen formálja meg Marianne kilátástalan küzdelmét saját szabadságáért, majd azért, hogy – miként a pap (Bánky Gábor) is követeli tőle – gyermeke megszületését ne kelljen bűnnek éreznie. Marianne és környezete viszonyára jól illik Friedrich Schlegel egyik *Athenäum-töredéke*: „A prudéria: ártatlanság pretenciója, ártatlanság nélkül. A nőknek mindaddig prudéknak kell lenniök, amíg a férfiak annyira szentimentálisak, ostobák és rosszak, hogy örök ártatlanságot s hiányos műveltséget kívánjanak tőlük. Az ártatlanság ugyanis az egyetlen, ami a műveltlenséget megneemesítheti.” A gyerek halálával Marianne mindent elveszít, ő a történet igazi áldozata. Az összes ismert társadalmi viszonylatot, szellemi-lelki képződményt pellengérré állító Ödön von Horváth szinte egyedül az anyai szeretettel tesz kivételt, talán még a női alakokban hagyja meg az emberiségnek valamiféle lappangó érzését. Így egy másik női szereplő, Valéria (Töreky Zsuzsa), az özvegy trafikosné figurájában, annak minden közönségessége, korlátoltsága ellenére, illetve Alfréd anyjában ismét csak a csecsemővel való kapcsolatában.

Fillár István visszafogottan alakított Alfrédja enervált, semmirekellő figura. Fillár alakításának emlékezetes momentuma az, amikor a zárójelenetben, gyereke haláláról értesülve, bizonytalanul mutatja kezével, akár egy szomorú horgász, mekkora is volt a kis Leopold, s fájdalomtól mindössze ennyire telik: „Ez fáj.” Úgy vélem azonban, hogy egy-egy szituáció a lelki gyengeség erősebb színészi eszközökkel történő ábrázolását kívánná meg. Németh János Oszkárt tömörszerű, átlátszatlan, zárt személyiségű alakként állítja elénk, aki a meghíúsult eljegyzés után sokkal inkább fenyegető jelenségnek, semmint szerelmesnek tűnik. Az állhatatosság férfiúi erénye nála a lány birtoklására irányuló konok törekvéssé silányul. A Lipics Zsolt által parodisztikus megformálásban életre keltett és nevetségessé tett Erich, a fiatal poroszországi egyetemista a hitleri elvek „magasából” néz le az osztrák „Schlamperei”-ra, ám e megvetés nem akadályozza abban, hogy az özvegy trafikosné, Valéria kitarítottja legyen. Egymásnak történő kölcsönös felkínálkozásuk az előadás talán leghumorosabb jelenete. Töreky Zsuzsa életes Valériájában egyszerre van jelen az anyagiasság, a sokat tapasztalt nő olykor ironikus bölcsessége, de a szexuális függés és az ebből fakadó vakság is. Tündérkirályként Stenczer Béla plasztikusan jeleníti meg az álszent, érzéketlen, önsajnáló és harcias kispolgárt, azt a tömegembert, aki egyszerre önkényúr saját környezetében és oly jól működő csavarja minden fölöttes autoriter gépezetnek. Alfréd nagyanyja szerepében Sólyom Katalin háttorzongatóan kegyetlen öregasszonyt jelenít meg, aki a tisztességre és a Mindenhatóra apelálva közvetve a csecsemő halálát okozza, amikor éjszaka szándékosan rányitja az ablakot, lánya fölött pedig embertelen zsarnoksággal uralkodik. Élvezetes színészi játékot nyújt N. Szabó Sándor a Kapitány szerepében és Krum Ádám az Amerikából visszatért Misterként. Míg az előbbi a Monarchia nyugalmazott tisztjeként a múlt dicsőségén élcsöködik, az utóbbi gátlástalan, durva és persze érzélgős, ő juttatja börtönbe Mariannét. Bajomi Nagy György rövid szerepében jól játssza az elviselhetetlenül tenyérbe mászó konferanszié figuráját, aki Goethe szavaira hivatkozva vezeti föl a sztriptízt.

A drámában beszélt nyelv közönséges, parvenü, néha közvetlenül más nyelvből kölcsönzött szavakkal, olykor műveltségi idegen szavakkal él, a durva sértések mellett állandó felfelé stilizálás a jellemzője (a Tündérkirály szerint Valéria egyenesen „királynői termettel” bír, a Kapitány Havlitschek hurkáját „valóságos költeménynek” titulálja stb.), s a mindig sztereotípiákban zajló gondolkodás (például a Duna csak „kék Duna”-ként mondható, illetve a „tartani a nivót”, „a természet törvénye”-típusú tökéletesen kiüresedett szófordulatok használata, stb.), amely a nyelvi panelek, közhelyek, a giccsművészet idézetei által



Fent: Fillár István és Fábíán Anita. (*Simarafotó*)  
Lent: Lipics Zsolt, Németh János és Töreky Zsuzsa. (*Simarafotó*)

meghatározott. E nyelvi és gondolkodásbeli korlátok „védik meg” a dráma alakjait attól, hogy saját helyzetük vagy tágabb környezetük igazságával szembesüljenek.

*Exkurzus a nyárspolgárságról:* Horváth a butaság végtelenségének érzéki formáját keresve e társadalmi jelenségből nyer kiapadhatatlan ihletet munkájához. De létezik-e ma is nyárspolgár? Van-e abban az értelemben, ahogy a német romantikus művészet és esztétika figurái a tollhegyükre tűzték, abban a történeti formában tehát, amely a felvilágosodás vadhajtásaként hivatkozott hipokrita módon az erkölcsre, a vallásra, a különböző morális kategóriákra?

A drámában a gyenge, s gyengeségét egyébként felelősséget elhárító gesztusként gyakran hangoztató Alfréd azt mondja: „ez nálam elv” – mármint hogy nem szakít szét házasságot. Ám leleplezően ironikus az, hogy Alfréd mondata épp egy eljegyzés botrányos meghíúsításának kontextusában hangzik el, tehát Horváth nem habozik bemutatni e hivatkozások érvénytelenségét, a hazugságok egész rendszerét. De a morális kategóriáknak ez a színelelt feltétlensége, amely itt jelentkezik, ma nemigen lelhető fel. Úgy tűnik tehát, hogy a filiszterség tizenkilencedik századi német hagyományából kinövő osztrák (-magyar) nyárspolgárság – amely a maga durván anyagiasságát ezen morális és esztétikai elvek, eszmék által próbálja transzcendálni és dekorálni (lásd Hermann Broch giccsművészetről szóló gondolatait) – társadalomtörténeti képződménye a múlté. A mai magyar társadalomban ehhez hasonlóra nemigen akadhatunk, nem jellemző a hétköznapiak transzcendálásának effajta igyekezete, az anyagi világ kizárólagossága legitimitást nyert, s nem kérdőjeleződik meg a nyilvános kommunikációban. Az esztétizálás létezik ugyan – Wolfgang Iser például a filozófiai és a tudományos igazságfogalom átesztétizálásától kezdve a reklámokból tökéletesen kiszorított nem-esztétikusig terjedően mutatja ki ezt a jelenséget –, de megítélésom szerint ez már nem kapcsolható össze olyan társadalmilag többé-kevésbé körülírható életformával, amelyet a nyárspolgár fogalmához rendelünk, a média révén az átesztétizálás minden társadalmi réteget, csoportot elér, anyagi helyzetűtől vagy iskolai végzettségűtől függetlenül.

Így tehát fölmerül a kérdés, mennyiben eleven a darab harmincas évekbeli bécsi kontextusa a mai magyar nézőnek. (Nyilván sokan vannak, akik szerint azok az egyházi, illetve politikai erőktől származó kísérletek, amelyek vallási vagy morális eszmék, kategóriák, netán kiválasztott társadalmi csoportok [például „polgárság” vagy „keresztény középosztály”] mentén töreksznek a mindennapi élet transzcendálására, szintén kitermelik a maguk hipokrita nyelvrendszerét, ám én ezeket a kísérleteket egészében nem tartom sikeresnek, nem képesek a társadalom életét döntő módon befolyásolni, s így az élethazugságoknak olyan egybefüggő rendszere, szótára sem nőhet ki belőlük, mint azt Horváth darabjában látjuk.) Annak ellenére azonban, hogy a nyárspolgár a történeti fejlődés során a „vérbunkó” szociológiailag kevésbé körülhatárolható típusává vedlett, úgy látom, hogy a darab mégis „átszól”, nem utolsósorban azért, mert Odön von Horváth nem tézisszerűen mutatja társadalmi típusát, hanem eleven figurákat visz a színpadra, másrészt azért, mert Hargitai rendezése elkerüli a *direkt aktualizálás* csapdáját, ugyanakkor nem marad meg a harmincas évek egyszerű *történelmi illusztrációjának* talaján.

Hargitai alkotói habitusára általánosságban is érvényesnek tartom, hogy rendezései e két veszélyt kikerülve finoman egyensúlyoznak, akár Büchner művét, a *Danton halálát*, akár Shakespeare *VI. Henrik-trilógiájának* egyik részét – *York napsütése* címmel – állította színpadra. Ezúttal is az adott történelmi kor, szituáció iránti valódi érdeklődés jellemzi, illetve az a meggyőződés, hogy az ott felmerülő kérdések ha nem is adnak választ mai kérdéseinkre, de olykor elfelejtett tudást, olyan tapasztalatokat hordoznak, amelyek segítségünkre lehetnek. Hargitai igazi hermeneuta, s a munkáiban megfigyelhető viszo-

nyát az általa rendezett darabokhoz leginkább Gadamer idevágó gondolataival világíthatnám meg: a klasszikus az, ami mintegy kiiktatja a mai olvasó, néző és a mű közti történeti távolságban rejlő befogadási nehézségeket, s úgy szól át a múltból, hogy valóban megszólít. Igaz ugyan, hogy általam látott eddigi munkáihoz képest a rendezői jelenlét ezúttal talán kevésbé volt hangsúlyos, ám az előadás most is kulturált, színvonalas, és ami nagyon fontos: akar valamit mondani, és tud is.

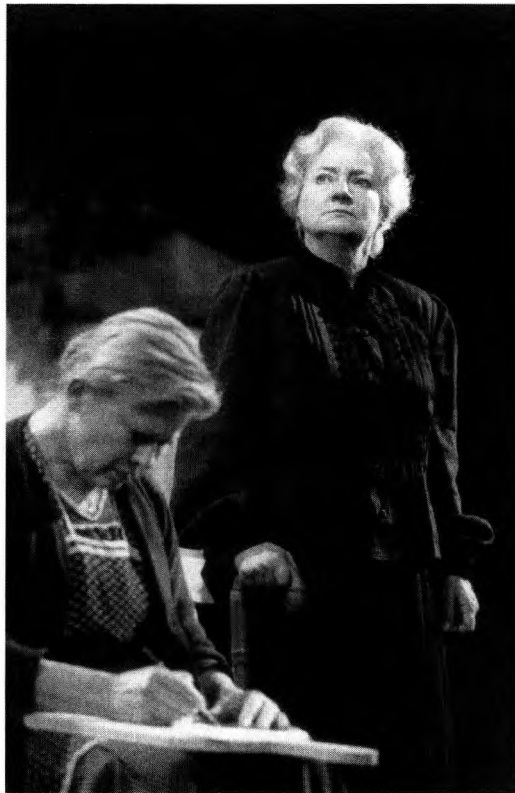
Weber Kristóf zenéje igen sokrétű funkciót tölt be az előadás hatásmechanizmusában: nem csupán hangulati aláfestésként szolgál (mint például a második részben, amikor a részeg társaság Marianne lebukásának helyszínére, a bárba megy, apjával az élen, s a szín átrendezése közben és még tovább is Cab Calloway szívdöglesztő száma hallatszik), sokszor ellenpontoz (így a zárójelenetben, amikor a csecsemő halála kiderül, s Marianne fájdmájában üvöltve káromolja az Istent, jódlizene szól) vagy sejtet, előrevetít (miként Marianne és Alfréd egymásra találásakor, szerelmes párbeszédük után a színt Weber jellegzetes repetitív, baljós harmóniái zárják). Az előadásban a zene különösen hangsúlyossá válik azáltal, hogy a filmes vágások gyakoriságát idéző színváltások alatt mindannyiszor megszólal. Weber önálló zenei világa előtérbe kerül azáltal, hogy a szerzői instrukciókban előírtakkal szemben a triviális osztrák keringők, dalok jóval kevesebbszer fordulnak elő, ám azok éppen ezért képesek megőrizni az eredeti horváthi intenciót, ironikusan ellenpontozva a történéseket.

A díszlettervező, Kovács Yvette munkájának legfőbb eleme az a hegesztett vasszerkezet, amely a forgószínpad állásától függően egyik nézetből természeti környezetet imitál, másik oldalról városi üzletsort, a harmadikról vidéki helyszínt a Wiener Wald-ból, de máskor a bárt és annak színpadát is képes megjeleníteni vagy a Práter óriáskerekének motívumával a háttérben egy ötödiket. Nem akármilyen lelemény ez, egészen biztosan nem volt egyszerű feladat a színeszek mozgását összehangolni ezzel a gyakran változó térrel.

Az „új teatralitás” komplex eszköztárának hatékony működtetése mellett Hargitai Iván előadásának erénye a darab bonyolult interperszonális viszonyrendszerének, a szereplők egymást kölcsönösen megalázó viselkedése, illetve saját magukat önkorlátozó módon téveszméknek alárendelő magatartása által meghatározott pszichológiai struktúrájának érzékeny, plasztikus megjelenítése. Az előadás ezáltal a szerzői intenciónak megfelelően a színház véges-érzéki közegében képes a korlátoltság, a butaság áradóan végtelen tapasztalatával megajándékozni nézőjét.

...Végül a nagymama hidegre tette a kis dédunokát, s azzal tulajdonképpen visszazökkentek a dolgok a rendes kerékvágásukba. Oszkár végre hozzájutott Marianné-hoz, Alfréd és Valéria újra egymáséi lettek a kölcsönös előnyök alapján: vonzások és választások, avagy másképpen, cserebomlás, ha nem is a szabályos goethei. És mindannyian legalább ilyen boldogan éltek még egy darabig. Hát ilyen bájos meséket tudott Ödön von Horváth mesélni a Bécsi Erdőből.

*Ödön von Horváth: Mesél a Bécsi Erdő – Fordította: Mészöly Dezső, Díszlet: Kovács Yvette, Jelmez: Kovalcsik Anikó, Zene: Weber Kristóf, Koreográfia: Bálint Éva, Dramaturg: Duró Győző, A rendező munkatársai: Steiner Zsolt, Monori Ica, Kerék Carmen, Rendező: Hargitai Iván. Szereplők: Fábrián Anita (Marianne), Fillár István (Alfréd), Töreky Zsuzsa (Valéria), Némethi János (Oszkár), Stenczer Béla (Tündérr király), Lipics Zsolt (Erich), Sebők Klára (Anyu), Sőlyom Katalin (Nagyanya), N. Szabó Sándor (Kapitány), Krum Ádám (Mister), Rázga Miklós (Hierlinger), Pilinczes József (Havlitschek), Tadiccs Ágnes (Helén), Unger Palma (Bárónő), Bánky Gábor (Gyóntató atya), Bajomi Nagy György (Konferanszié), Simon Andrea (Ida), Kovács Dénes (Idős úr), Köles Ferenc (Pincér), Monori Ica (Első asszony), Bódis Zsuzsa (Második asszony)*



Fent: Sebők Klára és Sólyom Katalin a *Mesél a Bécsi Erdőben*. (Simarafotó)  
Lent: Koszta Gabriella és Bódis Irén a *Szappanopera* egyik jelenetében. (Fotó: Tóth László)

## SZAPPANHABOS VILÁGOK

*Spiró György: Szappanopera – Pécsi Harmadik Színház*

Nem ülhetünk be „ártatlanul” a színházba, kiváltképp nem a Harmadik Színház *Szappanopera* című előadására. Minket nézőket is valamelyest belekalkulált a darabba az író, Spiró György, s még inkább a rendező, Vincze János. A szereposztást ismertető szórólap hátsó oldalán álló szöveg még az előadás kezdete előtt egy felütéssel saját életünkre, előfeltételezéseinkre alapoz. Az itt olvasható *A lista* című írás egy reprezentatív felmérés kérdőívéről szóló újságcikk, amely azt firtatja, hogy a zsidó identitás mennyire eleven egy-egy családban, egy-egy emberben; mit rombolt le a rettegés, képek voltak-e valamennyire is feldolgozni a zsidóság megsemmisítésére irányuló szándékot magánéletükben az utódok. A kérdések a legalapvetőbb személyes problémákat teszik „közkérdéssé”, és miközben névtelenséget garantálnak, mégis a név alapján „ellenőrzik” a válaszoló „vallomását”. Számon kérhető, amit a kérdezett válaszolt, és ez nem a vállalás miatt kérdéses, hanem hogy ki előtt, illetve *kivel szemben* kell majd újra felelni a kimondott szavakért. Itt kezdődik tehát a dráma, mögöttünk, ahol valamiféle arctalan hatalom áll, listákkal fölszerelve...

A zsidó kárpótlás témája nagyon radikális választás Spiró György részéről. Túl az aktualitásán és az erkölcsi felvetésen (például, hogy pénzzel enyhíthető-e az iszonyat) a valódi dráma, azt gondolom, mégiscsak az, hogyan létezik az ember egy olyan környezetben, ahova egyszerre akar tartozni és amitől el akar határolódni. Ahol ő maga nem (vagy ő maga sem) tudja definiálni magát. Nem tudja azt mondani, hogy egy adott paradigma (itt: a zsidóság) keretein belül (kívül?) ez nem vagyok, (tehát) ez igen. Nem szándékozom az idegenség ma divatos (és létező) kérdéséről beszélni, mert azt gondolom, hogy alapvetően ez mégsem leírható/elmondható történet, vagyis nem a történeti szál elemzésével közelítünk leginkább a mellbevágó felvetésekhez. Ez adja egyébként a rendezés felelősségét, mert ahogy Spiró György játszik a szavakkal (ide-oda tologatva, leginkább lebegtetve értelmüket), ugyanúgy lehet a hangsúlyokat a színpadon a szintek között (mozgás, beszéd, hangok, fények stb.) tologatni. Mindegyik más-más felhangokkal jár, és mégis ezek összefüggéséből – ahol a legkisebb rezdülésnek is színpadi következménye van – születik meg a dráma a színházban.

Miből is adódnak ezek a felhangok? A magam számára „spirózásnak” neveztem el a leírt szöveg oldaláról, ekképp „vinczésnek” mondhatnám itt a rendezésre vonatkoztatva, bár ezt a szövegeknél általánosan értem (minden Spiró által írt szövegre), a rendezésnél csak erre a darabra koncentrálni. (Bár Vincze János több Spiró-darabot is színre vitt, egy-egy drámát akár több változatban, mint a szóban forgó művet is, amelyet a Budapesti Kamaraszínház Ericsson Stúdiójában más szereposztásban már megrendezett.)

Hogyan áll össze a „felhangsor”? A szöveg nyelve sajátos, sajátosan ismerős is már a fülünknek. A *Csirkefej* után láttuk színre vinni a *Kvartettet* és a *Honderít* is (a *Kvartett* ugyancsak a Harmadik Színház műsorán szerepelt hosszú ideig, szintén Vincze János rendezésében). Ez a nyelv egyszerre életszerű és abszurd, mintha nap mint nap ezt hallanánk (és ez részben így is van), aztán rádöbbenünk, hogy ez mégsem ugyanaz, *ezt másképp is lehet érteni*. Nem feltétlenül azért, mert alapvetően többértelmű a megnyilatkozás,

sokkal inkább azért, mert ebben a környezetben egyszerre (váratlanul) más jelentést kap. Vagy az elhallgatott szavak súlyosabbá válnak a kimondotaknál, de nem azért, mert valami nem lehet (a megengedés értelmében) kimondani (hiszen elhangzanak meglehetősen brutális mondatok is), hanem mert ami elsikkad, arról ezen a módon nem lehet szólni. Épp ezért árulkodóbb, hogy milyen szavak maradnak el. Ha mindent kimondhatunk már, akkor miről hallgatunk? Mi az, amiről nem beszélünk? Vannak-e még érzések, átélhető pillanatok ebben a sematizáltan, automatikusan kifejező világban?... És nyit-e a dráma a színpadon teret annak, amiről nem esik szó, ami direkt módon nem tolakodik elénk? Itt talán igen. Hiszen a sok csönd sem csak üresség. Helye van a „nem beszélésnek”, kitartott időknak, ahol nem történik semmi „akció”, és ezt nem félt vállalni a rendező és a színészek sem. Vincze nem kurtította a hallgatásokat, sőt kitartotta őket jó érzékkel addig, amíg feszíteni lehet a hűrt egy dialógus közben a teljes szakadás veszélye nélkül. Nincsenek pótcselekvések, kényszermozgások a nézői érdeklődés elvesztésétől való félelem miatt, a rendező hagyja felforrni a csöndet.

Másfajta hallgatás, inkább képletelés, visszatartás az, hogy bizonyos – író alkotta – többértelműségek sokáig rejtve maradnak, aztán felvillannak, és a darab egyszeriben más megvilágításba kerül, kitágul. Például a cím, ami itt is a végéig kitartott „poén”, akár a *Honderűnél*, és hasonlóan nagyot is csattan. A „Szappanoperá”-n meg sem akad a szemünk, elaltatja a gyanúkat a teljesen hétköznapi szó egyértelműsége. Aztán hogy ez a hagyományos értelmén túl itt az emberekből főzött szappannal kerül összefüggésbe (megtartva amellet „eredeti” értelmét), fokozza mind a szó, mind a dráma feszültségét. Ráadásul ez a szó lesz a határvonal, melynek egyik oldalán a meghatározhatatlan hatalom, másik oldalán a potenciális áldozatok állnak: „Férfi: Mindig emberzsírból főzték a szappant, és abból is fogják főzni mindig, jobb, ha ezzel meg tetszik békélni – csak arra tessék vigyázni, a szappanfőzők oldalára tessék kerülni lehetőleg... És az utódait is arra az oldalra tessék taszigálni, mert ez felel meg az emberi ösztönnek... Valaha megették a legyőzött törzs hulláit, és kikaposták a csecsemők belét, és kifőzték a csontjaikat mosószernek... Ez egy sok ezer éves szappanopera, naponta ezt játsszák mindenütt a világban, és sose lesz vége, mert ilyen az emberi természet.”

A dráma dialógusai a problémákat többnyire közhelyekben tárják elénk. Néhol átüt ezen, hogy az, amiről szó *lehetne* (vagy van is, hiszen a felhangokban jelen van), nagyon is égető, ám ezt máris ellentételezi a felszínesen, sémákban előadott szöveg, vagyis a mód, ahogy a nyelvnek ez a rétege működik és ahogy mindez realizálódik az *ott és akkor*-ban. Emiatt nevetünk néha, bár kérdéses, hogy felszabadultan-e vagy görcsösen, hogy mennyire banális is lehet minden... És amit kinevetünk, az voltaképpen saját magunk is, a naponta rótt kényszerköreink. Hisz épp ilyen balgán élünk. Épp így félünk. Kérdéses ugyan, hogy van-e radikálisan más mód a létezésre, de itt valamiféle másik irány keresésének nyomait sem tapasztaljuk.

A rendezés, ráérezve a redukált létezés sugalló dráma lehetőségeire, a korlátozott mozgásnak (mozdulatlanságnak, görcsösségnek) funkciót adott, remekül érzékeltetve a tehetetlenséget, a behatároltságot. Az a kis hely, amit még egy rácsos ajtó is megoszt, nagyon erős kép már felütésnek is, de ottléte végig erőteljes eleme a színpadképnek. Hangsúlyosan féloldalt fordítva áll ez a szinte egyetlen tárgyi díszletjelzés, a színpadrészt körbelelő nézőtér még inkább falat emel a szereplők köré, a nézők itt nem „kukucsálnak” egy képzelt, kidöntött negyedik fal helyén, hanem maguk alkotják a négy falat, melyeket csak az előadás hatása döntögethet. A nézők mint falak miközben ott vannak, el is tűnnek, hiszen nincs honnan nézni azt, ami bezárva játszódik, a nézőpont lehetőségét önmaguk elhelyez(ke)désével szüntetik meg. Keretet jelentenek, egyszerre veszik őket semmibe (hiszen a semmibe vétel itt annyit jelent, hogy nincs mód igazán a problémához való való viszonyulásra); és egyszerre szerves részei a berendezésnek (nélkülük az előadás –

a tér – nem lezárt). A közönség valamiféle furcsa díszletként van jelen. Beszűkült helyzetet teremt már maga a lehatároltság is, amibe így jönnek be a szereplők. Innen nincs hova elmenni... A két látszólagos kiútból az egyiket a zárt ajtó vágja el, a másikat az Anya személye. Bár a lelakatolt ajtót ki is lehetne nyitni, ám ezt „bizonyos okok miatt” mégsem lehet megtenni. Kézenfekvő indok erre az Anya figurája, ám a helyzet inkább kissé buñueli. Van valami visszatartó erő, ami miatt akkor sem lehetne kilépni, kísétálni, ha az ajtó tárva lenne. Saját csapdáikban vergődő embereket látunk – még egy kis egérút sincsen – kiterítve a játéktérbe, egy halálosan komoly, ugyanakkor csúsztatott, kiismerhetetlen játékba. Ez a szűk tér kiemeli a két figurát, korlátozott mozgásuk miatt a mimikájukat, a gesztusaikat. A nézők közel vannak a szereplőkhöz, ezért minden rezdülés átmeleg, a színészek részéről ez nagy koncentrációt igényel.

A mondás mikéntje magát a leírt szöveget erősíti. A házmester hálás szerepében felbukkanó Krum Ádám ezúttal is jó alakítást nyújt, igazán remekül „spirózik”. Az általa – szerepe szerint – nem értett, de használt szavak és az egyébként is redukált beszéd mögül „sunnyít”. Az aláírás megszerzése után viszont ömlik belőle a szó, csak hogy elbújhasson a mondatözön mögé, nehogy lebukjon a lecsippentett haszonkájával. Tudja, hogy a lakóknak valódniuk kellene őt, ezért hirtelen támadásba megy át. Ismert reakció ez, csak egy kicsit eldcsúsztatva megszokott összefüggéséből. Ettől ismerős a helyzet és mégis furcsa egyszerre. A térbeli bezártság, tágabb értelemben a nyelvbe zártság, berekesztve egy magán(y)történetbe és annak egyetlen kifejezési lehetőségébe. Koszta Gabriella a vergődésnek ezt a félig tudatos módját jól fejezi ki, bár néhol kissé tétován bánik a késsel, amely a kevés létező tárgy között is kiemelten hangsúlyos, hiszen dramaturgiai funkciója kissé olyan, mint a sokat emlegetett fegyver (pisztoly), amelynek ha felbukkan, előbb-utóbb el kell sülnie. Ha nem, annak súlya van. Ez a kés pedig tétova akkor is, amikor a Férfi (az ügynök) mellének szegeződik egy pillanatra. Erőtlen, pedig a szituáció kihívó, hiszen talán egyszer sincsenek ilyen közel egymáshoz fizikailag az előadás során, itt azonban az érintkezés csak egy gyilkos szerszámmal lehetséges. Igaz, a feladat nem egyszerű, és talán a Nő alakja a legösszetettebb, mert nem könnyű úgy „szembeszállni” valamivel, hogy tagadja is annak értelmét, amit tesz, minden megnyilvánulásával. A lázadás értelmetlenségének, vagyis hogy már késő, ebben a világban nincs formája, nem is lehet, hisz a lázadás bele van kalkulálva a rendszerbe. Csak kívül maradni érdemes, de hogyan vonulhat ki az ember akár a saját életéből is? És milyen lehetőségeket kínálhat – akár egyikkal, akár másikkal – a következő generációnak?

A Lány (Tamás Éva) pénzsóvár, üres karaktere emlékeztet a *Kvartett* Lányfigurájára. Céltalan, önállótlan, kallódó, de magabiztos figura, akinek magatartása nem túl optimista jövőképet sugall.

Mondhatni, nincs életképes utód, vagyis csak gyakorlati szempontból van (statisztikailag), aki fennmarad fizikailag, de elvész belőle, amiért élni (halni) érdemes... Bár a kérdés összetett: az-e a túlélő, aki „tartalmas” életlehetőség híján kivonul az ürességtől eltelt térből, azaz halálra szánva teng – úgy-ahogy –, vagy aki az életfunkcióknak „megadja magát”, a fizikai jólétbe ámítja lényét. Ahogy a Férfi szövegében áll: „A szüleim csak a valóságot nem akarták látni... Hogy a létért való küzdelem kíméletlen, és hogy ez az ember... És hogy egyetlen dolog érvényes, a pénz... Egy álomvilágban éltek, és sose akarták belátni, és bele is rokkantak... De hát ezt nekem, ma már, nem lehet... Én már nem tévedhetek ekkorát...”

Csakhogy mindkettő egyfajta álomvilág, az egyik az ideáké (vagy nevezzük bárhogy), a másik a tárgyaké. E két létmódot fogja össze találón a Nő válasza: „Az egyetlen közös bennünk, hogy valamennyien tévedhetünk.”

Persze nem tudható, hogy a Nő passzívan elutasító vagy inkább aktívan képviseli a kivonulást (azaz reflektált). Ez végig eldöntetlen, a nézőre hárul, hogy ebben a csapda-

helyzetben van-e jelentősége ezt eldönteni, vagyis valamelyik magatartás számíthat-e itt még/már. És az sem egyértelmű, hogy a Nő vajon besorolható-e az ügynök szüleihez hasonlóképpen álmodozók közé. Ő inkább az átbillenés előtti állapot mintája. Bizonyos túlélési stratégiáival (például a gyógyszerárúsítás) átcsúszik az „ügynöklétbe”, másrészt viszont semmilyen más vonása nem sorolja oda. Az Anti-Elektra „elszólás” azonban találobb a tudatlan Férfi (illetve a nagyon is tudatos Spiró György) részéről, hiszen ez a nő nem áll bosszút, nem is áll módjában, az övé már nem lehet görög tragédia, nincsen értelme a bosszúnak és az értelmetlen tömeggyilkosságot nem is lehet megbosszulni. Anti-Antigonéra korrigálja a Férfit, a bosszúról ezzel a temetetlen holtakra terelve a figyelmet, mire az ügynök – matematikai logikáját latba vetve – kikövetkezteti, hogy a két anti egymást kioltva Goné-t eredményez, aminek semmi értelme (bár számára az előző névnek sem volt). Tehát Antigoné is lefokozódik, megszűnik lenni, amint megszűnik ismertnek lenni, s nevével együtt enyészik a példázat is, amit magában hordoz, és amelynek amúgy sincs sok értelme ebben a világban. Hiszen Kreón sincs, aki ellen ki lehet állni, fantomok vannak csak, listákkal a kezükben...

A kommunikáció csak pillanatokra jön létre a Férfi és a Nő között, elbeszélnek egymás mellett, mindketten a saját gondoljaikban mozognak. A magabiztosan erőszakos ügynök szónokol egy gondoljaiba és két világ közé bezárt nő mellett. A félreértések és álmegértések között önámító, közben két lábbal a földön álló, hiperudvarias (az emberek felszínes kezelésére idomított), csak a haszonért dolgozó, praktikus, de légvárában bizonytalanul létező lényt plasztikusan jeleníti meg Lipics Zsolt karikírozó alakítása. A Nő és a Férfi még a térben is ritkán kerül pont szembe egymással, valahogy mindig csúsztatott tengelyek (párhuzamosok) mentén mozognak. Az alázas ügynök a kifakadó nő gőzének áramában mozog.

A szavakat nem kell (meg)érteni, elégséges a használatukban való jártasság, máris létrejön egy látszatkommunikáció. A szavak helye fontos, hogy tudjuk a szituációt, ahol bedobhatók. Nem is kell kontextusba helyezéssel fáradni, főlegesen összefüggések hálóját kialakítani, ha egy-egy jellemző szó is érthetővé teszi a közlést. Egészítse ki mindenki maga... Hiszen nem a kommunikáció a lényeg, hanem a szerep, a funkció. Mindenkit feladata határoz meg, attól az, ami. Ez nem önkényes, hanem születéssel járó vagy munkakörből, beosztásból fakadó meghatározottság, ebből azonban az következik, hogy a felelősség is áthárítható, semmit nem kell vállalni „minden következményével”. Ám itt a pszichologizálás éppúgy nem helytálló, mint a történetből kiinduló értelmezés. A figurák nem pszichológiai személyek, a néző teheti azzá őket a felkínált mininarratívák segítségével. De kiüresíti a szereplőket, hogy beszédük csupa frázis, reflektálatlan kimondás. Bármilyen brutális is az arcunkba vágott szöveg, viccé válhat a kimondó kívülállása miatt, vagyis megkérdőjelezhető. Hiszen nincs kimozdulás a megszokott helyekről, a megszokott mozdulatokból. Berácsoljuk mögé magunkat, bezárjuk az ajtót, kizárjuk a külvilágot. A nézők különböző szemszögekből látnak: nem csak fizikai értelemben (a színpadot körbevevő nézőtérből adódóan), valóban mindenki fejében más áll össze, másképp megy ki a színházból, mint ahogy más előítételezésekkel is ment be. Ebben az előadásban több lehetősége van a nézőnek (félre)érteni. Hogy észreveszi-e például a felhangokat, és ha igen, akkor melyeket. Csak azt, amelyekre amúgy is érzékeny, vagy másmilyeneket is...

És ott a rács, a vasajtó, ami elhatárolásra szolgál, a félelmek kirekesztésére, de valójában mindenki bejöhét rajta. A házmester csakúgy, mint a vadidegen ügynök. Bár az Anya (Bódis Irén) kitiltana minden élőlényt, önző rettegésébe magával rántja lányát is, annak életét. A ki sem mozduló, szenilis nagy ellenléte a mindenfele kóborló fiú, az unoka (Steiner Zsolt), aki nemhogy nem köti magához az anyját (és nem is igen kötődik hozzá), inkább le akarja választani magáról, eltávolítani. És eltávolodni a súlytól, ami rá is hárulna, mint utódra, eltávolodni az „ősök” bűneitől, hibáitól, szenvedéseitől és fájdalom-

mától egyaránt, ami egy görög tragédia forgatókönyve szerint őt – mint utódot – terhelné. Az unoka még a látszatbeszélésekben sem akar részt venni, inkább zenével tömi el füleit, elhatárolódik a kapcsolatok minden formájától. Variáció lehetne ez a bolygó zsidó alakjára, de a színészi megformálás ezt a lehetőséget nem aknázza ki. A fiú nem száll be az üzletszellemű létbe, de nincs más alternatívája sem, tengődik, nem autentikus választás részéről a távolmaradás, s az még inkább megkérdőjelezhető, hogy választás-e egyáltalán vagy csak lustaság, kényelem, unalom. Az alakításból nem derül ki.

A *Szappanoperában* nincsenek már Antigonék, Elektrák, nincsenek tiszta (vagy akár tisztázható) helyzetek. Épp ezért vita sincs, csak „elbeszélés” (egymás mellett). A darab figurái saját életüket próbálják igazolni. Akár szüleik élete, akár halála által vagy valami áлиндokkal. Akár passzivitásukkal, akár aktivitásukkal. Nincsenek vesztesek és győztesek, csak szappanfőzők vannak és szappanok... Hasonló Sánta Ferenc regénye, az *Ötödik pecsét* Gyuricájának dilemmája/példázata: ha az ember választhatna születése előtt, hogy Tomóceuszkatatiki (hatalmas, teljhatalmú úr) vagy Gyugyu (megkínzott, megalázott rabszolga) legyen, de erkölcsi következmények nélkül, és nem tudná, hogy maga választotta helyzetét... Ám ha nincs számonkérhetőség és nincs etikai vonatkozás, akkor ki az, aki a szenvedést választaná? (Bár a „trükk” az, hogy a döntés pillanatában még van erkölcsi viszonyítás, csak aztán nincs.)

De lehet itt még egyáltalán választani? A *Szappanopera* paradoxona: gyengébb az az oldal, ahol kevesebben állnak. Ha az, hogy hol, mennyien állnak, azon múlik, ki mit választ, mindenki szeretne inkább az erősebb oldalon állni, vagyis mindenki oda áll, amiről azt gondolja, hogy a többiek is választani fogják, vagyis erősebb lesz. De valószínűleg azt gondoljuk erősebbnek, amitől félünk, vagyis amerre erősebb az érzelmi (az erősebb-érzelmi, azaz: a félelmi) motiváltság. Ha azonban azt választjuk, amitől félünk, akkor magunk ellenében választunk, vagyis győztesként (illetve a győztes vagy vélt győztes, vagy azzá tett oldalán) is vesztesek leszünk. És ebből következik az a tétova hozzáállás, mellyel az ügynök szembesíti a Nőt: „Maga nem akar élni, olyan kicsire húzza össze magát, hogy ne kelljen élnie, csak temetni és gyászolni... Illetve nem is így... Maga pont azt szeretné, hogy ne temessék el a halottakat, hogy a botrány maradjon botrány, a halottak maradjanak temetetlenül, hogy ne lehessen őket elfelejteni, lüktessenek eleven sebként, mindörökre. Maga egy Anti... egy Anti-Elektra, tudja?”

De azért mégiscsak könnyen elfelejtik a temetetlen halottakat, „nem marad botrány”, mert hozzászoknak, elhessegetik a kínzó tényeket. Hiszen nem kedvez ez egyetlen túlélési stratégiának sem. És most már ez lett a helyzet körülöttünk: túlélni, ha már túlélünk, most már túlélőknek maradni mindenáron, átgázolva, lerombolva, felejtve, hazudva, csalva, egyedül is. Akkor is, ha így már valójában semmi értelme, akkor is, ha így minden elveszik, amiért érdemes.

*Spiró György: Szappanopera (Ősbemutató) – Játéktér: Vincze János, Jelmez: Tresz Zsuzsa, A rendező munkatársai: Kovács Krisztina, Muschberger Ágnes, Steiner Zsolt, Rendezte: Vincze János. Szereplők: Koszta Gabriella (Nő), Lipics Zsolt (Férfi), Krum Ádám (Szomszéd), Bódis Irén (Anyja), Tamás Éva (Lány), Steiner Zsolt (Fiú)*



Fent: Koszta Gabriella és Lipics Zsolt a *Szappanoperában*. (Fotó: Tóth László)  
Lent: Lipics Zsolt és Krum Ádám. (Fotó: Tóth László)

## A GONOSZ ÉS A SZAVAK

*Darvasi László: Bolond Helga – Janus Egyetemi Színház*

„KOPPÁNY GÉZA: Hányat lép az ember a Sátán felé?

IMI: Ahányat az ember Isten felé. Ki nemzi a démonokat?

KOPPÁNY GÉZA: Aki öl.”

(Garaczi László: Jederman)

Darvasi László *A Kleofás-képregény – Históriaik, legendák és képregények* című elbeszéléskötetének egyik novellája, *A müntenheimi szörny különös históriája*<sup>1</sup> a *Bolond Helga* című dráma<sup>2</sup> előzménye. A darabot a pécsi Janus Egyetemi Színház mutatta be 2000 novemberében.<sup>3</sup> Az előadásról szólva talán nem lesz érdektelen a színpadra állítást valószínűsíthető kísérő folyamatok rekonstruálása, az egymáshoz szervesen kapcsolódó változások állomásainak nyomon követése.

Az elbeszélés, a dráma és az előadás lecsupaszított közös magja a következő: egy viharos éjszaka lemészárolnak egy köztisztelőben álló családot. A gyilkosságot a család szolgálója jelenti be, akivel azon az éjjelen egy idegen hált együtt. Azonnal a közeli kocsmában iszogató férfit terelődik a gyanú. Kihallgatják, fogva tartják, majd egy idő után felsőbb parancsra elszállítják. A terhes szolgálólány az együttélés után az ifjú törvényes menyasszonyaként viselkedik. A bűnösnek tartott férfi elszállítása után megszületik a gyermek, a szolgáló pedig életét veszti.

(*A próza: a gonosz és az ördög*) *A müntenheimi szörny különös históriájában* a műfaj hagyományaihoz híven reális események lehetséges magyarázatával találkozunk. A pseudo-históriát – a hit és a bizonyosság egymást erősítő és gyengítő formájában – titok lengi körül. Az elbeszélés a szkepticizmusra hajló, az értelmet-ismeretet és a hitet különválasztó Pascal mottója – „Én csak azokat a történeteket fogadom el, amelyeknek a tanúi hajlandók lennének elvágatni a torkukat” – jegyében jeleníti meg az igazolható és igazolhatatlan eseményeket.

Közvetlenül a vesztfáliai béke után Müntenheimben megölik Falkmeyer urat, a városka pékjét, feleségét és kislátját. A tettel az épp átutazóban lévő Mark Stallendorft gyanúsítják. A számonkérés alkalmával az idegen azzal indokolja tételesen be nem bizonyítható tettét, hogy „az ember lelkében különös, nem evilági szörnyetegek szunnyadnak, s egy ilyen szörnyeteg az, amely őbenne most föltámadt, s zabolátlan erővel kíván vért, borzalmat és halált”. Még azon az éjjelen együtt hál a szolgáló, de egyúttal fogadott lányként kezelt Hilda Lebwitz-cel: „Ám a szörnyeteg kitombolta magát..., akkor elhagyta őt, s a magjai által a szolgáló méhébe költözött”. A várandós Hildát Stallendorf hercegi parancsra történt elszállítása után a lóistálló főgerendájára felkötve találják. A lányt már

<sup>1</sup> Jelenkor Kiadó, Pécs, 1995. 18–26. o.

<sup>2</sup> Forrás, 1997/12, 2–57. o.

<sup>3</sup> A jelen írásban hivatkozott – egyébként kettős szereposztással játszott – darab fő/címszereplője az általam látott előadásban Szabados Tímea volt. (M. A. Z.)

nem, de – akárcsak a néhai Falkmeyer úr – az orrtövében anyajegyvet viselő újszülött kisfiút még meg tudták menteni. A tényekért bárki kezeskedhet. Nem úgy a novella nyitott kérdéseit érintő gondolatokért és eseményekért: „a kétely föntartása, a bizonytalanság beismerése nemhogy gyengíti, de erősíti az embert” – Stallendorf az elbeszélés vége felé már maga sem biztos bűnösségében, „most már azt sem gondolja bizonyosnak, hogy ő volt a tettes”; a herceg valami miatt váratlanul titkos helyre szállítja; „felsőbb hatóságok döntöttek”. Az „együgyűségig ártatlan” Hilda valószínűleg öngyilkos lett, de bizonyíték erre sincsen: „tragédia történt”. A gyermek orrtövében látható elszíneződés arra utal, hogy az apja a néhai Falkmeyer úr, ám ez sem több egy jelnél.

Az elbeszélés a hit kérdéséhez kapcsolódó indíték-háttérrel pontosan behatárolt időben, helyen és szereplők közt játszódik. A vándor mind a gyilkosságát, mind a szexuális együttlétet egy közelebről meg nem határozott gonosz – a több évezredes elképzelés alapján valószínűsíthetően a daimón egyik „énjének” – possessiójával magyarázza. A daimónok a hagyomány szerint szükségszerűen megjelennek az ember életében, jóra és rosszra egyaránt vezethetnek. Tenni ellenük semmit sem lehet, kapcsolat nem létesíthető velük, hirtelen törnek az emberre, s dolguk végeztével villámgyorsan eltűnnek. Kettős természetükről Plutarkhosz azt tartja, hogy „azok a daimónok, akiknek mozgása egyenes és rendezett, azoknak a lelke a jó táplálás és nevelés által könnyen irányíthatóvá vált, és így az értelem nélküli rész nem lett túlságosan durva és vad. Míg azok, akik gyakran fordulnak szabálytalanul és rendezetlenül egyszer fölfelé, máskor lefelé, mintha egy kötélen rángatnák őket, a nevelés hiánya miatt nehezen meggyőzhető és irányítható jellemükkel küszködnek; olykor felülkerekednek és a helyes irányba fordulnak, olykor viszont a szenvedélyek ragadják magukkal, és tévútra vonszolják őket”.

A *miüttenheimi szörny* őrizetben tartott Stallendorfját Ritzke doktor azért látogatja, hogy tudományos szempontokat érvényesítve a gyanúsítottat erről a daimónról, a „benn lakozó szörnyről beszéltesse”. Az eseményeket felidézve a szörny egy idő után „teológiai alakot ölt”; választ; gonosz lesz belőle, majd kimondottan is ördöggé „finomodik”-konkretizálódik. S ezzel párhuzamosan megjelenik a kétely: „...a gonosz legnagyobb kedvtelése az, ha foglalkoznak vele. Az ördög nem élvez jobban semmit az ördögűzésnél... A kétely föntartása, a bizonytalanság nemhogy gyengíti, hanem erősíti az embert.” Stallendorfnak az idő múlásával „nincs már felelősséggel vállalható tudása a Falkmeyer család haláláról, az is lehet, hogy valóban ő volt a gyilkos, miképpen az is lehet, hogy nem ő volt”. Az eredeti indíték szekularizálódik, a gyilkosság és a teherbe ejtés háttérben egyáltalán nem biztos, hogy ugyanaz az erő munkálkodik. A gyilkosságra nem bizonyíték az adott pillanatban a gonosz által megszállt Stallendorf esetleges apasága; a gonosz a priori adott, a szexuális együttlét gyümölcséért pedig általában a külön jogkörrel rendelkező incubusok a felelősek. Hilda gyermeke a titokzatos okból elszállított vándor helyett – az elbeszélés befejező mondatának sejtetése szerint – Falkmeyertől való. A vérvonal nem szakad meg: az újszülött fiú, az ember nélkül tehetetlen szörny (daimón, gonosz, ördög) továbbélésének veszélye azonban – bár az ördög sosem alszik – valószínűleg mégsem fenyeget.

(A *dráma: az ördög és a szavak*) A *Bolond Helga* című drámában („történik egy városban, ahol szeretik a mazsolát”) a dráma alapjául szolgáló minden esemény – gyilkosság, a gyanúsított elszállítása, születés–halál – a képzeletbeli színpadon kívül játszódik. Az expozícióról az olvasó csak másodkézből értesül; a gyilkosságot a dráma idején kívül követik el. A cselekményt a háttér-információk adják; a megfellebbezhetetlen tényeket elbeszélésekből ismerjük meg. A mű megjelenített cselekménye a két fordulópont, a drámában nem szereplő gyilkosság és a – dráma befejezésével ugyan szimultán, de ki nem mondott, az eseményekre együtt utaló („Mint egy mézsárszéken.” – „Én ennyi vért még

soha.” – „De megszült azért.” – „Kitolta mégis.”) – születés és halál között játszódik. A cselekményt a tények háttérében meghúzó titkok tartják mozgásban. Darvasi állandóan sejtet, de visszavonhatatlanul semmit nem jelent, nem jelentet ki. Még a második felvonás nyitó jelenetének hitről, ördögről és költészetről szóló párbeszéde is azzal végződik, hogy „ennyi filozófiától csak éhes lesz az ember”. Az egyértelműen a vándor által elkövetett gyilkosság lehetősége mellett spekulatív módon felmerül, hogy az elkövető maga Helga, vagy az ennél is jobban kívánt megoldás szerint a mézszárlás Helga és a vándor közös műve. Az elbeszéléshez képest több a könnyen manipulálható, ám súlyos szavakba foglalt kétely és bizonytalanság, kevesebb a „transzcendens” titok.

A dráma tere és ideje az általánosság szintjén mozog: valamilyen város, valamikor, személynevesült német köznevek, javarészt fonetikus átírásban. A szálak fokozatosan feslenek fel, de mindvégig csak annyi válik bizonyossá, amennyi egy tárgyalás során nyilvánosságra kerülhet, amennyit egy kívülálló hallomásból megtudhat. Ez természetesen egyre jobban árnyalja a körülményekről való (vélt) ismereteinket, s figyelmünket nem előre, hanem – az ördög és a megbízhatatlan szavak segítségével – egy darabig visszafelé, a gyilkosság felé irányítja. Eközben a színpadon fokozatosan az apaság kérdésének megoldása válik elsődleges fontosságúvá. Minden tudható a múltból sejtetett, minden lényeges a múltban gyökerezik, minden tett, minden szó a múltból, a múlttól kap jelentőséget és értelmet, s ezzel együtt kétséget.

A cselekmény főbb pontjai – gyilkosság, születés, számonkérés, halál – archetipikusak. A dráma szerkezetét adó elemek polarizáltak: bolond–épeszű, bűnös–ártatlan, élvezet–fájdalom, férfiak–nők, szexuális kielégülés–utódnemzés, gyilkosság–születés, élet–halál. Ennek megfelelően a jellemek vázlatosak, típusosak, szinte állandóak: akár az emberélet kimerevített, a városka lakosainak szempontjából fordulópontot jelenthető pillanata. A szereplők megnevezése – mint a haláltánc-játékokban vagy a moralitásokban – a foglalkozásuk, illetve jellemző tulajdonságaik alapján történik. (Kauf: kereskedő; Fleis: hentesmester; Vein: kocsmáros; Koch: pék; Kampf: veterán, Feuer: kellemetlenkedő fiatalember; Himmel: szép, idegen férfi stb.) A gyilkossággal vádolt ifjúnak az első felvonásban nincs neve (ahogy általában az ördögöt sem nevezik nevével), saját maga is mintegy tabuként őrzi a titkát. Amíg a gyilkos személyének felfedésére irányuló törekvés áll a dráma középpontjában, a városka lakói sem tartják igazán lényegesnek a vádlott nevét; a fogva tartott a második felvonás első jelenetének legelején, a kisszámú szerzői utasítások egyikében nevesítődik („Kleint és az Ifjút, azaz Himmelt látjuk”). A *Mittlenheimi szörny* Hildája – nevének jelentésével (valószínűleg északnémet *hild*: „harc”) ellentétben „illemtudó, odaadó, megejtő viselkedésű, esetlen mozgású” – a drámában Helga lesz („megszentelt, boldog”), s a B/bolond hozzákapcsolásával az elnevezés bibliai utalással gazdagodik: „boldogok a lelki szegények: mert övék a mennyeknek országa”. A bolond és megszentelt Helga azonban akár Hamlettel mondhatná: „csak fölszéllel vagyok bolond”. Ám amíg Shakespeare-nél a verses, illetve prózai beszéd váltakozását a cél érdekében való tettetés motiválja, a *Bolond Helga* egésze a szavak csálókaságára épül. Helga és Himmel soha nem vagy csak az esetek nagyon kis részében ad a kérdésekre egyértelmű, nem csak Richter, a tényleges hatalommal rendelkező polgármester és Klein, a fogdaparancsnok és költő számára úgy ahogy elfogadható választ. A szavaival kifelé minden bizonnal tettető Richter és a szavak hatalmát nem polgári mesterségénél fogva jól ismerő Klein igyekeznek kiigazodni a tények kívülről és belülről egyaránt összekuszált magyarázatai közt. Ugyanakkor mindketten (ki is) használják a szavak és a nyelv adta lehetőségeket: Richter úr a Hilda elszállíttatását javasló írás elküldését egy valószínűleg kitalált, de valós alapokra épülő történettel akadályozza meg; Klein rövid verseket ír, amelyeket a szív dobog ki. De az ördög és a szavak viszonylagosan független formáival szemben ők is tehetetlenek: „a szavak játszanak Önnel... A szavak szertefutottak és arra játszadoznak, amerre ők akarnak.”



Fent: Tóth A. Ernő és Szabados Tímea a *Bolond Helga* egyik jelenetében. (Simarafotó)  
Lent: Vidéky Péter, Gelencsér Tünde (Helga szerepében a másik szereposztásban) és Inhof László.  
(Simarafotó)

A második felvonás elején Himmel és Klein beszélgetésének közepébe csöppenünk. Épp a kételyt fenntartó Himmel veti a novellabeli Ritzke doktor tudományos szemléleti szerepét átvevő – fogdakapitánysága és költő volta miatt hülyének nézett – Klein szemére, hogy bizonytalan: „Ön bizonytalan. A bizonytalanság pedig az Ördög sója.” Külső és belső, ördög és szavak, indíték és következmény, gyilkosság és terhesség, gyilkos és apa személye összegabalyodott.

A Koch család lemeszárlásáról a hangsúly fokozatosan egy jövőbeli eseményre tevődik át; a bűntény megoldásának elsődlegességét a születendő gyermek apaságának kérdése veszi át. Érthetően: a legyilkolt család ügye közvetlenül talán csak Helgát érinthetné, míg a gyermek – megszületéséig – szinte az összes szereplőt (és az olvasót is) bizonytalanságban tartja. A megoldás kívülről érkezik: Himmelt – deus ex machina – elszállítatja a herceg, Helga belehal a szülésbe, a gyermek apja (s erről egyértelműen még szavak útján sem értesülünk) az agglegény, anyjával élő Richter. Az újszülött lány; a vérvonal megszakad, bárki legyen is az apa, a közösséget nem fenyegeti sem az ördög túlélése, sem a családosok szempontjából a legkevésbé sem kívánt apaság.

*(Az előadás: a szavak és az érzéki-verbális megjelenítés)* A JESZ Bolond Helgájában húsvét felé közeledve a szavak minden daimónnál, gonosznál és ördögnél egyre nagyobb hatalomra tesznek szert. A novellában a „gyermeket április elejére várták”, a drámában és az előadásban ez a dátumhoz nem köthető húsvétra konkretizálódik-általánosodik. A halál és a halál–születés keretezi az előadást, amely feszes ritmusával, pergő képeivel, bizonyos párbeszéd-részletek kihagyásával és szigorú, nem minden esetben feltétlenül a színdarab felépítését követő logikájával – akár egy beavatási szertartás – szinte rituális jelleget ölt. A nézőtér és a vele egy síkban lévő színpad elrendezése is erre utal: már az első felvonásban is alig elválasztottak egymástól, a második felvonástól pedig a nézőtér és játéktér – szabályos „T” alakzatban – még jobban összeolvad; ám a szabályos forma távolságot is tartat. A szereplők a nézők közt játszanak – a nézők körülveszik a szereplőket.

A fokozatos beavatás érdekében az előadás a drámából (és az elbeszélésből) a legapróbb lényeges mozzanatokot is megőrzi, és az „itt és most”-hoz alakítja. A változtatások apróknak mondhatók, ám jelentősek. A rendező és dramaturg Mikuli János biztos kézzel nyúlt a Darvasi-szöveg(ek)hez, szilárd logikája mindvégig meggyőző: az előadás nem ürügy, nemcsak nyersanyag vagy kiindulópont, hanem a leírtak minél érzékibb megjelenítése. A hűzások következtében csak a legfontosabb és legjellemzőbb emberi kapcsolatok jelennek meg a színpadon, minden írói „finomítás” szavakkal ki nem mondottá változik, utalásszerű, megjelenített lesz.

A legszembetűnőbb változtatás a dráma linearitását érinti. Az első felvonás jelenetei pontosan követik a drámát; lényegi eltérésekkel a második felvonásban találkozunk, amikor a gyilkosság kérdése és az elkövető személye egyre kevésbé, a születendő gyermek apjának kiléte egyre jobban exponált. A dráma második részének első jelenete az előadásban a második lesz: a szünet utáni (nézőpont)váltást – az apaság kérdésének fokozatos előtérbe kerülését – nem a cselekmény új színhelye és ezáltal megszakítása jelzi, ahogy a drámában, hanem a nézőtér átrendezése: szükségszerűen máshonnan, s ezáltal másképpen látjuk a játéktéren zajló, szorosan egymásból következő eseményeket. A gyilkosságról a születendő gyermek felé mutató, a szereplők érdekeiből következő hangsúlyeltolódás miatt a közönségben is kényszerűen előbb-utóbb elhalványul a meszárlás emléke. A második felvonásban a drámabeli külső piactér-jelenet helyett – amely Klein és Himmel párbeszédével kezdődik az ördögről, a hitről és a költészetéről – ugyanazzal folytatódik az előadás, amivel az első felvonás végén befejeződött: Helga és Richter még mindig a gyilkosságról, az esküvőről és Himmelről beszélgetnek. A hatodik (amelyben Kauf és Fleis rá akarják venni Himmelt, hogy Helgával együtt szökjenek el) és a hetedik



Fent: Horváth Csaba, Gelencsér Tünde és Várnagy Kinga. (*Simarafotó*)  
Lent: Tóth A. Ernő, Inhof László, Domonyai András és Vidéky Péter. (*Simarafotó*)

jelenet (a vívódó Richter és az őt legyávázó Klein kettőse) felcserélése részben Helga megítélésének fontosságához tér vissza (bolond vagy „csak fölszéllel bolond?”), ellensúlyozza a tényt, hogy most már szinte kizárólagosan a születendő gyermek irányítja az eseményeket – implicit módon a jelenhez köti az előadást.

A gyermek városkabeli megszületésében szinte minden polgár a saját sorsának veszélyeztetését látja, Richter né, a polgármester anyja azonban – akit az apaság kérdése közvetlenül nem érinthet – elsősorban a bűn megjelenésétől tart. Az ördög szó, szemben a drámában való számtalan felbukkanási helyével, az előadásban mindössze két esetben fordul elő: egyszer – akár általános alanyként is felfoghatóan – a kihallgatás során („Ifjú: Én uram, Istentől nevet nem kaptam. / Fleis: Tán az Ördög keresztelte meg?”), egyszer pedig Richter né álmában („Richter né: Azt álmodtam, hogy az Ördögöt szüli meg... Istenem... Az a lány. Megszüli a bűnt. Az Ördögöt. Jön az Ördög. Jaj, istenem, jön az Ördög!”). Az „ördög” és „szavak” drámabeli majdnem egymás mellé rendelésével szemben – az írott szöveg és a színpadon elmondottak funkciójának és hatásmechanizmusának különbségére alapozva – az előadásban minden tekintetben a szóé, a szavaké a döntő szerep: a tárgyaláson, elsősorban Helga, Himmel, Richter és Klein megnyilatkozásaiban, a levelek esetében (hercegi parancsok, a Helga eltávolítására tett kísérlet, e kísérlet meghíúsítása) stb. A létező vagy kitalált levelek súlya (Vein szerint „amit nem írnék le, az nincsen is”) a Shakespeare színpadi műveiben szereplő levelek súlyához hasonlítható. Lényegében a szereplőkön, a mazsolán, a (gyilkos) szerszámon (amit korábban étkezéskor használt Himmel) és a gyermekek kívül minden csak „látra szóló”. A dráma motívumszerű elemeit (patkány, mazsola, Richter és Richter né anya-fiú kapcsolata) a JESZ előadása – ismét a haláltáncához és a moralitásokhoz hasonlóan – egy szintre hozza a környezet bármely más elemével. Ezek közül a mazsola az, amely az előadás során is kiemelten fontos elemként szerepel, de a drámában egy kissé túlságosan is hangsúlyos szerepe megszűnik. Kimarad például a második felvonás harmadik és ötödik jelenetében szereplő kedvezményes vásárlási lehetőségről szóló beszélgetés; marad a meztelen utalásrendszer, a szimbólum a (kimondott) szekularizálás nélkül. A mazsola – mint a szőlő (hagyomány szerint: élet–halál, újjászületés, bölcsesség, halhatatlanság, áldozathozatal: „ez az én vérem” stb.) esszenciális változata – egyrészt azonos önmagával: élvezeti cikk, csemege, kellék az ünnepi kalácshoz, másrészt a szőlő szimbolikus jelentésmezőjének konzerválása, szakrális utalásrendszerének „minimalizálása”. Ugyanilyen egymás mellé rendelt szerepet játszik az előadásban a jelmez, a díszlet és a zene is: észrevétlenül simulnak az előadásba, funkcionalitásuk, gyakorlati szerepük miatt külön-külön mindegyik elem megmarad önmaga, összességükben és felhasználásuk módjában viszont éppen annyira mutatnak önmagukon túl, amennyire az a szemünk előtti konkrétumok kiszélesítéséhez szükséges. (Például a forgóajtók esetében: a színpadi tér és idő váltásának hagyományos, egyszerű és gyors eszköze, de egyúttal a dolgok színe és fonákja, a kint és a bent, az egyén és a többiek, a jelen és a múlt.)

A nyelv, a szavak csalókaságát egy időben erősíti és gyengíti – akár csak a *Hamlet*ben – a *Bolond Helga* mindkét „játék a játékban” jelenete: a meghatározó, de ugyanakkor talán még a jövőnél is esetlegesebbként felmutatott múlt előadáson belüli érzelmi-verbális felidézése (vö. egérfogó-jelenet): a szuverén, meghatározhatatlan kettősséggel rendelkező, saját érdekeit töretlenül érvényre juttató és védelmező Helgát alakító Szabados Tímea és a helyzetéből is adódóan szinte a cinikussáig fölényes Himmelt megjelenítő Horváth Csaba látomászerű emlékezése a gyilkosság éjszakájára. A saját szempontot külön-külön hangsúlyozó „betét-részek” – akár csak az egész előadás alatt a megérzései miatt vívódó Klein (Köles Ferenc) alakja – a mindvégig bizonytalan, de a kényszerűen konszenzusos „ez volt”-ot más megvilágításba helyezik. Az „így lehetett”, a „számomra ilyen volt” tényszerű, érzelmi, szimbolikus, rituális megvilágításba kerül.

A leglényegesebb és leghangsúlyosabb különbség az elbeszélés, a dráma és az előadás befejezései között van. Az elbeszélés záró mondata – az újszülött kisfiú ismertetőjegyével kapcsolatban – a lineáris cselekmény lezárásaként a következő: „Akárcsak a megboldogult Falkmeyer úrnak, mondta Fuchsné, és csodálkozva a doktorra bámult”. A *Bolond Helga* dráma-változata Helga halála, Richter kétségbeesett üvöltése és a kislány megszületése után a herceg legényének megjelenésével, az ajándék mazsola váratlan megérkezésével és az adott esetben viszonylag hosszúnak tűnő párbeszéddel ér véget. A záró mondatot a városka számára idegen hercegi küldött, a semmiről sem tudó Legény mondja ki: „Itt az ünnep... kérem”. Az előadásban – minden lényeges szó szerinti megtartása mellett – a sorrend felcserélődik: az ajándék Helga szülése közben érkezik, s a legutolsó szavakat (szót), „mint aki szül”, a kislány(á)t tartó, a Helgához érdeklődő ragaszkodást eleinte elhíthető, majd az érzelmeit őszintén átélő (átélni kényszerülő) Richtert alakító Tóth András Ernő üvölti: „Helga! Helga! Helga!” A húsvét ünnepe helyett – a sorrend felcserélésétől a ritmus egy kicsit lelassul, a mindaddig töretlen dinamika egy pillanatra megdöccen: a figyelem felkeltődik – az egyéni tragédia kerül előtérbe, mintha megállt volna az idő. Nincs idegen: úgy tűnik, Richter a gyermek, a feltételezett gyilkos és apa ahogy jött, úgy távozott, a herceg küldötte pedig csak közvetítőként hagyott a városka lakóinak egy zsák mazsolát. A sorsok beteljesedtek, a szavak megtették a magukét, az előadás mindenki számára lezárul.

Hiteles ördögösdit, úgy látszik, a szavakkal lehet a legjobban játszani.

*Darvasi László: Bolond Helga – Díszlet és jelmez: Werner József, Zene: Weber Kristóf, A rendező munkatársa: Markó Éva, Rendező: Mikuli János. Szereplők: Tóth András Ernő (Richter), Szabados Tímea, illetve Gelencsér Tünde (Helga), Horváth Csaba (Himmel), Vidéky Péter (Kauf), Rosner Krisztina (Kaufné), Inhof László (Fleis), Nagy Lilian (Fleisné), Domonyai András (Vein), Tóth Zoltán (Feuer), Várnagy Kinga (Fuchszné), Fekete András, illetve Juhász László (Kampf), Sólyom Katalin (Richterné), Köles Ferenc (Klein), Juhász Máttyás (Legény)*



Köles Ferenc és Tóth A. Ernő (Simarafotó)

## KORTÁRSUNK, WEÖRES\*

„Weöres Sándor műve törvénytelen jelenség. Váratlan, lázadó mozzanat a nemzeti kultúrában (...) – írta Török Endre irodalomtörténész egy Weöres-verseskötet kapcsán. („Lírai mozdulat – a végtelenben”, in: *Magyar Orpheus*, Budapest, 1990. 379. o.)

Weöres Sándor nem terjedelmes, de annál jelentősebb drámaírói életművének két csúcsteljesítménye, az *Octopus* (1965) és *A kétfejű fenevad* (1972) is törvénytelen, lázadó, váratlan és – úgy tűnik – mindkettő teljesen hagyomány nélküli jelenség a nemzeti dráma- és színházkultúra egészében.

A lázadó művek nemcsak az izlést, a beidegzettségeket provokálják, hanem a kor elfogadott szellemiségét, ideológiáját is, így szinte automatikusan cenzurális tiltásokba ütköztek az elmúlt néhány száz évben, itt ezen a tájon, a közép-európai régióban. *A kétfejű fenevad* is több mint tíz évig papírszínházba zártan létezett. 1973-ban a Szederkényi Ervin által szerkesztett Jelenkor áprilisi számában az első része megjelenhetett, a másodikra azonban – a következő hónapban – már nem kerülhetett sor, mert „felsőbb utasításra” le tiltották a közlést. Az *Octopus* pedig megírása után hét évig nem került színpadra, bár az nem bizonyított, hogy pártutasításra kellett „jegelni” évekig. (Szigorúbb ellenőrzést csak a budapesti Nemzeti próbafolyamata váltott ki.)

Egy dologban azonban mind a két darab bizonyítottan osztozik: a színpadi kudarcban. Az *Octopus*nak kétszer (Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1972, Nemzeti Színház, Budapest, 1979), *A kétfejű fenevad*nak többször (Vígyszínház, 1984; Kaposvár, 1985; Pécsi Nemzeti Színház, 1985; Kőszegi Várszínház és Jurta Színház, 1987; Madách Színház, 1989; Szolnoki Szigligeti Színház, 1994) rugaszkodtak neki nem akármilyen színházak és nem is akármilyen rendezők (Ascher Tamás, Zsámbéki Gábor, Valló Péter, Kerényi Imre, Szőke István, Csiszár Imre), de egyetlen előadás sem tudott maradandó értékű színpadi megfajtás közelébe férkőzni.

Harmincévi hallgatás volt az osztályrésze *A holdbéli csónakos*nak is. Az 1941-es évre keltezett költői, filozofikus mesejátékot írója felajánlotta Németh Antalnak, a Nemzeti Színház igazgatójának. Azokban az években azonban már másról szólt a világ, s másról szólt még harminc évig, mert a darab csak 1971-ben, a Thália Színházban került színre, Kazimir Károly rendezésében. Ez volt az egyetlen alkalom, amely hangos közönségsikerrel ajándékozta meg a szerzőt, aki meleg szavakkal emlékezett az élményre. A hajdani krónikás azonban kevésbé volt lelkes: „(...) társadalmi vagy történelmi [Weöresnél: mesebeli, mitologikus] távlatok helyett napi aktualitású bemondások tarkítják a játékot. S ahogy a Weöres-mesejáték politikai kabarévá vedlett át, úgy kíván a rendező tótágast a színészeitől is.” (Pályi András: „Színészek keresztútjában”, in: *Színház*, 1971/6.)

A *Theomachiát* (1938), ezt az ókori tárgyú oratóriumi drámát először (és utoljára!) a Szkénében adták elő, Keleti István rendezésében, 1970-ben. Ez volt a szerző első színpadi bemutatója, aki erről az estéről is elismeréssel szólt egy 1983-as interjúban: „Eddig igazán előadva vagy igazán eljárásba csak a *Theomachia* volt.” („Beszélgetés Weöres Sándorral”, in: Radnóti Zsuzsa: *Cselekvés-nosztalgia*, Magvető, 1985. 237. o.) Az egyetlen előadásismertető írás azonban itt is felemásabb képet rögzített: „a szerepeket romantikus, szava-

\* Részlet a szerző *Lázadó dramaturgiák* című készülő könyvéből.

ló stílusban recitálták el a szereplők. (...) Mindezzel élesen felelt a kórus színpadi beállítására. A kar Grotowski színházának elvei szerint működött (...) és egy új színház kialakítását ígérte.” (Molnár Gál Péter: „Sebzett kiáltás”, in: *Színház*, 1970/9.)

A másik, egyöntetűbb szakmai elismerést aratott alternatív Weöres-előadás Bucz Hunor nevéhez, társulatához és a Térszínházhoz fűződik. A vígszínházi engedélyezést megelőzve, 1983-ban bemutatták *A kétfejű fenevadot*, bátran és ügyesen kihasználva azt a lehetőséget, hogy azokban az években már a kultúrpolitika éber őrei nem figyeltek mindenre olyan rigorózan, s egy kis amatőr csoport játéka kevésbé zavarta őket, mint a reflektorfényben álló Vígszínház, a maga ezerkétszáz személyes nézőterével.

Bucz Hunor előadása nézőktől körülvelt szobányi térben zajlott. A „szegény színház” eszközeivel (üres tér, néhány metaforikus értékű játszóelem: kötélhágcsó, fehér lepel, mászókötel) és a maximális színészi jelenléttel megkomponált játék megmutatta a színrevitel egyik lehetséges és érvényes útját. Könnyed, elegáns és ironikus volt, elemelt realizmusa metaforikus teatralitással párosult. Ebben és csak ebben az előadásban jutott érvényre mindmáig a mű lázadó szelleme, humora, történetfilozófiája. „A Térszínház ráérezett a darab stílusrétegeire, az előadás érzékelteti a mű gondolati gazdagságát, az azonos színészek által játszott szerepek rendszere erősíti a darab belső gondolati rímeit, a figurák összefüggéseit. (...) Ahol a természetes jelenlét, a fizikai teljesítmény pótolhatja a színészi jelenlétet, ott sikeresebb az előadás, ahol viszont jelentős színész teljesítményekre lenne szükség (...) a láthatóan igen sok munka ellenére is megbicsaklik a produkció.” (Nánay István: „Fővárosi amatőrök”, in: *Színház*, 1984/4.) Bucz Hunorék 1987-ben *A holdbéli csónakosnak* is nekivágtak, olyan sikerrel, hogy lassan másfél évtizede folyamatosan repertoárjukon tartják az előadást. A huszonnégy szereplős darabot hárman játszószák. „A vásári mutogatós technika” felélesztésével született játék díszelei szétszedve egy személykocsiba beleférnek, a szereplőkkel együtt. Utaznak is vele szerte az országban, a kétszázadik előadáshoz közeledve, már több mint harmincezen látták őket.

„Valahogy közelebb áll hozzám az amatőr színjátszás. Nyitottságával, kísérletező kedvével jobban boldogul darabjaim stílusvilágával. A profi színházak – ahogy én látom – számos problémával küzdenek. Elsősorban a színészek hiányos mozgáskultúrájával, a magyartalan rossz kiejtéssel, a drámai szöveg háttérbe szorításával. Saját darabjaim előadásán tapasztaltam, hogy az eredeti mű és a létrejött színpadi alkotás között gyakran nincs összefüggés, külön utakon jár a kettő. Így nagyon nehéz valódi művész színházat csinálni.” („»Csak a vers ne hagyjon engem abba!« Beszélgetés Weöres Sándorral”, in: *Film, Színház, Muzsika*, 1984. 10.)

Ennyi és nem több a Weöres-dramák krónikája a magyar színpadokon. A nyolcvanas évtized sikertelen kőszínházi kísérletei óta pedig csak egyetlen próbálkozás törte meg a csendet, Szolnokon. A magyar színház vesztett, feladta, és visszavonult, miközben a költő két drámai opusa a nemzeti drámairodalom alpművei közé tartozik. E tényt neves kritikusok ítéleteivel támaszthatjuk alá: „Az *Octopus* egyike a legnagyobb magyar drámai költeményeknek, szépsége és gazdagsága a *Csongorral* vetekszik.” (Molnár Gál Péter: „Sebzett kiáltás”, in: *Színház*, 1970/9); „*A kétfejű fenevad* több mint remekmű. Alpmű.” (Koltai Tamás: „Weöres Sándor: A kétfejű fenevad”, in: *Papírszínház*, Múzsák, 1989. 114. o.)

Weöres színjátékai a nemzeti drámairodalom hagyománytalan és magányos alkotásai közé tartoznak. De mit jelent valójában, hogy hagyománytalan? Honnan nézve az? Vagy talán csak egyfajta téves megközelítésben látszanak hagyomány nélkülinek ezek a művek, mert olyan alakváltó képességekkel rendelkeznek, mint *A kétfejű fenevad* hősei? S nem is ők a hagyománytalanok és magányosak, hanem a színházi megközelítések perspektívája volt téves?

Török Endre részben már idézett mondata a maga teljességében így hangzik: „Weöres műve törvénytelen jelenség. Váratlan, lázadó mozzanat a nemzeti kultúrában, holott

költői nyelv, ritmika vagy szerkesztés tekintetében voltaképp nem tagadja meg a hagyományt; feloldja, átalakítja, szuverén módon bánik vele, hogy megtarthassa.” Ez az értelmezés egészében is érvényes a drámaírói oeuvre-re.

Pávaszem fejedelmkisasszony mindig messzire nézett, s ott kereste az ő holdbéli csónakosát, s emiatt nem látta meg az igazit, Medvefia királyfit.

Mintha az eddigi Weöres-interpretációkkal is ez történt volna; sokféle speciális színpadi lehetőség messzeségeiben keresték a megoldásokat, s közben nem vették észre, nem használták a számukra ismerős, otthonos, „meg nem tagadott” hagyományokat, azokat, amelyekkel a weöresi szöveg roppant szuverén módon bánt, „feloldott, átalakított”, de nem tagadott meg – s ez a tradíció a lélektani hitelességen alapuló realizmus, amely természetesen nem hétköznapi, nem naturalista indíttatású, hanem a „látomásos” vagy „fantasztikus” realizmus kategóriájába tartozik. Drámáinak interpretálói azonban mégsem ebből az áradó gazdagságú szöveg-realizmusból, a valóságtartalomtól indultak ki, hanem a stílusból. Az *Octopus*nál mesebeli és mitológiai távlatok után kutattak, *A kétfejű fenevad*nál pedig politikai pamflettel kevert stílusimitációkat, életképsorozatból álló, elegyes vagy éppen „brechti” színjátszást vonultattak föl. Ez azért is meglepő, mert a magyar színpadok emlékezetes, klasszikus-értelmezései (Shakespeare, Csehov, Molière) mind realista szemléletmódból születtek – jó néhány közülük épp azoknak a rendezőknek a keze nyomán, akik Weöres-rendezéseikkel nem jártak sikerrel (Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás, Valló Péter). Mintha egyikük sem hitt volna abban – valószínűleg azért, mert még nem kanonizálódott, klasszicizálódott szövegekről volt szó –, hogy ezeknek a drámáknak a mélyén majdnem annyi valóság és jelenidejűség, történelem- és élettapasztalat, szenvedély és erő rejtőzik, mint Shakespeare-nél vagy Csehovnál. Hogy formációjuk – különösen az *Octopusé* – nem csupán shakespeare-i imitáció, hanem önálló érvényű minőség.

### **Octopus avagy Szent György és a Sárkány históriája**

Weöres és Shakespeare drámai műveinek kapcsolatára már többen, többször utaltak, maga Weöres is így nyilatkozott: „Szerkezetileg a reneszánsz kori drámák struktúráját követtem: ösztönzést főleg Kyd, Shakespeare és Webster drámáitól kaptam.” (Hornyik Miklós: *Beszélgetés írókkal*, Forum Könyvkiadó, 1982. 50. o.) Bata Imre, a költő monográfusa is ekként írt az *Octopus*ról: „E dráma alakja shakespeare-i, még a külső forma is Shakespeare nyomán jár.” (Bata Imre: *Weöres Sándor közelében*, Magvető, 1979. 255. o.) „Akár egy igazi Shakespeare-tragédia, az 5. felvonás az új világ körvonalait bontja ki.” (Bata Imre: „Dráma és történelem”, in: *Kortárs*, 1988/6.)

Mint minden klasszikusnak, a weöresi szövegnek is számtalan arca van. Az *Octopus*-ban a realista tendenciák mellett fellelhetők mitológiai elemek, motívumok. Létezik tehát olyan színpadi olvasat is természetesen, amely a mitologikus mozzanatokra helyezi a hangsúlyt, és operaibb, elvontabb, stilizáltabb, metaforikusabb megvalósításban gondolkodik. Ennek ellenére kézenfekvőnek látszott, hogy a hazai színpadra állítók először a realizmus felől közelítenek a műhöz, mert a magyar színház ebben a hagyományban igazán erős és gazdag. De nemcsak az elvonatkoztatottabb színpadi jelrendszerek szűkössége indokolta volna ezt a választást, hanem az a tény is, hogy korunkra a mítoszok érvényessége háttérbe szorult, a történetiség viszont folyamatosan és aktívan ható elem maradt, különösen Európa keleti felén. De mégsem a realista megközelítés győzött.

Lehet, hogy véletlen, de már az is jelzésértékű, hogy egyik bemutatón sem az eredeti, informálóbbról, tárgyilagosabb címén játszották a művet – *Octopus avagy Szent György és a Sárkány históriája* –, hanem egy meseszerűbb, kommerszebb címváltozatban: *Szent György és a Sárkány*.

Földes Anna „mítoszszá absztrahált történelmi konfliktusról” beszél, s arról, hogy Zsámbéki Gábor 1972-es kaposvári rendezésében „a drámának született *Szent György* megmaradt költői motívumok füzérének”. (Földes Anna: „A magyar dráma és Kaposvár”, in: *Színház*, 1972/8.) Koltai Tamás pedig így ír a Nemzeti Színház előadásáról 1979-ben: „Minthogyha arról szólna ez a furcsa játék, hogy az ősmítoszból kiemelkedett emberiség elárvultan sodródik vallások és hitek között, s egyre tragikomikusabb, korcsabb formában teremődik újjá. Ezt a történelemtől elszakadó, inkább biologikus, mint filozofikus történetfilozófiát csak Weöres Sándor érzéki költészete hitelesítheti egy mesejáték-parabola erejéig.” (Koltai Tamás: „Szent György és a Sárkány”, in: *Népszabadság*, 1979. május 11.) Tarján Tamás szerint Weöres színművének lényegét egy folyton változó díszlet-elem fejezi ki ugyanebben az előadásban:

„Megtartja a darabot eredeti közegében – az írói szándékkal egyezően –, az emberiség teljes történetének szimbólumává is emeli: a mítosz homályába vesző ősidőktől a jövő kozmikus titkáig ível a *Szent György és a Sárkány* ideje.” (Tarján Tamás: „Ha minden rom, hát építsünk romokból», in: *Szászorszínház*, Magvető, 1983. 91–92. o.) Tarján még több fenntartást fogalmaz meg a darabbal kapcsolatban: „Weöres számos remek verssel írta be nevét a magyar líra történetébe, de drámai művei nem tartoznak a nagyobbak közé. (...) az *Octopus* sem. (...) kiváló Shakespeare-utánzatnak – néha paródiának – hat. (...) Az előadás hullámzik, egyes részek szürkén, lustán, unalmasan hömpölyögnek, hogy azután váratlanul fussanak a helyükre vibráló, tajtékos habok.” (Uo., 96. o.)

Mészáros Tamás marasztalja el a legerősebben a Nemzeti előadását: „csendesen lapozgató mesekönyv”-höz hasonlítja. A darabot viszont – mint színpadi lehetőséget – ő értékeli a legtovább, és szembeszegülve az előadás költőien általánosító jellegével, minden kritikus közül a leghatározottabban, erős politikai, parabolisztikus karaktert olvas ki a szövegből.

A kritikai fenntartások, az eltérő elemzések és vélemények jelzik, hogy egyik előadás sem végezte el a színpadi értelmezés elengedhetetlenül fontos, intellektuális munkáját, nem vágott rendet „a monumentálisan vonzó költői labirintusban” (Földes Anna), a burjánzó, ingázó történetben. Ez persze összefügg az értelmezés hiányával, s hogy nem találtak egyfajta tiszta jelentésű, jelen idejű olvasatra. Így nem jött létre a mű ideje és a játék ideje közötti korrespondencia, az előadások nem csökkentették, inkább növelték a történeti–időbeli távolságot a darab és nézői között. „A felfokozott sűrű élet” (Mészáros Tamás) kilúgozódott a szövegből, és ennek hiányában nehézkes, holt szöveg–holt színház benyomását keltették az előadások.

Az *Octopus* roppant bonyolult meséje valóban megtévesztően messzi, antik múltban kezdődik (mint a *Coriolanus*), de míg Shakespeare valódi krónikából dolgozott (Plutarkhosz), az *Octopus* szerzője részben kreálta a történetet, részben felhasználta a sárkány-ös-mese egyes motívumait. (Ugyanúgy, ahogy Jevgenyij Svarc *A sárkány* című parabolisztikus mesejátékában.) Az *Octopus* történeti ideje Róma hanyatlása és a kereszténység kezdeti szakasza.

Giorgio lovag egy római légio élén Silene kapui előtt áll, hogy megostromolja ezt az észak-afrikai, csak a költő képzeletében létező várost, s megszabadítsa lakóit a kannibál istenségtől, a szűzfaló sárkánytól és ennek a hatalmi jelképnek a letéteményeseitől, a barbár, elnyomó államapparátustól. Pont a tavaszünnepe előestéjén jutnak be a városba – szinte ellenállás nélkül –, mert az egész lakosság az áldozati szűz kiválasztásának lázában ég.

A történet folytatása sokkal nyíltabb allúziókat, ismerősebb történelmi tapasztalatokat sugall: Giorgio legnagyobb meglepetésére a város lakói közel sem szenvednek annyira a szörnyetegtől, mint ő hitte, sőt kifejezetten jó az élet Silenében. Különösen most, a tavaszünnepe idején, amikor egy ember feláldozása árán a köznépek az élvezetek sokkal nagyobb szabadsága, vad bacchanália jut osztályrészül. Drog, ital, szeretkezés mámorában tobzódik

a város, gátja vesztett Love Parade hömpölyög az utcákon. Nem csoda, hogy Giorgio nemes céljaival mit sem törődnek, s a helyismerettel nem rendelkező lovag akciója, missziója kudarcba fullad. Hiába keresi, nem találja meg a sárkányt, és nem tudja megmenteni az áldozatra szüzet sem a pusztulástól. Sőt – akaratlanul ugyan –, de a városban kirobbanó erőszak és anarchia (egyik) előidézője lesz; egy koldusként tengődő, frusztrált veteránt megszabadít – feltehetően – pszichés bénaságától, aki erre megragadva a látszólagos csodás gyógyulása keltette feltűnést, az ösztöneiben amúgyis felizgatott városban lázadást szít, hatalomra tör, és ki akarja kiáltani „a silenei respublicát”. Felszólítására kikergetik a rómaiakat a városból, de a lavinaként zúduló katasztrófa- és erőszakhullám, az ösztönmélyekből feltörő világi indulatok őt is elsodorják. A pusztulást senki nem tudja megakadályozni, mert akik rendet teremthetnének, a légio katonái, Giorgio parancsára nem avatkoznak az eseményekbe. A káoszban, a fékevesztett erőszakhullámban nemcsak a városlakók nagy része pusztul el, hanem az uralkodó elit valamennyi tagja. Végül a katasztrófa mélypontján egy ügyes és aljas karrierlovag, a régi apparátus egyetlen életlen maradt tagja, szörnnyeteg Fortinbrasként puccsszerűen magához ragadja a hatalmat, s merész, demagóg fordulattal – mint Antonius a *Julius Caesarban* – megfordítja a közvélemény hangulatát. Az államideológiát – felismerve az idők változását – „sárkánytalanítja”, és helyébe szép új világot ígér a tömegnek, és „(...) a felbőszített nép simán tér át a manipulált sárkányhitről a manipulált Szent György-hitre”. (Koltai Tamás: „Szent György és a Sárkány”, in: *Népszabadság*, 1979. május 11.) Az új diktátor pedig, hogy hatalmát megszilárdítsa, emblematisztikus hősként Giorgio lovagot kikiáltja „sárkányölő” Szent Györgynek. Giorgio persze se nem szent, se nem sárkányölő, csak kudarcot vallott idealista, egy új ideológia – a kereszténység – lelkes hirdetője, aki megszállott igyekezetében több kárt okozott, mint hasznot.

A hetvenes évtized színpadra állítói természetesen nem láttak rá korukra. És főleg nem láthattak a – nem is oly távoli – jövőbe. Ha érzékelték és érzékeltettek is valamit a mű politikumából, konkrét történetiségéből, jelenhez szóló jellegéből, a kemény diktatúrák általános jellegzetességeit mutatták föl, s mindezt az áldozatok szemszögéből tették. Általában jelezték a dríllt (díszlépésben masírozó, fenyegetést árasztó katonák vonultak át a színen a Nemzetiben, a játék kezdetén), érzékeltették a rettegés, a félelem légkörét, azt az állapotot, amelyben „Bárki, ha kételkedni mer, halál fia; s aki hisz benne (tudniillik a sárkányban – R. Zs.), azt égbe ragadja; jutalmul vagy büntetésül, előbb-utóbb fölfal mindnyájunkat.” (Weöres Sándor: *Színjátékok*, Magvető, 1983. 235. o.)

A történelem roppant csavarja folytán tíz évvel az 1979-es Nemzeti Színház-beli előadás után az örök érvényűnek hitt kelet-európai diktatúrák és ideológiájuk összeomlott, csak nem olyan kaotikusban, mint ahogy az *Octopusban* Weöres jósolta. S a szabadság új-szüetű világában az áldozatok szemszöge mellett megjelent a bűnrészesség sokkal bonyolultabb nézőpontja. S ebben az új világállapotban, új történelmi tapasztalatok birtokában meglepő jelenidejűséggel, „közeliiben” szólal meg a darab; új arcát mutatja föl, új hangúlyai, új összefüggései dominálnak.

Silene városa laza, puha diktatúra keretei között él, és nem is rosszul. Lakói egykedvűen eltűrik, elfogadják hatalmi elitjüket, mediterrán életvitelüket ez igazából nem zavarja. A piactéren, a tengerparti, csempész-maffiózókkal teli kocsmában, a fiatalság divatos találkozóhelyén, a nagy éjszakai tavaszünnepe előestéjén vígan zajlik az élet. Az emberek tudomásul veszik, hogy vannak tabuk, amelyeket nem szabad áthágni, s ha ezt betartják, a hatalom békén hagyja őket. A vérszomjas sárkányról szóló, fentebb idézett mondat rögtön utána így folytatódik:

GIORGIO *Hogyan tudtok így élni, mint vágóhídon a barmok?*

NELLA *Mert mindenki reméli, őrá nem kerül sor (...)*

GIORGIO *Kezdem érteni: a pokol nem tűzkatlan meg jégverés, a pokol a mézben hente-reg.” (Uo., 235. o.)*

Ez „a mézben hentergő pokol” – a dolgok végső hazugságán szemet hunyó, az egyes emberáldozatokat közönyösen tudomásul vevő kollektív attitűd – ma már felismerhetően rímel egykori önmagunkra, a kádárizmus évtizedeire, azokra az évekre, mikor nagyon kevesen vállalták a súlyos egzisztenciális hátrányokkal járó tabuk áttörését, az alaphazugság leleplezését, saját maguk rejtőzködés nélküli, valódi önmagát. Rímel arra a történelmi állapotra, amikor a hatalmi helyzet tudomásulvétele fejében, az emberáldozat tudomásulvétele fejében (Nagy Imre és társai és a sok bebörtönzött '56-os forradalmár) az egyes ember, az átlagpolgár élhetőbb életet és több szabadságot kapott.

A weöresi szöveg – mai olvasatában – erős nyomatékkal sugározza a puha diktatúra összeomlás előtti, dekadens, túlérett állapotát, a kedélyessé torzult szolgaságot, a „legvidámabb barakk” életérzését, ahol „a legtöbb lány hanyatt-homlok iparkodik, hogy áldozati szűz lehessen: nagy rang, szép ruhák, edesség, előkelő gavallérok – majd akkor jeddünk meg, ha csakugyan visznek a szörny torkába, de addig évek múlnak gond nélkül.” (uo., 235–236. o.) – mondja az a Nella nevű hölgy, aki az előbbi információkat adta Giorgiónak. Szavait saját sorsa hitelesíti, mert a játék kezdetén még egyszerű piaci árus volt, de ügyessége és szépsége révén elérte, hogy hamar felkerült a felső tízezerbe, s belőle is kiválasztott szűz lett. Ő sem egyszerű áldozat tehát, hanem bonyolult személyiségképlettű résztvevő, ha tetszik, bűnrészes.

A hatvanas-hetvenes évek számos meghatározó drámai alkotása, majd az új drámaíró-generáció tagjai közül is sokan ezzel a skizofrén létállapottal, ezzel a belső, személyiséget súlyosan erodáló jelenséggel, a kettős létezés morális válságával foglalkoztak, a legkülönbözőbb hangvételben, stílusban, tematikában. A kettős létezés dilemmája: egyik oldalon a hatalommal való szembenállás igénye és kényszere, a másik oldalon pedig a kérdéses kiegyezés, az egyes ember, az átlagpolgár egzisztenciális biztonsága és viszonylagos szabadsága érdekében. Ahogy Esterházy Péter fogalmazott a *Daisy*-ben: „A tudathasadásos kettősség következetes színrevitele kelet-európai rutinnal dúdolva (...)” (Esterházy Péter: *Daisy*, JAK-füzetek 6., Magvető, 1984. 23. o.) A drámák nagy részében aránylag könnyen felismerhető volt ennek a tragikus, tragikomikus kettősségnek a természetrajza, az *Octopus*-ból azonban mélységes figyelemmel és érzékenységgel lehetett volna csak kihámozni ezt a mai olvasatban sokkal nyilvánvalóbb nemzetkritikai attitűdöt. Ezzel magyarázható az a tény is, hogy a darab – szemben *A kétfejű fenevaddal* – nem került tilalmi listára. Bár Weöres, mint mindenhez, ehhez az aktuális politikumhoz is adott kulcsot:

„Sz. I.: Nem idegen a te költői alkatodtól a politikai téma?

W. S.: (...) Aki olyan drámáimat elolvassa, mint a *Szent György és a Sárkány* vagy *A kétfejű fenevad*, tapasztalhatja, hogy a régi korok nagyon sok eleme – pozitív vagy negatív formában – valahogy rádupláz arra, ami most van.” („»A művész kénytelen vállalni saját korát« Szerdahelyi István beszélgetése Weöres Sándorral”, in: *Egyedül mindenkivel*, Szépirodalmi, 1993. 440. o.)

A silenei hatalmi elit, az irányító apparátus dekadens hatalmi struktúra képét mutatta. Békén hagyta állampolgárait, nem firtatta sárkányhitüket, „aki nincs ellenünk, velünk van” alapon. Ennek fejében legitimitásuk töretlen, nyugalomuk zavartalan volt. Cinkos egyetértés forrasztotta össze a közvéleményt és a politikai elitet. Se itt, se ott nem volt már ember, aki hitt volna a sárkányban, és a sárkányeszmében, leszámítva néhány frusztrált funkcionáriust, illetve küldetésstudattal rendelkező pszichopátát és demagógot. „Hányan mondják, hogy a szent Hydra nincs, mi tudjuk van: Hiszen mi döntjük el, ha hiszünk benne: van, s ha nem hiszünk nincs.” (Uo., 261. o.)

Ez a rejtélyes sárkány és sárkányhit csak mély bűnrészeségben összeforrott közösségben egzisztálhat. Ez a „nincs és mégis van” állapot azért létezhet, mert az emberek egykori hite, a mai hallgatóságos hitelensége, a morál lassú leépülése legalizálja és reali-

zálja a sehol nem lévő és mégis mindenütt, mindenkiben jelenlévő ősbűnt, az emberáldozatra berendezkedett eszmét és kiüresedett szimbólumát. Az „Isten bennünk van” mintájára, Weöres a „Gonosz bennünk van” metaforáját teremtette meg az *Octopus*ban. Giorgio lovag fizikai valójában hiába keresi, mert nem létezik a szörny, de a hallgatónak közmegegyezésben, a néma tudomásulvételben, majd a gyilkos „Walpurgis-éjszakában”, az önmagukból kifordult, gyilkossá váló emberekben, az erőszak térnyerésében – melyben egyként osztozik vezető és a vezetettek – nyilvánvalóvá teszi, hogy a sárkánydémon magukban az emberekben található. Az emberi személyiség hasadtsága a szörny létének egyik feltétele.

„Az emberek el akarják felejteni, ami velük a sárkány uralkodása alatt történt. A sárkány, úgy látszik, halhatatlan. Le lehet vágni mind a hét fejét, de azok a sebek, amelyeket az ártatlanokon ejtett, nem gyógyulnak. Fiainkban, unokáinkban hetedíziglen büntettünk, pedig nem mi voltunk a fő vétkesek, hanem akik a nyakunkra ültették. De mi is vétkesek voltunk, vétkesekké kellett lennünk. A vétkesek pedig újabb vétkeseket szülnék, és a folyamatnak soha nincs vége.” Ezt Kornis Mihály mondta, de nem az *Octopus*ról, hanem saját darabjáról, *A Kádár házaspár* című két monológjáról. („»A sárkány, úgy látszik, halhatatlan« Beszélgetés Kornis Mihállyal”, in: *Magyar Hírlap*, 2000. február 18., kérdező: Bóta Gábor.)

Ez a változhatatlannak hitt hatalmi és eszmei struktúra omlott össze az *Octopus*ban egy éjszaka alatt: belülről rohadt el, mint a szovjet birodalmi rendszer, a káosz nyelte el. Weöres „hatalom- és korváltó” krónikája egy dologban tévedett, egy döntő tényezőben alakult másképp a történelem; a korszakváltás békésen zajlott le – legalábbis a földrész, a régió centrumaiban. A perifériák (Balkán, Csecsenföld) fekete lyukai azonban – amelyek a központi hatalom eltűnte után keletkeztek – vészjóslóan léteznek. Milosevic megjelenése a Tito halála után kialakult hatalmi vákuumban szinte hasonló forgatókönyv szerint zajlott, mint az *Octopus*ban bekövetkezett cinikus hatalomváltás. A szélsőséges jobboldal előretörése régióknak egyes országaiban jelzi az egyensúly, a demokrácia viszonylagos voltát, törékenységét a földnek ezen a tájain.

Az *Octopus* nagy hatalmi játszmáit, az új korszak születését, a kedélyes szolgálathoz szokott sileneiek véres káoszba torkolló történetét átszövi, ellenpontozza, s egyszer döntő helyen befolyásolja egy vérfertőző szerelmespár története: Romeo és Júlia szerelméhez mérhető szenvedély, melyben nagy szerep jut Romeo „Róza-korszakának”, vagyis Weöres rokonszenves fiatal hőse sokáig éli a pillanat örömeinek hódoló hedonista életét, s csak a tragikus végjátékban döbben rá szenvedélye és szerelme nagyságára. Ők ketten lehetnek volna új, tiszta kezű vezetői e közösségnek, de Giorgio őket se tudta megmenteni. Helyettük egy idiótát, az uralkodói család utolsó életben maradt tagját veszi szárnyai alá, és adja át épségben az új, szörnyeteg Fortinbrasnak, aki ezzel a debil bábkirálynóval tudja végleg legalizálni sötét hatalmát.

E tragikus testvérszerelem erőteljesen felidézi John Ford *Kár, hogy k...* című horrosztrikus, reneszánsz tragédiáját, amelyet Vidnyánszky Attila, a beregszászi Illyés Gyula Színház kiemelkedő tehetségű rendezője állított úgy színpadra, hogy a szenvedély ábrázolásának hitelessége és a történet teatralizált, erőteljesen képekben fogalmazott stílusa teljesen maivá és jelenvalóvá tette ezt a romantikus, távolinak tűnő rémtragédiát. Ez is egy útja lenne, lehetne a weöresi világ mai színpadra-fogalmazásának.

Az *Octopus*ban Erősz és Thanatosz, hatalmi vágy és kéjvágy, a régi és új korszakok drámai erejű jelenetei változtatják egymást, s mindezeket összefogja a titokzatos, karizmatikus főhős, Giorgio lovag. Elsősorban talán az ő alakja, az ő hősi és helyenként káros botladozásai és balfogásai miatt kapta alkotójától a színjáték a tragikomédia műfaji megjelölést. Giorgio az egyetlen valóban tiszta lény ebben a gonosz kavalkádban. (A szerelmespár talán még kivétel.) Mint egy hippi-vezér a hatvanas évekből, szeretetet hirdet és erőszakellenességet, új eszme követője, idealista, humanista, liberális gondolkodású, vi-

lágjobbító, aki keresztény létére légiót vezethet már a hanyatló Rómában. Hegyeket mozgó hite, mindenkire hatni tudó személyisége sebezhetetlenné teszi, mégsem tudott senkin és semmin segíteni, sőt igazából csak a káoszt fokozta, illetve balfogásaival siettette kirobbanását. Csupa jó szándékból idiótákat és kalandorokat szabadít a városra, soha nem ott kereste az ellenséget, ahol kellett volna, nem ott segített, ahol várták, s soha nem azt mentette meg, aki megérdemelte volna.

Egyfajta különös Hamlet-reinkarnáció ő, moralizáló, meditáló, prae- vagy első generációs értelmiségi, aki nem olyan bonyolult, reflektív, bölcséleti szinten gondolkodik és fogalmaz, mint Hamlet, de hasonlóan legendás elődjéhez, ő is sokkal többet beszél, mint cselekszik, ha viszont cselekszik, akkor rosszat tesz.

GIORGIO *Ha már ide vezényeltek bennünket, szerettem volna a szörnyet levágni és fényesebb sorsot alakítani – ehelyett kavartam akkora zűrzavart, hogy a város északi tirannusai és déli népei öldöskögymást – mi lesz, irgalmas Istenem?” (Uo., 366. o.)*

Giorgio se katonának, se férfinak, se sárkányölőnek nem jó, hívei, ellenségei mégis rajonganak érte, haja szála sem görbül, miközben világok zuhannak szét körülötte. Mint Hamlet, ő is belátja tevékenységének csődjét, utolsó szavait – az írói instrukció szerint ál-mában, egyfajta rendezői értelmezésben azonban elképzelhető, hogy az öngyilkosság előtti pillanatokban – egy jámboran hívogató Jézus jelenéshez intézi:

GIORGIO *(...) Bárhogy lábolok,  
a láb közepén vagyok: se út, se gát  
a sárban, és irány sincs! Merre vagy,  
honnan szölongatsz?*

JÉZUS *Jer hozzám.*

GIORGIO *Hol is  
vagyok? Gyerekkorom szobája ez,  
apám fölém hajol. Már rég nem él,  
a sírban nyugszik és én is –*

JÉZUS *Velem vagy. (Uo. 368. o.)*

Giorgio útja a világjobbító lelkesedéstől, a kommunisztikus, keresztény eszmehirdetéstől – a kétely feltámadásán át – a meghasonlásig ível. Egyfajta huszadik századi kudarcos, liberális értelmiségi életutat jár be, a kollektív eszmehitektől a csőd felismeréséig. Fodor Géza alapvető Hamlet-értelmezése óta („Nagyon túhegyre vennők, ha így vennők?»”, in: *Zene és színház*, Argumentum Kiadó, 1998.) még inkább előtérbe került a hamleti értelmiségi magatartás, „a nyilvános szerepet vállaló kritikai értelmiség tragikus önértelmezés”-ének problematikája (Kiséry András: „Között”, in: *Színház*, 2000/9.), a hagyományos értelmiségi szerep: a felvilágosodás és humanizmus európai eszméit hirdető és valló hős, illetve ennek az embertípusnak társadalmi, történelmi hatékonysága, sőt esetenkénti felelőssége az események menetében, alakításában. Az Octopus-lovag tévelygéseivel, tragikus félrefogásaival Weöres már évtizedekkel korábban megfogalmazta ezzel kapcsolatos sajátos és szkeptikus véleményét.

Giorgio tragédiáját, tragikomédiáját megsokszorozza a végjáték; amíg ő romantikus, töprengő attitűddel impotens, segíteni nem tudó istenével társalog, ezalatt a városban mások cselekszenek: míg a szellem tépelődik, a nyers erő cselekszik, és megtörténik a profi hatalomváltás. Kemény, gátlástalan, pragmatikus politikus lép a porondra, egy szép új világ ígéréstével és a tömeg manipulálásának alvilági tudományával. Ez a vég roppant izgalmasan ráfelel Spiró György *A békecsászár* című történelmi látomásának záróaktusára, amelyben az összeomlást, a világkatasztrófát szintén egy gátlástalan manipulátor használja ki és fordítja saját előnyére.

„(...) Shakespeare számára a történelem egy helyben áll. Mindegyik fejezet ugyan-

azon a helyen kezdődik és végződik. Mintha minden egyes krónikában kört írna le a történelem, s azután visszatérne kiindulópontjához.” (Jan Kott: *Kortársunk Shakespeare*, Gondolat, 1970. 11. o.) A shakespeare-i „Nagy Mechanizmus” így működik. Weöres történetfilozófiája mintha még komorabb képet mutatna; a történelem mozgása nem körkörös, hanem spirális, és a mozgás irányultsága lefelé mutat. Az ő szörnyeteg Fortinbrasának fellépése még esélyt sem kínál a Jóra, az idők jobbra fordulására, hiszen frissen szerzett hatalmát frissen elkövetett gyilkosságokkal alapozta meg.

A kollektív szorongás tablóját egy igazi, frappáns weöresi fricskával, tragikomikus gesztussal zárja a drámaköltő: a frissen trónra ültetett idióta bábkirálynő, egyedül maradva a színen, boldog megkönnyebbüléssel guggol le a terem közepére kisdolgát végezni. A korszakváltás kegyetlen monumentalitása egy biológiai aktus komikus alpáriságával zárul, morbid fricskaként minden utópisztikus jövőképre, optimisztikus emelkedettségre.

### „Változhat is az ember” (A kétfejű fenevad avagy Pécs 1686-ban)

Ez a kissé pongyola, de familiárisan ismerős, erőteljesen megengedő hangvételű, Közép-Európára oly jellemző alapmondat *A kétfejű fenevad* egyik mellékszereplője, Windeck császári komisszárius szájából hangzik el, aki – Buda ostroma idején, 1686-ban – túlbuzgón teljesíti mindegyik túlélésre berendezkedett, németbarát-törökbarát Æn-jének változási parancsát, de mindezt ügyetlenül, balek módra, tehetségtelenül teszi, hol túl mohón és gyorsan, hol tájékozatlanul, hol pedig későn ocsúdva. El is éri a nemezis, s honfitársa, Badeni Lajos őrgróf kivégezteti, mert az általa gyűlölt Lipót császár spionjának véli.

A darab születési éve: 1972. Egy évtizednyi idővel korábban Sarkadi Imre és Csurka István a tehetetlenség és az önpusztítás tragikus, tragikomikus héroszeit teremtették meg a hatvanas évek Magyarországon. (*Oszlopos Simeon, Ki lesz a bálánya?*) Ezek a művek voltak a magyar értelmiség, a magyar szellem forradalom utáni tetszhalott, mélypont állapotának mementó értékű színpadi ábrázolásai. Ezen az úton már nem lehetett tovább és hová lépni; az önpusztító alkotók hosszú halotti névsora figyelmeztetett erre. (Sarkadi Imre, Czibor János, B. Nagy László, Kamondy László, Latinovits Zoltán, Szabó István, a novellista, a későbbiekben Hajnóczy Péter.) Figyelmeztett továbbá az itthoni és külföldre menekült, derékba tört életű értelmiségiek sora és egy ország továbbélő energiája. Egy ország értelmisége nem követhet el kollektív öngyilkosságot, nem számolhatja föl önmagát. A szellem önpusztítási holtpontjáról, annak ábrázolásától el kellett mozdulni, mert az éjszaka hosszúnak ígérkezett, s inentől már csak a nemzethalál víziója következhetett volna. Be kellett (újra) rendezkedni a túlélésre, arra, hogy kell és lehet tovább élni. „A túlélő, az európai történelemnek ez az új embertípusa” – írta Kertész Imre *A számlízött nyelv* című nagyesszéjében, s ennek az embertípusnak különösen gazdag változatai követhetők nyomon Európa keleti tájain.

Az *Octopus* erős kritikai éllel kezeli a néptömegek alkalmazkodási ösztönét, az 1972-ben keletkezett *A kétfejű fenevad* megengedőbb és megbocsátóbb a túlélési stratégiákkal kapcsolatban. A néhány évvel korábban írt *Pisti a vérzivatarban* (1969), Örkény István színműve is – bár teljesen más írói eszközökkel és módszerrel –, de szintén a fizikai és morális túlélés különböző módzatairól beszél. A túlélés speciális cseh megtestesítője, Svejek után megteremtődtek a magyar túlélők és túlélési technikák. Az „én uramisten! / ...hadd lám: mire megyünk ketten!” – Arany János-i lelkiállapota, Vörösmarty nemzet-halál víziója, a Füst Milán-i (*Boldogtalanok*), a Teleki László-féle (*Kegyenc*) és az *Oszlopos Simeon*-i magatartásformák és karakterek után ezek a drámai alkotások új – eddig homályban rejtőző – nemzetkarakterológiai attitűdökre hívják fel a figyelmet – szemben az eddigi tragikus irodalmi példákkal.

A *kétfejű fenevad* (a továbbiakban *Fenevad*) és a *Pisti a vérzivatarban* (továbbiakban: *Pisti*) az életöszön, az életerő drámái, a diktatúrákban, a háborúktól sújtott, idegenek által megszállt országban (tatár – török – német – orosz) kényszerűségből vagy meggyőződéses kollaborációból kialakult egyéni és kollektív túlélési technikákról, alakváltozásokról, személyiség-széthullásokról, személyiségcserékről beszélnek, s azokról nyújtanak helyenként kegyetlen, szarkasztikus, helyenként ironikusan megbocsátó, sőt gyakran elfogadó, bölcs és szeretetteljes képet. Azok a morálisan roppant kényes emberi és állampolgári léthelyzetek foglaltatnak itt műalkotásba, azokról a morális válságokról beszélnek ezek a darabok, amelyek gyakori előfordulásokban és gazdag formációkban „tenyészték/tenyésznek” Európának ezen a tájain, gyorsan változó, riasztó kilengéseket produkáló történelmi helyzetekben. Ezekben a vészhelyzetekben kialakuló túlélési módozatoknak számtalan variációja létezik. A *kétfejű fenevad* főhőse, Ambrus deák, „száraz lábbal kelt át a vízen”, vagyis intakt személyiséggel élte túl a neki sorsként rendelt katasztrófa-sorozatot. A darab többi (férfi) szereplője azonban megmaradása érdekében látszólag vagy valódi belső meggyőződésből azonosult, vagy mimikriként magára vette a történelem által felajánlott, illetve rákényszerített szerepeket, s szinte valamennyien súlyosan sérült személyiségekké váltak. Örkény István *Pistijében* viszont az évszázadokig egységesnek hitt emberi személyiség hasadt többfelé, egymással egyenrangú részekre osztódva. „...testünknek többmagunkban vagyunk lakói”, mondja Örkény István a darabhoz írt előszavában. (*Drámák*, I–III. kötet, Szépirodalmi, 1982., II. kötet, 189. o.)

A *Pistiben* nem egy koherens személyiség kényszerül szerepjátszásra, válaszként a külvilág kényszerítő impulzusaira, hanem maga a sokáig teljesen egyneműnek hitt személyiség – színpadon eddig kevésbé feltárt – szerves, lényegi tulajdonsága nyilvánul meg ilyen módon és formában, „többmagában”. Ahogy a darab előszava mondja: „(...) a valóságot értelmezni akaró ember egyetlen testben élő személyisége is több egyéniség eltérő, egyidejűleg létező látás-, gondolkodás- és cselekvésmódjában nyilvánul meg.” (Uo., 187. o.) Ugyanezt a a darab mottója így fogalmazza meg:

*E kor nekiünk szülnék és megölnék.  
Tőle kaptuk, mint útravalót,  
hogy lehessünk hősök és gyilkosok  
egy időben, egy helyütt és egy személyben.  
Ki merre fordul, aszerint.*

(Uo., *Pisti a vérzivatarban*, 1969-es, első szövegváltozat, 629. o.)

A már idézett előszó pedig így folytatódik:

„Én sem akartam élethű történelmi tablókat festeni, hanem a tablókba beleszületett, belehajított, belekényszerített Én (...) kórképét, tudathasadását, állapotrajzát, ebbe való belepustulását vagy ebből való felgyógyulását nyomon követni. (...)” (Uo., 186. o.)

Ezeket a történelmi tablókat, a tudathasadásra kényszerítő állapotokat, s az ezekben „belehajított” embereket, tehát a történelem Kott által elnevezett Nagy Mechanizmusát mutatja föl „magyar módra”, de eltérő személyiség-képletekkel Weöres és Örkény műve is pikareszk, véres kalandsorozat formájában. S e kalandsorozat helyszíne a magyar történelem, alanyai pedig a mindent túlélő magyarok. Weöres játéka az újkor hajnalán, a három részre szakadt Magyarországon, Örkény Istváné a huszadik századi történelem kulisszái között játszódik.

Mind a két mű epizodikus szerkezetű, a főhős vándorlása, „történelembe vetettség”, kiszolgáltatottsága (illetve Pistinél egy sokkal aktívabb feladat- és szerepvállalás) válik kompozíciós elvvé. S az egyes epizódokból összeálló nagy egész kollektív nemzeti életrajzzá tágul. Ezekben a szélsőséges és felpörgetett gyorsasággal változó léthelyzetekben produkálják a főhősök az alkalmazkodás, alakváltás, a rejtőzködés, a személyiség-hasadás változatos példáit, ahogy az kellett és „dukált” a magyar történelem vérzivata-

ros századaiban, a tatárdúlástól a létező szocializmus korszakán át napjainkig, „a létező demokráciáig”.

Örkény István – hogy ezeket a homlokegyenest ellentétes karakterjegyeket egy emberben el tudja fogadtatni, és színpadilag, dramaturgiaiilag hitelesíteni tudja – a mesebeli hős halhatatlanságát kölcsönzi Pistinek. „Nem lehet agyonütni, hét élete van, mint a macskának, nem fogja a halál.” (Interjúrészlet 1969-ből, in: *Drámák*, I–III., Szépirodalmi, 1982., II. kötet, 563. o.)

Ádám *Az ember tragédiájában* újabb és újabb álmokból ébred, Pisti újabb és újabb halálokból.

Weöres Sándor Ambrus deákja nem halhatatlan, mint Pisti, személyisége sem olyan ellentmondásos, sőt az ő különlegessége éppen az, hogy az élesen váltakozó, önmaga ellentéteibe forduló helyzetekben, a körülötte sűrűn személyiséget váltó emberek között is megőrzi önazonosságát, nem sérül, nem torzul el. Számos próbatétel és kaland lesz osztályrésze, de mindenből épen kerül ki; megmenekülései csodával határosak, ő is mesehős tehát a maga módján. Miközben ugyan ő is alkalmazkodik, ha kell, az élet, a túlélés parancsának, mégsem veszíti el rokonszenves tartását, és még a legméltatlanabb helyzetből is tisztán, épségben kerül ki. De ki ő valójában? Megfoghatatlan. Református prédikátor, de soha nem látjuk „térítés” közben. (Mintha számára érvényét veszítette volna a hit. Egyszer hivatkozik szerelmetes Jézusára, de nagy a gyanú, hogy ezzel a hithű mondatával éppen egyik szerelmétől akar békében elválni.) Szerelmes férfiú, de soha nem adja ki magát egyik szerelmének sem. Művész, de nem főoglalkozásban, permanens menekülő, de a három részre szakadt országban magyar ember létére nem áll se a törökverők, se a németgyűlölők, se a Thököly nevével fémjelzett fanatikus magyarok oldalára. (Mintha rájött volna: ilyen torz időkben nem létezhet egészséges hazafiság.) Öntörvényű, szabad szellem; a német megszállta menedékhelyén keleti színjátékot tanít be, a török megszállta városban pedig olasz, nyugati komédiát ad elő, mert művészi ízlése és szituációérzéke pont ezt diktálja. Ehhez a sorsképlethez azonban az szükségeltetik – s itt lép be a mesei szféra, a transzcendencia –, hogy nagyon mély, öntudatlan meggyőződés vezérelje, tegye magabiztossá: ő sérthetetlen, mindent túlél, mint a népmesék álruhás királyfija, miközben körülötte halomra hullnak az emberek. Derűje, charme-ja, nyugalma, elegáns kívülállása, belső szabadsága egy percig sem hagyja el, s mint János vitéz vagy Kakukk Marci, „még ma is él, ha meg nem halt.” Ettől a mesei, költői szférától tud a mű – az összes felidézett szörnyűsége ellenére is – mély karneváli, antropológiai optimizmust sugallni. Ambrus lényében van valami nem e világi, tűnődő jelleg, mintha maga Weöres Sándor a költő, a költőiség reinkarnációja öltene benne testet.

A tizenhetedik századi Magyarország nemcsak politikailag szakadt három részre, de az emberek személyes életében is állandósult ez a fajta fenyegetettség. Testileg, ha lekasabolták, lefejezték, fölnégyelték őket, lelkileg úgy, hogy a mimikri, az álcázás, a nagy világszínházi maszkerád segítségével próbálták meg túlélni az éppen esedékes kataklizmát. Ambrus deák a törökdúlás 1680-as évtizedében végigbujdokolja szinte az egész országot; a történet kezdetén a német fennhatóságú Sárovaron talál ideiglenes menedéket és kap óvó szerelmet egy ott vendégeskedő Evelin nevű polgárlánytól, de innen is tovább kell állnia. Sorsa tovább sodorja a törökök által megszállt Pécsre, ahol egy török kádi álarcában „túlélő” pozsonyi zsidó bankár házában talál újabb védelemre és újabb szerelmekre, a házigazda leány, Lea és annak barátnője, a szintén bujdokló Báthory Susánna hercegkisasszony személyében. Majd amikor a német csapatok visszafoglalják Buda várát és özönlének dél felé, ismét tovább kell állnia, s Báthory Susánná segítségével visszajut Nyugat-Dunántúlra, Kőszegre, Evelin igazi otthonába, ahol a lány ismét óvón befogadja.

Ambrus túlélte az éppen esedékes történelmi kataklizmát, s szinte tanúságtevőként viheti tovább a kultúrát, segíthet megőrizni az életet, a nemzet teremtő erejét. A szó szo-

ros értelmében is, mert a bujdoklások megpróbáltatásai között azért sikerült egy fiúgyermeket nemzenie Báthory Susánnának, s ahogy Éva mondja Ádámnak *Az ember tragédiájában*: „Anyának érzem, oh, Ádám, magam” – úgy érzi magát Báthory Susánna hercegnő is, a csupa életerő fenséges szajha, aki nemcsak megszületett gyermekét, hanem a férfit is épségben visszaszolgáltatta az előző szerelmének: „Kedvesem, Ambrust is egy esztendőjig viselém, de meg sem látszik rajta, vadonatúj. A tiéd.” (*Színjátékok*, Magvető, 1983. 467. o.) – mondja, majd továbbvándorol, szabadon és büszkén, újabb kalandokat és újabb szerelemeket keresve, mert ő nem köti életét „a káposztaszagú Bornemissza névhez”. Ambrus csodás vándorlásának és megmeneküléseinek legfőbb segítői az őt kézről kézre adó, óvó-védő asszonyok. A túlélés lehetőségeit fokozza, a „hús-öllő, vér-kalló malom”-ból való megmenekülés esélyeit növeli a másik, a női *nemmel* való szövetkezés, ahogy Ambrus mondja: „Mert míg uralkodik a kétféjű szörnyeteg, ott lappad az ágyban is: a magános asszony s a menekvő férfiú vadállattá búvik össze. Vagy a rémség elgázolja.” (Uo., 397. o.) A darab női szereplői mind ugyanolyan önazonos lények, mint Ambrus. Különösen az alakváltás nagymesterének, a pozsonyi, zsidó, Mandelli bankárnak a lánya, Lea, aki jólétet, családot, vallást is elhagyott volna, hogy gyerekeket szüljön Ambrusnak. „Ha nincsenek többé magyarok: én fogok magyarokat szülnöm Ambrus papnak, leszen tíz vagy húsz gyerekünk, sok száz és sok ezer unokánk, benépesítjük újból ez országot, Ambrus meg én, a szerelmes Jézus nevében. Hallottátok? Én magyar vagyok! Én körörsztyén vagyok!” (Uo., 447. o.) – mondja Lea a *Fenevad* legmegrázóbb monológjában. De Lea felajánlkozása már hiábavaló; „Ama gauner már elmene Susával” – hűti le a lányát a kádi személyiségét felöltő, pécsi illetőségű zsidó bankár, akinek – miután a német csapatok, elfoglalva Buda várát, vérszomjas győztesként özönlének dél felé –, végleg ellege lett ebből a permanens felfordulásból, és egész családját kimenekíti a biztonságos és civilizált Velencébe, erről „a fránya Magyarországról”.

Ibrahim kádi, alias Mandelli bankár személye már átvezet a darab férfi világába, a történelmi szférába, Weöres egyedülálló nemzetkarakterológiai kor- és körképébe, ebbe a „fabula hungaricába” (Koltai Tamás), amelyben a túlélés érdekében a legmeghökkenőbb és tragikomikusabb karakterek sora vonul fel – mindazok a férfiak, akik a történelmet csinálják, és/vagy elszenvedik; megalázók és megaláztatottak. A világ urai: a kétszínű, romlott politikusok: Lipót császár és Mehmed szultán; a cinikus, elvtelen gazemberek gyülekezete: a német és a török vezérkar –, akik az előzőekkel együtt a szatíra és a vásári bohóctréfa eltúlzott, elrajzolt, eltorzított eszközeivel és harsányságával vannak ábrázolva, miközben eldöntik az éppen esedékes, világtörténelmet befolyásoló taktikai vagy stratégiai lépéseket. A világtörténelem piszkos politikai alkuk sorozatából áll össze, amit a darab végén az egyik szereplő feketén-fehéren ki is mond. Feltehetően ennek a ténynek a kimondása és ábrázolása volt a fő oka a tizenegy évig tartó betiltásnak. A félresikerült, „kiherélt” előadásokat nézve azonban, amelyekből hiányzott minden lázadó szellem, már akkor nem lehetett igazán érteni a szigorú ítéletet.

Megbocsátásban ugyan, de azért szintén erőteljes, harsány színekkel, nyers túlzásokkal rajzolja Weöres a levitézlett, békétlenkedő, egymást gyűlölő, százalmasan virtuskodó, földönfutóvá lett magyar urakat, a rozzant, szenilis, vesztes veteránokat, akiket sorsuk és meggyőződésük és a történelem váratlan fordulatai szívfacsaró alak- és lélekváltásokra kényszerítenek; kurucból labanccá, reformátusból katolikussá, forradalmárból csökkent reakcióssá, rasszistává, antiszemitává változtatott, s a jószívű Mandelli bankár kegyelemkenyerén élnek Pécsen, miközben alpárián „zsidóznak” és gőgösen békétlenkednek az ellátás miatt. A remekművek minden kor számára nyújtanak kulcsot: a levitézlett magyarok karakterei napjaink egyes szerencsétlen sorsú, eltorzult gondolkodású '56-os veteránjaiban vagy különböző, újonnan feltűnt, kommunista-gyűlölő vesztesekben idéződnek fel újra.

Ambrus továbbá találkozik vándorlásai során janicsárnak mutatkozó hithű magyar-

ral, útonállásból élő bencés papokkal, akiknek vezére majdnem lekaszabolja Ambrust, mikor megtudja, hogy református. Török hadvezérként élő igazi magyar hazafi segítő Pécsről való menekülésében, majd ugyanez a hazafi engedelmes török hadvezérként öngyilkos lesz, mert a szultán így kívánja. „A történelmi tablókba beleszületett, belehajított, belekényszerített én” (Örkény István) vagy a lelke mélyéig azonosul a neki felajánlott vagy ráerőltetett szereppel (ez a bizonyos Dzsardzis aga, alias Bonyhádi György), vagy a védekezés, a túlélés érdekében mimikrire kényszerül. (Ibrahim kádi, alias Mandelli vagy a hithű magyar, később janicsár közkatonája és a kisstílusú, balek Windeck kommisszárius.) A megmaradás, túlélés parancsa mindenre képesse teszi az embert, s ez a személyiségváltó, rejtőzködő körtánc, karneváli kavalkád, ez a nagyszabású, bölcs és megbocsátó világszínházi maszkerád a költő Weöres Sándor szemében és keze alatt emberléptékű kijátszási kísérletévé válik a történelem Nagy Mechanizmusának: „Változhat is az ember.” – üzeni megértő derűvel a költő, de ez a derű súlyos szkepszist takar.

Régmúltunk, közelmúltunk, napjaink sorsképletei, viselkedési normái sorra föllelhetők ebben a – shakespeare-i meseszerűséget és shakespeare-i emberismeretet idéző – weöresi univerzumban. A rejtőzködés, alakváltás, személyiségcsere jellege mindig is korfüggő és történelemfüggő. A lényeg azonos, csak a megjelenési forma más és más; töröködés, tatárdúlás, a ’48-as leverett szabadságharc utáni és az ’56-ot követő megtorlás előli bujdosás más-más jellegű volt. A legenda szerint állítólag Antall Józseftől származik „az alámerülni és kibekkelni” túlélési technika és taktika. A szellemes pesti köznyelvben pedig a 90-es évtizedben terjedt el a mondás, a ’89 utáni rendszerváltás jellegzetes személyiség-változási képletéről: „nagy a forgalom a damaszkuszi úton”. A rejtőzködés „gubójából kikelő” újfajta karakterek – a gyorsuló idővel arányosan gyorsulva – a legmeglepőbb pánfordulásokat eredményezik; drámaírókon, zenészeken át magas közjogi és vallási méltóságokig „változhat is az ember” – hogy újra idézzük Windeck császári kommisszáriust a *Fenevad*-ból.

Weöres emberközeli, megértő derűje mélyén azonban sötét történelmi pesszimizmus rejtőzik, ahogy azt az *Octopus* befejezése is mutatta. A *kétféjtű fenevad* happy endje után – mikor Ambrust, frissen született gyermekével együtt épségben visszakapja előző szerelme, Evelin, akinél a mese véletlene folytán épp ott vendégeskedik – ki tudja, milyen minőségben – Badeni Lajos örgróf, a győztes német hadjárat vezére, aki agyalágyult ugyan, mert vérbajt kapott egy Franciska nevű kantinosnőtől, de talán éppen azért, a shakespeare-i bohócok mintájára kimondja az emberiség és a drámaköltő legmélyebb vágyát „a kétféjtű fenevad”, a történelem megsemmisítéséről, mert akkor, hirdeti ez a végmonológ, az örök béke kora jönne el. Badeni Lajos a történelmet detronizáló, majd himnikus bizakodásba forduló szövege után diadalmas lendülettel – egy érdekes brechti stílusú gesztussal – felnyitja a háta megett, beszéde közben összecukódott függőnyt, mintha egy *Örömda*-szerű záróakkordot várna, helyette azonban az első felvonás változatlan záróképét látjuk, a pécsi bankár otthonát, benne főszereplőinket, akik borzalomba dermedten hallják – újra, mintha az idő visszapörgött volna, vagy kataton módon ismételné önmagát –, hogy „nyakunkon az újabb háború”, s ez a háború ugyanaz-e: a Pécs felé özönlő német csapatok újbóli pusztítása vagy egy még újabb, ismeretlen kataklizma ígérete? Nem lehet tudni. „A történelem vége” fukuyamai utópiája megvalósíthatatlan. Ezt persze maga Weöres is tudja, nem volt ő olyan naiv alkotó. Mutatja ezt a zárótabló morbid, fanyar csavarja, s jelzi egy tévényilatkozatának részlete is:

„W. S.: – (...) én azt mondom, hogy a történelmen cakkpakk most már túl kell lépni! Át kell menni egy történelem utáni korszakba, addig béke és nyugalom nem lesz, sőt. Atomfegyver és hasonlók birtokában az ember előbb-utóbb kifüstöli lába alól a talajt, még mielőtt elérhetné a történelem utáni kor felnőttességét és békéjét.

D. M.: – De régi természetével hogy tud átlépni az ember egy történelem utáni korba?

W. S.: – Úgy látszik, sehogy se, és itt van a baj. (...)

Amikor ezt leírtam, akkor talán még reménykedtem benne; ma már ez a remény leg-  
alábbis nagyon halványka.

D. M.: – Miért?

W. S.: – Mert annyira a történetiség kategóriájában belül tud csak létezni az ember, ami vi-  
szont – úgy látszik – kisorsolja alóla a sámedlít. (...)” [Kiemelés tőlem – R. Zs.]

(„Válaszolni nehezebb«, Domokos Mátyás tv-beszélgetése Weöres Sándorral”, in:  
*Egyedül mindenkivel*, Szépirodalmi, 1993. 351. o.)

A kétfejű fenevad szemlélete egyfajta groteszk realizmus, olyan értelemben, amelyen-  
ben Nagy András használja ezt a kategóriát a „Közép-Európa realizmusa: a groteszk?”  
című írásában. (In: *Örkény Emlékkönyv*, Pesti Szalon, 1995. 172. o.) A weöresi groteszk  
realizmus közel áll Márquez nagy regényfolyamához, s annak költői meszeszerűségéhez.  
Weöres és Márquez még abban is azonosak, hogy lélektanilag teljesen hiteles az általuk  
megálmodott és ábrázolt világ, összes szélsősége ellenére is. Weöres eljut a képtelensé-  
gek határáig, de a hitelesség határait sohasem lépi át. A sűrítés, a felpörgetés, a fokozás,  
a merész „vágások” („Rövidre vágva”, hogy Robert Altman filmcímét idézzük), a túlzás  
írói eszközeivel, a tragikum és a komikum gyorsított váltogatásával a legélesebb, legel-  
lentéteesebb helyzetek egymásutánját teremti meg, tömörítve, sűrítve ezáltal a műben áb-  
rázolt világot. Realizmusa ettől is válik látomásossá. A hitelességet még azzal is tudja fo-  
kozni, hogy olyan folyton ismétlődő, metatörténelmi közeget teremtett, illetve választott  
ki a magyar múltból, amelynek segítségével semmi sem spekulatív, minden elfogadható,  
s minden a valóságközeliség rémséges varázsát nyújtja.

Ez a magyar történelemből kiválasztott, minden szélsőséget hitelesítő, archetipikus  
közeg pedig az országvészítő, tizenhetedik század végi rémálomszerű magyar valóság.  
„Leperzselt falvak, kormos vályog-falak, s a szántások helyin véghetetlen bozótok, pusztaság.  
Ott mégis emberek támognak, és nincs mit enniök. Az anya ennen tomporábul  
szeletel, sütni a picinnek emberhúst, mert nincs más.” (Uo., 466. o.) Ez az egyszerre  
konkrétan és szimbolikusan is értelmezhető vészorszak abszolút alkalmas volt arra,  
hogy maga a létezés váljon bizonytalanná, szorongásossá, hogy az ember egzisztenciális  
otthonalansága, kiszolgáltatottsága egyszerre a legvalóságosabb hétköznapi tény le-  
gyen, de egyúttal az istentől magára hagyott világ huszadik századi létélményét is kife-  
jezze, a megmaradottak számára pedig a túlélést és az újrakezdést szimbolizálja.

Bojtár Endre *A katasztrófizmus mennyországában* című esszéjében „az élet és a művé-  
szet szétválaszthatatlan egysége” kapcsán beszél arról, hogy a kelet-európai művé-  
szetben számos válfaja alakult ki a történelmi tapasztalatokból leszűrt, úgynevezett ka-  
tasztrófizmus irányzatának, s felsorolja néhány alfaját: az egzisztenciálisat, a technokra-  
tát, a történelemfilozófiát. (In: *Egy keleteuropéer az irodalomelméletben*, Széphalom, 1993.  
197–205. o.) Ezt a sort egészítenénk ki a karneváli katasztrófizmus fogalomkörével, ame-  
lyet véleményünk szerint ez a Weöres-dráma képvisel.

A sötét, katasztrófista állapot ugyanis csak az egyik pólusa a weöresi világábrázolás-  
nak. A másik oldal mindennek éles ellentéte; egyfajta karneváli, életszeretettel teli világ,  
amely szuggesztív erővel jelenik meg a *Fenevadban*, az a világ, amely Ambrust veszi kö-  
rül, éppen esedékes aziliumaiban. Ez a karneváli sugárzás, amelyről Bahtyin írt alapvető  
fontosságú Rabelais-könyvében, a ma már elsüllyedt karneváli groteszket idézi: „(...)  
megszabadítja a világot minden félelmetes, ijesztő vonásától, végtelenül barátságossá te-  
szí, ezért mindig vidám és derűs. Mindaz, ami a mindennapok világában iszonyattal  
tölthette el az embert, félelmet kelthet benne, a karnevál világában »vidám mumussá«  
váltzott (...) a nevetés diadalt arat. (...) A groteszk szertelen szabadsága csak egy határ-  
talan, barátságos világban képzelhető el.” (Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a  
középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Európa, 1982. 63. o.)

A kétfejű fenevad egyik legnagyobb értéke a weöresi nyelv, a bravúros nyelvi imitáció, amely évszázadokat és nyelvi rétegeket fog át, horizontálisan és vertikálisan, olyan sokféleségben, amelyben maga a történet van elmesélve. (A realista–groteszk fő vonalon kívül ugyanis számos, egymástól erőteljesen különböző stílusrétegben fogalmazódtak az egyes epizódok; pásztorjáték, vásári bohóctréfa, diákszínjátészás, tündérrjáték, szatíra, politikai pamflet, kabaré, meseelemekkel színesített jelenetek gazdagítják a stílári színképet.) Elfelejtett szavak, kifejezések, illetve Weöres által kreált, archaikus nyelvi formációk teszik egyedülállónak a darab dialógusait, s nem lehet róluk megállapítani, hogy felélesztett eredetiek-e vagy írói „bravúr-másolatok”, hasonlóan a *Psychéhez*, Weöres e pompás versregényéhez. Latin–német–szláv–jiddis–cigány–francia szavak keverednek napjaink argó kifejezéseivel, nyers szabadszájúsággal vagy modernkori idiómákkal.

Ennek az egyedülálló, nemzetkarakterológiai, önismereti alapműnek az értékeiből szinte semmit nem tudtak visszaadni a nyolcvanas évtizedben létrejött nagyszínházi előadások.

A vígszínházi előadásról így írt György Péter *Duplafenekű mű* című írásában: „az a vígszínházi könnyedség, hétköznapi lezserség, amely alkalmassá teszi e színház művészeit Neil Simon, Molnár Ferenc stb. eljátszására, Weöresnél megbicsaklani látszik. A vígszínházi értelmezés legnagyobb gyötrelme az, hogy e fent említett két probléma egymást felerősíti, s az előadás egyrészt hiteltelen, másrészt kabarészerű lesz. Valló valószínűleg csak teoretikusan érthette a darabot, a gyakorlatban sajnos mindebből annak jelentésgazdagságait leszűkítő előadás lett.” (In: *Színház*, 1984/5.) Nem volna korrekt, ha e tanulmány írója nem tenné hozzá, hogy a vígszínházi előadás dramaturgjaként neki is illik részt vállalni, így utólag is, a kudarcban. Hiába írtam egy hosszabb tanulmányt az előadásra való felkészülés szakaszában (Weöres Sándor: „A kétfejű fenevad”, in: *Cselekvéstanosztalgia*, Magvető, 1985. o.), úgy látszik, én is csak teoretikusan tudtam megközeleltetni a darabot, s a gyakorlatban, az előadásban ennek nem volt látható eredménye. A vígszínházi előadás történetéhez az is hozzátartozik, hogy Badeni Lajos zárómonológja – a történelem megszüntetéséről – csonkítva, erőteljesen meghúzva hangzott el, mert ez a cenzúrázás volt a feltétele a darab akkori színrekerülésének.

György Péter a kaposvári interpretációt sem tartotta megfelelőnek: „Sajnos Babarczy-nak sem sikerült megoldania a realizálás, úgy hiszem, döntő kérdését, az ismétléses-variálós szerkezet feszültség alá helyezését, a drámai érzékenység felkeltését, majd ébren tartását. (...) az állandóan ismétlődő tempó, a rövid jelenetek végtelennek tűnő, variálódó sora lassan monotóniához vezet, s csak néha sikerül valóban teljességet létrehozni, áthatni a tér egészét, s tudatosan befolyásolni az előadás minden mozzanatát, s azok egymáshoz való viszonyát.” (György Péter: „»...egy másik világ«, in: *Színház*, 1985/4.)

És a pécsi előadással is elégedetlen volt a kritikus: „(...) Így aztán nem emberek közötti viszonyokat látunk, nem az ismert szökei erényt (az előadás rendezője Szőke István volt – R. Zs.), a színész iránti mély empátiát tapasztaljuk, hanem a látvány szintjén elrendezett, de a szituációk szintjén megoldatlan előadást.” (György Péter: „A megszelídített fenevad”, in: *Színház*, 1985/7.)

A Madách Színház próbálkozásáról így írt Koltai Tamás: „Kerényi mechanikusan forgó panoptikuma csak a szédületet ábrázolja, s nem az alakoskodásba önkéntesen vagy kénytelenül beleszédült embert. A történelmi körhinta kerengését túl hamar kiismerjük, s ettől kezdve már csak a metafora működik, nem a darab.” (Koltai Tamás: „Monsieur Tussaud a Ligetben”, in: *Színről színre*, Budapest, 1992. 66. o.)

Végül a szolnoki kísérletről is idézünk egy bírálót: „Csiszár Imre Szolnokon Brechtet oltott Weöres Sándorba. Nem tompítja, hanem éppen fölerősíti a darab allegorikus, didaktikus vonásait.” (Zappe László: „»Le a világtörténelmünkkel!«, in: *Népszabadság*, 1994. január 24.)

Számos huszadik századi remekművünk holt anyagként fekszik a kulturális nemzeti pantheonban. Még manapság is nagyrészt a tizenkilencedik századi drámáinkat tekintjük csak élő és használható klasszikusoknak, s ezeket újabb és újabb színrevitelek kereteiben próbálják színházaink aktivizálni, értelmezni. A legtöbbször Katona, Vörösmarty, Madách, a huszadik századból (manapság) leginkább Szép Ernő, Szomory Dezső, Örkény István kerül sorra, s a névsor nem lehet sokkal hosszabb, legfeljebb más neveket tartalmaz mások, a más ízlést preferálók felsorolásában. A hatvanas-hetvenes évtizedben voltak rokonszenves kísérletek a klasszikus repertoár bővítésére; a nagysikerű *Mózes* (1967), a *Cillei és Hunyadiak* (1966), mindkettő Marton Endre rendezésében, Kazimir Károly *Tigris és hiéna*-rendezése a Körszínházban (1967), Pártos Géza Füst Milán-előadásai. De Csáth Géza, Weöres Sándor főművei, Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonja*, s bármennyire kockázatos is e sorban említeni, *Az óriáscsecsemő*, Déry Tibor *Az ember tragédiája*-parafrázisa, és ide kell sorolnunk Füst Milán műveit is, roppant szórványosan kerülnek színre, s még ritkábban revelatív erejű előadásban, olyanban, mint például Székely Gábor *Boldogtalanokja* volt Szolnokon (1978), illetve a *Catullus* a Katona József Színházban (1987). Ne feledkezzünk meg Paál István *Az óriáscsecsemő* rendezéséről Szegeden (1970), Szikora Jánoséról a Pécsi Nemzeti Színházban (1978) és Fodor Tamás *Janika*-interpretációjáról a Szolnoki Szobaszínházban (1986). Nádas Péter darabjairól is tudomásul kellene venni, hogy részesei a huszadik századi klasszikus repertoárnak, Spiró György legjobb művei mellett. S Márton László *A nagyratörő* című trilógiája mindnyájunk közös adóssága, s egy igazi súlyú Nemzeti Színház kötelessége lenne megbirkózni ezzel a különös, nagyerejű művel. Ezek a darabok azonban nem tudtak szervesen integrálódni a nemzeti színházi repertoárba, s általuk (sem) tudott bővülni a szűkös kínálat. Azzal meg végképp nem foglalkoznak színházaink, hogy az úgynevezett másodklasszikusokat próbálják új életre keltetni, ahogy azt sorozatban teszik Angliában. (Sikerült kivétel volt a közelmúltban Barta Lajos *Szerelem* című művének Radnóti Színház-beli színrevitele Valló Péter által 1995-ben.)

Kell, nem kell, lesz egyfajta új Nemzeti Színház. Kérdés, lesz-e valaha annyi szellemi kapacitás bárkiben is, hogy radikálisan megújítsa, megváltoztassa, felfrissítse a használható és játszható klasszikusok körét, és ezáltal egy megújított, kibővített repertoárt nyújtson át a huszonegyedik század nézőinek.

# AZ AGGOK A LAKODALMONTÓL A BOLDOGTALANOKIG

*Füst Milán drámapoétikai kísérletei a tízes években*

Mi sem áll távolabb Füst Milán irodalmi esszéitől és esztétikai előadásaitól, mint a történeti gondolkodás. E történetietlenség egyik legmeglepőbb megnyilvánulásával drámáinak 1957-es kiadásához írott előszavában találkozunk, ahol a drámatörténet során kialakult tragédiatípusokat a századvég egyidejű lehetőségeiként kezelve úgy ad magyarázatot arra, ami pályáján a *Boldogtalanok* „naturalizmusa” és a *IV. Henrik király* „shakespeare-i” színjátéka között történt, mintha pusztá választásról lenne szó: „A következőket határoztam el tehát a magam számára: hogy abbahagyom a realista drámával való minden kísérletezésemet, annál is inkább, mert a bennem lévő démon ebben az irányban nem tombolhatja szabadon ki magát. Mindenféle kötelezettségek nyugözik. Csakhogy akkor melyik drámai stílust válasszam? Minthogy összesen csak háromféle drámai stílus létezik e világon. Nincs több, akárhogy firtatom is. Van a görög verses dráma, amely, ugyebár, formájában, kivételében, távolról se reális, csak a lélekábrázolás dolgában az. Van továbbá a Shakespeare korának drámája, és van az újkori, realista-naturalista színmű. (...) Ilyen megfontolások útján jutottam el aztán *Henrik királyomhoz*.<sup>1</sup>

A típusok egyidejűségének gondolata, amely – és ezt hangsúlyoznunk kell – nem önmagában, hanem visszatekintően, egy poétikai kísérlet magyarázataként fogalmazódik meg, kizárja annak lehetőségét, hogy Füst Milán drámaszerzői pályájának változásait saját korának poétikatörténeti szituációjába ágyazva láttassa, és ezzel nem kis mértékben elfedi azokat a kérdéseket is, amelyek az *Aggok a lakodalmon* (1910), a *Boldogtalanok* (1914) és a *IV. Henrik király* (1931) színpad- és drámaszemlélete között meghúzódnak. Bár Füst Milán kísérletei a korszak magyar irodalmának legradikálisabb, és a 19. századi polgári színjátszás hagyományaitól eltérő új tragédiaértelmezésekkel is a legtöbb párhuzamot mutató alkotásai közé tartoznak, önértelmezésének horizontja megmarad azok között a keretek között, amelyeket a „láthatatlan remekmű” (Hans Belting) és a „képzeletbeli múzeum” (Gottfried Boehm) fogalma jellemez legtalálébban. A történetietlenség eleve kizár minden olyan minőséget vagy teret, „amelyhez a megírt remekmű mérhető lenne, és még csak példákat sem hozhatunk vele kapcsolatban, mert a remekműnek per definitionem meg kell haladnia minden példát. Mivel a remekmű önmagában is absztrakció, eredeti értelme éppen az, hogy egy *műeszmény* absztrakciója”.<sup>2</sup> A huszadik század aktív művészeti közege nem csupán azért száműzte magából a remekművet, mert a remekműre óhatatlanul rátelepszik egy régi kultusz pora, és nyilvánvalóan ellentmond a változás és az emancipáció modern eszményének, hanem elsősorban azért, mert a történeti kritika szempontjai az avantgárd áttörése óta magát a művészeti gyakorlatot is áthatják, és ennek következtében a klasszikusság kritériumai a megértés folyamatába helyeződtek át.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Füst Milán: „Előszó drámáimról”, in: *Füst Milán drámái*, Magvető, Budapest, 1966. 17. o.

<sup>2</sup> Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, C. H. Beck, München, 1998. 18. o.

<sup>3</sup> Gottfried Boehm: „Das imaginäre Museum und die Sprache der Bilder”, in: *Über das Klassische*, Rudolf Bockholdt (hrsg. v.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987. 210–217. o.

Füst Milán esszéi és előadásai jó példával szolgálnak arra, hogy a „láthatatlan remekmű”, illetve a „képzeltbeli múzeum” háttérben meghúzódó műeszmény nem vizsgálható közvetlenül, mert egyetlen konkrét mű sem mérítheti ki. Az eszmény megvalósításához felfogása szerint természetesen Shakespeare állt a legközelebb, az ő drámái közül is mindenekelőtt a *Lear király*, éppen ezért foglalkoztatták annyira e mű gyengéi, például az intrikus szereplők megrajzolatlansága,<sup>4</sup> hogy ezáltal közvetett módon még inkább megerősítse pozíciójában az abszolút dráma eszményét. Az eszmény definitív megjelölésére Füst Milán csupán egyetlen alkalommal, fiatalkori jegyzeteiben tett kísérletet, akkor is nélkülözve minden bővebb kifejtést: „Dráma: extraktummá sűrített idő.”<sup>5</sup>

A „láthatatlan remekmű”, illetve közelebről az abszolút dráma fogalma által meghatározott paradigmában aligha juthat tovább a poétikatörténeti kutatás, mint Peter Szondi mindmáig fontos tanulságokkal szolgáló műve, *A modern dráma elmélete (1880–1950)*, amely abból indul ki, hogy a modern dráma éppen a történetiség problémája, vagyis a múlt, a jelen és a jövő perspektíváinak összeegyeztetlensége miatt egyre epikusabbá vált, és ezáltal olyan válságba jutott, amely általában is kétségessé teszi a dráma továbbélésének lehetőségét. Eszerint a múlt elemzése már csak azért sem tarthat a dramatikus forma érdekeltségi körébe, mert a drámái nyelv elszakíthatatlanul kötődik a cselekményhez, ami pedig a jelenben zajlik.<sup>6</sup> Az abszolút dráma időbeliségét Szondi a jelenlét metafizikájának horizontján értelmezi, az önmagának elégséges<sup>7</sup> mű primer jellege számára mindenekelőtt az immanens önmagára vonatkoztatottságban fejeződik ki. Mindez azt jelenti, hogy sem a szerző, sem a néző nincs jelen a drámában, a mű csupán mint szimbolikus egész tartozik hozzájuk. Ez fejeződik ki abban a híressé vált mondatban, hogy „a drámát nem írják, hanem költik”.<sup>8</sup> Ez az elmélet kétségtelenül sok romantikus eredetű elemet tartalmaz, ugyanakkor arról sem szabad megfeledkezni, hogy a mű immanens szimbolikussága az ötvenes és a hatvanas évek hermeneutikus gondolkodásának is meghatározó része volt. Peter Szondinál a szimbolikusság egyfajta példázatszerű reprezentációt fejez ki: „A dramatikus formát minden tekintetben át-hatja az abszolútság következménye: a drámái személyek emberek ezreit képviselik, akik ugyanolyan körülmények között élnek, helyzetük gazdasági tényezők által meghatározott egyformaságot reprezentál. Sorsuk példa, a felmutatás eszköze, és így nem csupán a művet meghaladó objektivitásról tanúskodik, hanem a felmutatás fölöttes szubjektumáról, a költői énről is.”<sup>9</sup> Az a mód, ahogyan Szondi az immanencia szerkezetének megbontása nélkül a szerzőt is megpróbálja bevonni az értelmezés körébe, nem kevésbé emlékeztet Wayne Booth eljárására, aki 1961-ben, tehát öt évvel Szondi könyve után kiadott *Az elbeszélés retorikája* című munkájában az egész művet átfogó narratív struktúrában ragadta meg azt a minőséget, amely a szerzői én egyik változatát reprezentálja. A szerző fogalmában Booth-hoz hasonlóan Szondi sem a mű biografikus eredetét rögzíti, hanem a retorikai mozgások lehetséges eredményét, nála azonban a szerzőség nem tartozik lényegszerűen a múltéhoz.<sup>10</sup> Így tovább erősíti a mű immanens jellegét, ami kizárólag a jelen időbeliségében biztosít teret az értelmezés számára, és ezek a premisszák va-

<sup>4</sup> Füst Milán: *Emlékezések és tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1967. 412–414. o.

<sup>5</sup> Füst Milán: *Teljes napló*, Fekete Sas, Budapest, 1999., 2. köt., 760. o.

<sup>6</sup> Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963. 81. o. Ehelyütt Szondi elmélete annak árán is vállalja a jelenlét metafizikájának következményeit, hogy elvileg olyan műveket is kizár a dráma köréből, mint például Szophoklész *Oidiposz királya*.

<sup>7</sup> „A dráma abszolút. (...) El kell válnia mindentől, ami hozzá képest külsődleges. Semmit nem ismer önmagán kívül.” Peter Szondi: i. m., 15. o.

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Peter Szondi: i. m., 64. o.

<sup>10</sup> Peter Szondi: i. m., 15. o.

lóban alkalmatlanok arra, hogy elfogadják a századvégi dráma nem arisztotelészi modelljeiben megnyilvánuló kérdéseket. Így aligha csodálkozhatunk azon, hogy Szondi többek között Hauptmann *Henschel fuvarosát* tartja az utolsó olyan német drámának, amely még egyáltalán drámának nevezhető.

A *modern dráma elmélete* valójában nem azt bizonyítja, hogy a megjelölt időszakban (1880–1950) a dráma feloldhatatlan válságba került, mert elszakadt az abszolút dráma modelljétől, hanem azt, hogy olyan alapvető változások történtek ekkor az európai drámairodalomban, amelyek minden erre irányuló kísérlet ellenére sem közelíthetők meg a szűkségszerűség, a tér- és időbeli egység arisztotelészi normái szerint, és arra is helyállón utal, hogy ez a változás elsősorban a temporalitás eltérő értelmezéseinek köszönhető. Ha elemzésünk során nem is indulhatunk ki a jelenlét metafizikájának feltételezéseiből, mégsem érdektelen felidézni, miként értelmezi Szondi a dráma műnemének azokat a „megmentési kísérleteit”, a lírai drámáét és a naturalizmusét, amelyek Füst Milán tízes években született színpadi (vagy legalábbis drámai formában írott) műveivel kapcsolatban szóba jöhetnek.

A lírai dráma, amelynek típusát Szondinál Hofmannsthal ifjúkori munkái képviselik, értelmezésében azáltal igyekszik kikerülni a szubjektum és az objektum dialogikus egységének, illetve formai elválasztottságának ellentmondását, hogy felszámolja a dialógus és a monológ közötti különbséget. Ennek alapja szerinte az, hogy a líra nem ismeri az időbeliség különbségeit, a múltat a hangulat a jelenbe helyezi át. A kísérlet mégsem járhat sikerrel, mert amíg a drámában a nyelv elszakíthatatlan a cselekménytől, addig „a líra önmagában nyelv”, ami nem szükségszerűen esik egybe a tematikus cselekménnyel.<sup>11</sup> Az érvelés első fele, amely a lírát a szubjektív líraisággal azonosítja, még a romantikus és az impresszionista költészetnek is csak bizonyos műveivel és szerzőivel kapcsolatban tartható, részletes cáfolatára nem érdemes bővebben kitérni. A lírának önmagában vett, a drámának pedig a cselekményre vonatkoztatott nyelvként való értelmezése azonban számos olyan mozzanatot tartalmaz, amely hozzájárulhat témánk jobb megértéséhez.

Az „önmagában vett nyelv” formulája Szondi munkájában szintén egy olyan abszolút forma megragadását szolgálja, amelynek elsődleges jellege az immanens önreferencialitásban fejeződik ki, és ugyanabba a szimbólumelméletbe illeszkedik, illetve ugyanúgy a jelenlét metafizikájához kötődik, mint az „abszolút dráma” fogalma. Ezt a sémát az alakzatok temporális mozgásait figyelembe vevő retorikai megfontolások bontják meg a leghatékonyabban. A nyelv önreferencialitásának semmi esetre sem kitüntetett ideje a jelen, hiszen a nyelv minden elemében történeti képződmény, tehát minden megnyilatkozásában hordozza múltját és a további elkülönöződések lehetőségét. Az azonban valóban nagy kérdése a lírai dráma műfajának, hogy miként viszonyul egymáshoz a cselekményesség és a nyelv temporális természetű retorikussága.

Ez a probléma Füst Milán *Aggok a lakodalmon* című sorstragédiájában tematikusan is megjelenik, hiszen a mű két főszereplője, Kajetán és Bohemund, akik dramaturgiai szerepüket tekintve leginkább a kardal antik hagyományával állnak kapcsolatban, valójában nem protagonistaként, csak tanúként és kommentátorként részesei a püpos király készülő esküvőjétől a királynő öngyilkosságáig húzódó drámai akcióknak. E kommentárok és az akciók során kibontakozó cselekmény viszonya azonban ebben az esetben fordított, mint amit megszokhattunk. A cselekményváz feltűnően vázlatos, a kidolgozatlan motivációk inkább csak jelzik, mintsem megvalósítják a tragikus szüzsében rejlő lehetőségeket: allegóriáját alkotják annak, amit a mű befejező jelenetében az első lovag így fogalmaz meg: „A sors, úgy nézem: itt elveszté a stílusát!”<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Peter Szondi: i. m., 81. o.

<sup>12</sup> Egy másik tanulmányban (Schein Gábor: „»S etesd a kertek madarát...« [Tragédiák és tragédiaelméletek 1910 körül, különös tekintettel Füst Milán *Aggok a lakodalmon* című drámájára]”, in: *Világosság*, 1999/12. 51–64. o.) azt igyekeztem megmutatni, hogyan íródik ki Füst Milán sorstragédia-

Bohemund és Kajetán szövegei retorikailag is jelentős mértékben eltérnek a többi szereplő megszólalásaitól. Ugyanakkor a prólogust teljes egészében az ő párbeszédük teszi ki, és így az ő fellépésükhöz kapcsolódik az a horizont, amely a mű befogadásának irányt ad. Mindkettőjük megszólalását a metataxis szerkesztési elvének különböző megnyilvánulásai alakítják, elsősorban a zeugma és még inkább a hiperbaton. Zeugma például: „De mért örülni néked ember s hazug ünnepidnek...”, „S kik mernek még fölőselegessen, fényűzésből ölni / Állatot s a mezőknek élő, szép teremtményeit!...”, „S ezért az aggok bölcsessége megsegíthet engem / S igen nagy tekintélye szintén s pártfogó szava!” Hiperbaton: „S mért az ünnepi fénytől elkáprázva mondani dalt:”, „S a kópének bizonyára van örülni oka...”, „Hajnaltan döngő szekereken viszik a barmokat ölni! / S naponta ezerével a hidakon vérzenek el”, „Nem tudom miért kíváncsiság gyötör / S így tán mégis egyet-mást megtudhatunk...” Ezek a retorikai alakzatok önmagukban nem rendelkeznek időindexszel, előfordulásuk sűrűsége mégis felidéz a barokk kor nyilvános beszédeinek stílusmintáját. És mivel Füst Milán e lírai drámájában számos archaizáló elemmel együtt szerepelnek, hogy csak a legfeltűnőbbet említsük, a félmúlt igealakok sűrű használatával, a metataxis által kialakított erős retorizáltság, amit a sorok jambizáltsága még nyomatékosabbá tesz, az archaizmusoknál is inkább sugall egyfajta régiséget. A mű egészének nyelvi tere hangsúlyozottan figuratív jellegű, és egyetlen részletében sem modellál olyan jelhasználati sémákat, amelyek referenciaként valamiféle egységes, külső normára utalnának. Ha nem is olyan nagy számban, mint Bohemund és Kajetán szövegét, a többi szereplő megszólalásait is archaizmusok jellemzik, retorizáltságuk mégis jelentősen eltér a két agg szövegében tapasztaltaktól. Amíg ott a figurativitást szintaktikai szempontból elsősorban a metataxis hordozza, addig a cselekményhez szorosabban kötődő szereplők megszólalásai döntően parataktikus szerkezetűek, és jóval több olyan frázist tartalmaznak, amelyek nem illeszkednek az archaizáló közegbe. Ugyanakkor a Bohemundhoz és Kajetánhoz kapcsolódó szöveg topológiájában jelentős szerepet kapnak az aggsághoz, az öregséghez kapcsolódó képzetek, és ezek tematikusan is szembekerülnek a fiatalság metaforáival. Ezt az ellentétet már a mű címe is előtérbe teszi, majd a prólogusban Kajetán „őskori művész”-nek nevezi Bohemundot, hogy a dráma végén, Bohemund búcsújelenetében az áldozatiság teremtse retorikai kapcsolatot a két pólus között:

KAJETÁN:

*Ó jaj nekem, nem sejtethém, hogy ily szilárdak setét terveid!  
Kérlek, ne halj meg Bohemund s ó mért emelsz kezét  
Enélted ellen... Ki is tudhatja, mennyi szenvedő  
Halt igazságtalan s a sors nem rendelt aggokat,  
Hogy elveszendő szenvedőt megválthassák agg életükkel.*

BOHEMUND:

*A végzetetlen élet e kis szögletén  
Talán segít ez áldozat! S ó vajha mindenütt  
Volnának aggastyánok, kik az ifjak igazságtalan  
S nagy szenvedéseit megváltanák agg életükkel!*

diájából szinte minden olyan nyom, amely közvetlenül visszavezethető a műfaj antik hagyományaihoz, a tragédia metafizikus koncepciójához, és ahol mégis megvilan még a stílus hegye, az már nem irányulhat, csak a tragédia ellen, hogy azután a mű megálljon azon a ponton, ahol a tragédia tragédiája már komédiába fordulna át. Itt azonban a Peter Szondi által kezdeményezett, de a jelenlét metafizikájának keretein belül tartott poétikatörténeti szemlélet kiépítése érdekében ezt az értelmezést olyan irányban érdemes tágtanunk, amely immár a retorikai alakzatok időbeliségéből adódó következtetéseket is bevonja a mű megértésébe.

Az áldozatiság motívuma azonban e hely kivételével sehol nem játszik szerepet a drámai motivációban, és itt is hiányoznak az áldozatiság retorikájának olyan fontos elemei, mint a bűn és büntelenség ellentéte. Bohemund öngyilkosságának oka sokkal inkább az, hogy kihunytt belőle az az erő, amely az élethez, dramaturgiai értelemben pedig a cselekményt aktívan alakító szereplőkhöz fűzte:

BOHEMUND:

*Sok szép, derűs tavasznapot éltem át!  
És mégis hajszolám a percet: múltjon el fölöttem!  
S száguldva tűnjön el fölöttem fájo életem!...  
...S az elmondott sok ünnepi vers, mely nevem hirdeti,  
Egy faragott kép szertehulló porszeme valahány,  
Melyet magamnak alkoték!*

A retorikai vizsgálat megmutatta, hogy ebben a pillanatban az az ellentmondás ölt tematikus formát, amely a nyelvi szövegek viszonyát kezdettől meghatározta: Füst Milán a lírai dráma műfajában nem tudta megalkotni a monológ és a dialóg olyan egységét, amelyet nem bontanak fel újra az időbeliség különbségei. Ám a kísérlet, amennyiben annak fogjuk fel, így is rávilágít valami olyasmire, ami Füst Milán tízes években született költészetének befogadásával és jelhasználatával kapcsolatban is fontos belátásokkal szolgálhat. Az *Objektív kórus*hoz első megjelenésekor a Nyugatban, majd később a *Változtatnod nem lehet* című kötetben Füst Milán ezt a lábjegyzetet fűzte: „E kórus alatt a drámai vers egy fajtát értem, melyet az elképzelt kar vezetője társai zenekísérete mellett elszavalna nagy tömeg nevében, tehát objektívan szólván.” Ez a lábjegyzet is egyike azoknak a gesztusoknak, amelyekkel a szerző kísérletet tesz arra, hogy kiterjessze uralmát a szöveg olvasataira, és ezt ebben az esetben Füst Milán sikerrel tette, mert a „drámai vers” szempontjai mindmáig befogadásának homlokterében állnak.<sup>13</sup> A „drámai vers” poétikájában nem csupán az érdemel figyelmet, hogy partitúrája értelmezhetetlen az objektivitás és a szubjektivitás szembeállításával, ami mellesleg kilépést jelent az esztéta modernség keretei közül, hanem azt is, hogy e verstípus – a lábjegyzetben megfogalmazódó szerzői gesztustól függetlenül – a Nyugat első nemzedéke által kialakított egyéb versmodellekhez képest sokkal szabadabban és ellenőrizhetlenebbül képes megnyílni a szcenírozott beszéd értelmében felfogott vers történetisége előtt. Az így létrejövő disszeminált tropikus térben az énszerűség semmi esetre sem szimbolikus mozgásokat indít útjukra, mint ahogyan az idézett lábjegyzet sugallja, amely egyébként az 1948-ban kiadott *Szellemek utcajából* már kimaradt, hanem olyan allegorikus tendenciákat, amelyek az allegória jelszerűségének időbeli destrukcióját is magukban foglalják.

Azok a kísérletek, amelyek Füst Milán pályáján egyfelől a „drámai vers” szcenírozott nyelviségében, másfelől a „lírai dráma” partitúrájában öltöttek alakot, erőteljesen sugallják azt a – különösen a dráma területén termékenyebbé váló – felismerést, hogy a dráma, illetve a drámaiság cselekményessége nem tematikus, hanem nyelvi eredetű. Erre a legjobb példával éppen az *Aggok a lakodalmon* szolgál, ahol az agg énekmondók archaikus, a jelennel közvetíthetetlen szövegei kezdettől fogva a gyászdalban keresi önnön kifejeződését, miközben a cselekmény szerint az lenne a feladatuk, hogy vidám nászdalokat gondoljanak ki:

BOHEMUND:

*(...) Mert tudd meg ó barátom,  
Gyászdalát még szívesebben komponálok.*

<sup>13</sup> Viniczai Zsuzsa: „A kérdések vándorlása a lírától a prózáig”, in: *Füst Milán-dialógusok*, Szabolcsi Miklós (szerk.), Anonymus, Budapest, 2000. 78. o.

*De mért örülni néked ember s hazug ünnepidnek  
S mért az ünnepi fénytől elkáprázva mondani dalt:  
„Lám, mégis mily dicső az ember” kezdetét!*

A lírai dráma kísérlete Füst Milán pályáján szorosan összefonódik a *Változtatnod nem lehet* egészének görögség-konceptiójával, amely a költés reflexív önértelmezésének terében szcenírozott beszéd történeti jellegét is mozgásba hozza, és így a költészet emlékezte egy mélyreható törés mentén egymásban láttatja meg az archaikus görögség és a modern európai kultúra kérdéseit. Az a belátás, amely a fiatal Nietzsche – főképp Wildner Ödön közvetítésével a századelő Magyarországon is nagy hatást gyakorló – görög tárgyú írásaiban megfogalmazódott, hogy a görögség hagyományát immár nem éltetheti a Goethe-kor klasszicizmusának Bildung-eszménye, Füst Milán költészetével kapcsolatban is megállja a helyét. Ehhez a belátáshoz azonban az a szintén nietzschei eredetű felismerés is társul, hogy a dráma nem a cselekmény tematikus rétegéből kibontva, hanem eredetének megismerésével érthető meg. Ezeket a kérdéseket az 1908 utáni években a Nyugat körének irodalmi közvéleménye nem utolsósorban Hofmannsthal drámáival összefüggésben dolgozta fel. Szilasi Vilmos a *Görög derű*<sup>14</sup> című írásában a nietzschei görögségkép rekapitulálása után elragadtatva jegyzi meg, hogy „Hofmannsthal – ő tud ezekről beszélni”, majd az *Oidipuszról* és az *Elektráról* szólva hozzáfűzi: „Ez a dráma (az *Oidipusz*) és mellette testvére, *Elektra*, de különösen ez, minden ízében görög. Kifejezi mindennél érthetőbben, mindenkinél jobban értve azt a vallást, mely a szárazföldön kifejlődött, melynek genézisét oly nehéz megállapítani.” Az írás címe minden bizonnyal ironikusan értendő, hiszen alább ezt olvassuk: „Mese mindaz, amit a görög derűről beszélnek, és még azt sem mondhatjuk, »egyszer volt, hol nem volt«, mert valószínűleg – eddigelé nehéz megállapítani – sehol sem volt, sohasem volt. (...) A jó öreg Silenos örökös-részeg, zavaros szemeiben, mintha hirtelen valami nagy, komoly, elkeseredett, megvető bánat csillanna meg, mikor sajnálja, talán le is nézi az egy nap élőt, kinek jobb lett volna nem is születni, tudathoz sem jutni, de ha már megszületett, meghalni minél előbb, az a legjobb. De hogy a haláltól sem lehet sok jót várni, mutatják olyan, szinte egyetemes vallássá fejlődött szertartások, mint az eleusi misztériumok, melyek híveiknek arról adtak tanítást, hogyan lehet sorsuk valamivel jobb, ha majd életük városának falait is elhagyják és a soknevű lány vezeti őket kézen fogva tovább.”

Füst Milán Hofmannsthal-olvasatának változása pontosan tükrözi, miként változott a viszonya a lírai dráma poétikai koncepciójához. 1911-ben még így nyilatkozott Hofmannsthal *Elektrájáról*: „A Hoffmannsthal (sic!) eszköze: a stilizálás. A görögségnek távoli szemléletéből, szép szokásaik elképzeléséből különös vegyületű stilizáltság származott: egy lágyabb és szándékosan bonyolultabb lélektanú neo-grecizmus. (Szándékos: mert a régi keret mai érzések kifejezésére szolgál.) A régi keret és az új érzések páratlan szépségű harmóniába olvadtak, a görögség reális elemeinek stilizálása pedig páratlan szépségű szavakat juttat a költő eszébe! (...) Hoffmannsthal egyik legkedvesebb költőm: tehát nem látom hibáit.”<sup>15</sup> Néhány évvel később, ifjúkori naplójegyzeteiben Füst Milán a korábbi lelkes szavakkal szemben erős kritikát fogalmaz meg, miközben pontosan leírja Hofmannsthal allegorikus jelhasználatának természetét, és kettőjük írásmódjának rokonságát is felismeri: „Hugó von Hoffmannsthal: Pszichológiája az ideges modern emberé. S emellett a múlt század romantikusainak idealizmusa utóvirágzását éli benne. Drámáiban a grandiózus felfokozott érzések álmatag szentimentalizmussal vegyülve jelennek meg: – igaz, hogy nem is olyan őszintén, mint a régi romantikusoknál. (...) Ő sti-

<sup>14</sup> Szilasi Vilmos: „Görög derű”, in: *Nyugat*, 1908. 18. o.

<sup>15</sup> Füst Milán: „Hoffmannsthal: Elektra”, in: *Nyugat*, 1911. 11. o.

lizál: vagyis nem hisz abban, amit mond, de kedve van elmondani. – – – (...) Amiről beszél azt absztrakció útján fogalommal teszi: vagyis vérteleníti előbb, ami által a dolgok át-szellemülvén jelentőségükben nőnek. Az elvont dolgoknak aztán oly konkrét leírását adja, mintha azok realitások volnának: ezáltal teszi életteljessé, élénken elképzeltetvé, ami elvont. (...) Realizmusának különös aromája van s rám sokkal bensőbb benyomást tesz a szimpla realizmussal, a »megfigyeléssel«. Talán azért is, mert a tehetségem nagyon hasonlít az övéhez.”<sup>16</sup> E bejegyzés nyomán nem sokkal később Füst Milán már erősödő ellenszenvéről is beszámol: „Hoffmannsthal művészetében az az ellenszenv, hogy ő kimondott széplátó. A hideg, nehéz, ünnepélyes hangulatokat szereti s oly állhatatosan, hogy már unalmas... Csak azt csodálom, hogy meg nem unja. Csupa gyászinduló, nehéz gyászdrapériák (...) Levegős-hideg látományok... Szándékosan régies, újra leegyszerűsített hasonlatok. – Kulturált ember, csak nem elég nagyszerű tehetség. Ha valaki nem elég nagy művész, akkor rendszeren a Sprachenkünstlereiba menekül bele. Így ő is gyakran üresen dagadoz. – Drámáiban az emberek közötti különbség attól függ, hogy mit beszélnek. S miután legtöbbször a költő mondanivalóját mondják el transzponáltan: tehát alig van köztük különbség.”<sup>17</sup>

Az utóbbi két nyilatkozat Füst Milán *Húsz éves korom jegyzetei* című naplótöredékében olvasható. A szövegek pontos keletkezési ideje nem állapítható meg. A fennmaradt kézirat 1933 körül készülhetett egy reménybeli kiadás számára. Mégis feltételezhetjük, hogy a két idézett szövegrész eredeti változata, amelyek kritikai megjegyzéseket is tartalmaznak Hofmannsthallal kapcsolatban, minden bizonnyal a kritizálhatóságot kizáró („nem látom hibáit”) Nyugat-beli cikk után születhettek. 1914-ből, azaz a *Boldogtalanok* írásának idejéről származó jegyzetében viszont már nem esik szó Hofmannsthalról. Ezért joggal tekinthetünk úgy e nyilatkozatsorra, mint amely pontosan dokumentálja Füst eltávolodását a lírai dráma kísérleteitől. És bár a harmadik feljegyzés a legelutasítóbb, éppen ez tartalmazza a lírai dráma lényegét érintő legfontosabb megfigyelést. Az a felismerés, hogy Hofmannsthalnál a szereplők közötti különbségeket nem a cselekmény és nem a jellem, azaz nem a szüzséhez köthető elemek, hanem a nyelv határozza meg, lényeges szempontot kínál az Ibsen és a Hauptmann utáni európai dráma megértéséhez. Ez a megfontolás éppen ellenkezője annak, amit Szondinál találunk. A lírai drámában nem a nyelv vonatkozik a cselekményre, hanem a cselekmény a nyelvre, és nem árt hangsúlyoznunk, hogy ilyen jellegű belátás a kor magyar drámaszerzői közül egyedül Füst Milánál jelenik meg. A „nehéz ünnepélyesség” és a „gyászdrapériák” viszont az *Aggok a lakodalmonra* is jellemzőek. Innen nézve azt mondhatjuk, hogy az 1910-ben megjelentetett mű legfőbb poétikai kérdése az, hogy a nyelvi eseményként felfogott dráma miként képes az akciók során úgy kibontakozni, hogy a cselekmény végig a nyelvi sík történéseinek függvénye maradjon. E problémát az *Aggok a lakodalmonnak* nem sikerült megoldania, annak ellenére, hogy komoly lépéseket tett a dialogikusság és a monologikusság különbségének felszámolására.

Ugyanez a probléma sokkal összetettebben nyilvánul meg a négy évvel később írott *Boldogtalanok*ban. A drámát korabeli ismerői és maga Füst Milán is a naturalizmus poétikája felől közelítette meg, vagyis egy olyan irányzat elvárásaival, amely a tízes években már mindenképpen korszerűtlennek volt mondható. A szerző naplóbejegyzése szerint másokhoz hasonlóan Osvát is a századvég meghatározó alkotóihoz viszonyítva dicsérte a művet: „Beckhez és G. Hauptmannhoz hasonlított – a világirodalomban nem ismer ilyen abszolút naturalizmust, mert azok is elvették a stílust”.<sup>18</sup> A kor esztétikája azonban

<sup>16</sup> Füst Milán: *Teljes napló II.*, 716. o.

<sup>17</sup> Füst Milán: *Teljes napló II.*, 726. o.

<sup>18</sup> Füst Milán: *Teljes napló I.*, 26. o.

csak nagyon bizonytalanul tudta megragadni, miben különbözik a naturalista dráma, mondjuk, az ibseni realizmustól. Füst Milán is pusztán annyit mond a kérdésről, hogy a realizmus és a naturalizmus hatása is a valóságosság illúzióján alapszik, az eltérésük pedig abból fakad, hogy míg a realizmus „enyhébben”, a naturalizmus „kíméletlenebbül valóságyszerető”.<sup>19</sup> Azok a kritikai megjegyzések is, amelyeket Füst közvetlenül a dráma kéziratának lezárása után fűzött saját művéhez, elsősorban a szigorú valóságosság elvén esett sérelmeket említik, miközben túlzottnak érzi az öröklés szerepét a tragédia motivációjában, ami pedig a naturalista drámapoétika egyik legállandóbb eleme.<sup>20</sup>

A naturalista dráma legáltalánosabb jellemvonása minden bizonnyal az, hogy a valóságosság illúziójának fenntartása mellett a cselekményről a szereplők társadalmi háttérének bemutatására helyezte át a játék hangsúlyát, és a hozzájuk tartozó nyelvi síkokat is a miliő függvényeként kezelte. Tisztán naturalista alkotás valószínűleg nem létezik, az alkotások többsége egy előzetes narratív sémán nyugszik, ahogyan például Hauptmann *Napkelte előtt* című drámája is, amelynek címe eredetileg *A magvető* lett volna, és valóban a jézusi példabeszéd egyfajta parafrázisát adja. Mégis elmondható, hogy a naturalista tragédia hatása a részvét helyett az analitikus megismerés munkáján alapszik, és felszámolja vagy legalábbis nem feltételezi a tragikus alakok és a nézők erkölcsi egységét. Izgalmas kérdés, hogy e drámai forma miért kizárólag az alacsonyabb társadalmi osztályok életében találta meg a maga témáját. E kérdésre többnyire olyan válaszok születtek, amelyek a poétikán kívülről merítették érveiket. Talán Peter Szondi volt az első, aki poétikai válasszal kísérletezett, ám e válasz egyszersmind ideológiakritikai mozzanatokot is tartalmaz: a naturalizmus azért az alacsony társadalmi osztályok körében találta meg a témáit, mert saját jelenének polgári középosztálya, vagyis a műveinek nézőközönsége már sokkal bonyolultabb életet élt annál, mintsem hogy azt az általa is fenntartott arisztotelészi drámapoétika be tudta volna fogadni, de az alacsonyabb osztályokban felfedezte azt az archaikumot, ami erre alkalmassá tette.<sup>21</sup> Mindehhez hozzátehetjük, hogy önmagában nem az alacsonyabb társadalmi osztályok élete volt olyan archaikus, hanem az a tekintet tette ilyenné, amely fentről lefelé irányult. Mindeközben azokat a diabolikus vonásokat, például az alkoholizmust, amelyek a tragikum motivációrendszerének egységesítéséért felelősek voltak, a naturalizmus társadalmilag zártan kezelte, és a genetikai öröklődés számlájára írta. Így aztán valóban létrejött az a helyzet, amelyről Szondi beszámol: „A naturalista dráma, amely a jelen anakronizmusainak köszönhetően elkerüli a történeti múltba való menekülést, nem a századforduló polgárságának életét tükrözi, és azért az osztályét sem, amely alakokkal szolgál számára, hanem az egyik nézi a másikat: a polgári költő és a polgári közönség megfigyeli a parasztságot és a munkásságot”,<sup>22</sup> azaz nem az egyes embert, miközben a „parasztsággal” és a „munkássággal” a színházon kívül csak nagyon szűk és szabályozott kapcsolatban áll.

Füst Milán *Boldogtalanok* című drámája annak ellenére sikertelenül kezdte színházi pályafutását, hogy ismerői többnyire – persze távolról sem fenntartások nélkül – méltatták. Az első bemutatóra 1923-ig kellett várni. Akkor Forgács Rózsi főszereplésével, valamint többek között Kosztolányiné és Heltainé alakításával vitték színre a művet a kicsiny nézőterű Írók Kísérleti Színházában, majd ezt két évvel később még egy kamaraszínházi bemutató követte. Érdemes felidézni, mit írt Karinthy, a hú barát az első bemutatóról, mert véleménye a sikertelenség poétikai okaira is rávilágít: „Darabodat előadta az »Írók Színháza« – ott voltam és mint tanú igazolom, hogy igen nagy sikere volt.

<sup>19</sup> Füst Milán: „Előszó drámáimról”, in: *Füst Milán drámái*, Magvető, Budapest, 1966. 14–15. o.

<sup>20</sup> Füst Milán: *Teljes napló I.*, 26. o.

<sup>21</sup> Peter Szondi: i. m., 83. ff.

<sup>22</sup> Peter Szondi: i. m., 85. o.

(...) Ez az eredmény téged igazol, akinek művészi hitvallását félreérthetetlen egyenes-séggel és lelkes bátorsággal hirdeti ez a ritka módon egységes és tömör alkotás. A legnagyobb hódolattal hajtom meg zászlómat e vallás előtt, mely nem az én vallásom – hiszen homlokegyenest ellenkező szertartások között, ugyanazt az istent imádjuk mind a ket-ten: az igazságot. A tiédet általában naturalizmusnak hívják, – gyűjtőnév ez, az alkotás, az életábrázolás két (csak kettő van) lehetősége közül az egyik. Törvényét talán így szö-vegezhethem meg: az élet tökéletes leírása, a dolgok és emberek tökéletes jellemzése fö-löslegessé teszi azoknak erkölcsi és esztétikai értékelését az író részéről – ez az értékelés, ki-ki számára, bent foglaltatik abban az indulatban, amit az élet tökéletesen sűrített ábrá-zolása kivált a hallgatóból. Elmondom nektek, hogy áll a dolog, milyenek ezek és milye-nek azok, elmondom nektek, milyen az élet, csak azért mondom el, mert ti nem látjátok olyan élesen, mint én: ha aztán sírtok, vagy nevettek, a könnyetekből és a mosolyotokból megtudhatjátok (és talán én is onnan tudom meg) hogy amit mutattam nektek, jó-e vagy rossz, szép-e, vagy csúnya, helyes-e, vagy helytelen.”<sup>23</sup> E méltatás azonban csak előké-szület ahhoz, hogy Karinthy megfogalmazhassa elvi fenntartásait a művel kapcsolatban, miközben nem felejt el megemlíteni, mily lelkesen nézte Füst Milánnal együtt a Thália Színházban Hauptmann *Henschel fuvarosának* bemutatóját: „Tudom, hogy jó pap holtig tanul, de »kancsalul festett egékbe nézve«, megkérdem a művészt: tudod-e mire való a tehetség, mire való a munka, mire való, amit tanultál? Valamire, ami talán mégis több ennél. Mert nem tudom elfelejteni, ha a nézőtérre nézek, hogy ezek, akik ott ülnek, nem halott figyelők, nem életük mérlegét követelő halni térők, akiknek leszámolást kell nyúj-tanom, megmutatni nekik, hogy mit ér az életük: – hanem élő, bizakodó, várakozó embe-rek, akiknek holnapjuk is van, akik, ha ma este lefekszenek, holnap reggel felébrednek megint: erre a reggelre is kell adnom nekik valamit, hogy az én lesújtó igazságomat el tudják viselni, egy kis útbaigazítást, egy kis tanácsot, egy kis kedvet, egy kis hangulatot, ha mindjárt hazugat is az élet igazsága kedvéért.”

Karinthy levele finom, kétkedő tónusban ugyanazt fejezi ki, mint a *Boldogtalanokat* el-utasító kritikák: „pesszimizmusa”, vagy más szóval „az általa feltárt tudás” már-már életellenes. De miként lehet, hogy a *Henschel fuvarossal* kapcsolatban nem jutott ilyesmi Karinthy eszébe? Valószínűleg azért, mert ha naturalista darabként is olvassuk a *Boldog-talanokat*, ami, mint később látni fogjuk, nem magától értetődő, meg kell állapítanunk, hogy a cselekmény motivációja alapvetően eltér a hauptmanni drámapoétikában meg-szokottaktól. Az öröklődés ugyan szóba kerül Húber Vilmos családjának bemutatásakor, de nem annyira biológiai, mint inkább szociális értelemben, és amint az idézett naplőbe-jegyzés mutatja, a motivációnak ez a módja valójában távol állt a szerző intencióitól. Hú-ber Vilmos, aki egy egyházi nyomda vezetője, tehát nem nevezhető lecsúszott embernek, valaha együtt kezdte a gimnáziumot Dr. Beckkel, és ha nem marad ki, az érettségi meg-szerzésével biztos középosztályi létet biztosíthatott volna magának. Kimaradásáért, és így közvetve a tragédiáért is az őt körülvevő miliőt teszi felelőssé:

HÜBER: *Sose törődött velem... Eszébe se jutott, hogy a világon vagyok... (Egyre keserűb-ben.) Önző volt... kegyetlen és kíméletlen parazita... Pfuji! (Feláll)*

(...)

DR. BECK: (vállára teszi a kezét) *Ugyan nyugodj meg...*

HÜBER (görcsösen): *Hazudik... lop, csal... (Undorodással utánozza az anyját.) Nem hal-lom a csengetést... kitettek az állásomból... (Csapkodja az asztalt, hörögve.) Így kell elpusztul-nom!*

DR. BECK: *Ugyan, Vilmos... Ez még nem minden...*

<sup>23</sup> Karinthy Frigyes: „Füst Milán: Boldogtalanok (Levél a költőhöz)”, in: *Nyugat*, 1923. 5. o.

HÜBER (ugyanúgy): *Nincs csúnyább állat, mint az ember... Tíz koronát adott volna havonta... járhattam volna veletek tovább... Púdert vesz meg mazsolaszőlőt...*

DR. BECK: *Mit törődöl vele? ... Éljen, ahogy akar...*

HÜBER: *De utánam jön...*

DR. BECK (halkan): *És te nem is jól bánsz vele, Vilmos... Az emberekkel emberségesebben kell...*

HÜBER (rekedten): *Nem tudok!*

DR. BECK: *Miért ne tudnál?...*

HÜBER (halkan, rekedten): *Mert hozzá hasonlítok!*

Ez a párbeszéd, amely a harmadik felvonásban közvetlenül a tragikus kifejeletet megelőzően hangzik el, kétségtelenül felvonultatja a naturalizmus motivációs sémájának legfontosabb elemét, ha nem is olyan szükségszerűséggel, mint amilyet a biológiai öröklés – erősen ideologikus alapú – gondolata kölcsönözhetne a jelenetnek. A naturalizmus poétikája felől tekintve azonban szokatlan, hogy a társadalmi kötöttség kényszerét itt nem egy külső megfigyelő és nem is az implicit szerzői szólam mondja ki, hanem a tragédia részese, és a kívülről érkező „értelmiségi” szereplő felléptetése csupán az analitikusság dramaturgiai érdekeit szolgálja. Ez a konstelláció lebontja a naturalista dráma Szondi által leírt hatásmechanizmusát, hiszen olyan kérdésekkel szembesíti a befogadót, amelyek a társadalmi különbség korlátai mögé húzódva – lám, így élnek ezek ott lenn – sem hárríthatók el. Az egyik ilyen kérdés modern körülmények között értelmezi újra a sors archaikus-görög fogalmában meghúzódó kételyeket: mit jelent az ember számára önmaga létezése, a mennyiben a tragikus kényszer tudása sem teszi elkerülhetővé a tragikus véget, vagy kevésbé metafizikusan megfogalmazva: mit jelent az önértelmezés számára az a tapasztalat, hogy a cselekedetek nem az ember önmagáról való tudásából fakadnak. Az ilyen jellegű általánosítás mozzanata szövegszerűen is megjelenik a műben, a legnyilvánvalóbban Húbernek abban a mondatában, amely mintegy összefoglalja a mű antihumanista vonulatát: „Nincs csúnyább állat, mint az ember.”

Tehát a *Boldogtalanok* ugyan felhasználja a naturalizmus motivációs eszközeit, de hatását más jellegű kérdések jegyében fejt ki. Mindemellett nem teszi lehetővé, hogy a befogadó erkölcsi értelemben azonosuljon a tragikus hőssel, egyszerűen azért nem, mert Húber Vilmos arisztotelészi értelemben nem tragikus hős, és a dráma többi szereplője sem az. Húber ugyanis teljesen passzív szereplő, ha valami jellemzi, éppen az akarat és a cselekvőképesség hiánya. És ez ebben az esetben nem pszichológiai kérdés, hanem poétikai. A cselekvés feltétele ugyanis a szereplők viszonylagos szabadsága, itt azonban a tragikus kifejeletben érintett minden személy situációjának rabja, és ezen a tudás, a szituáció felismerése sem változtat. Maga a mű címe is ezt a helyzetet fejezi ki. A cselekvés feltételeinek hiányában pedig dramaturgiai értelemben vett jellemek sem alakulhatnak ki. A jellemek poétikai helyét nyelvi formák, elsősorban a szereplők szájából elhangzó, vissza-visszatérő, kölcsönös minősítések töltik ki. Ezt veszi észre Kosztolányi Dezső is Füst Milán költői pályáját bemutató cikkében, miközben a mű egészét maga is a naturalizmus példás alkotásának tartja: „Pár egyszerű, bővítetlen mondat, vagy csonka mondat, indulatszó, melyet a szereplők átvesznek, ismétlenek, egymásnak dobnak s amint kimondják, mindegyiket külön jellemzi, a helyzeti értékénél fogva. Ők alakítják a szavakat s őket alakítják a szavak.”<sup>24</sup> E nyelvi formák – amelyekkel később részletesebben foglalkoznunk kell – a befogadó szempontjából újra és újra azt a műben egyébként többször expliciten is elhangzó kérdést visszhangozzák, hogy „Milyen ember vagy te?”.

A naturalizmus poétikájával való összehasonlítás jól mutatja, miért maradhatott a

<sup>24</sup> Kosztolányi Dezső: „Füst Milán”, in: *Nyugat*, 1922. 6. o.

*Boldogtalanok* megírásának és ősbemutatójának idején sikertelen. Naturalista műként értelmezték, és ha érzékelték is, hogy a feltáruló tragikum nem „a jelen anakronizmusát” (Peter Szondi) mutatja meg, hanem egészen más jellegű kérdésekkel szembesíti a befogadót, ezeket a – végső soron nem erkölcsi megalapozottságú – kérdéseket nem fogadták el. Ne feledjük, a „jelen anakronizmusának” bemutatása teljes mértékben kielégítette a századvég liberális beállítottságú polgári közönségének igényeit, hiszen a mű hatása éppen azon alapult, hogy e közönség humanizmusában erényesnek érezhesse magát, amikor a szerzői intenciókat megvalósítva megfogalmazta magában: „Szörnyű, hogy ezek odalent így élnek, ez nem méltó az emberhez, én azt szeretném, ha a társadalom alján élőknek is lehetőségük lenne az emberhez méltó életre.” A magyar drámaírás válságáról szólva maga Füst Milán is úgy vélte, hogy ez a magatartás jellemezte az utolsó olyan befogadói elváráshorizontot, amely sajátjának tudta tekinteni a dráma kérdéseit: „Ne feledjük, hogy nemrégén még, néhány évtized előtt, az individualizmus nagy virágzása idején, az ibseni korban végignéztünk magunkon s úgy találtuk, hogy egy új kor küszöbe előtt állunk. Kényeskedőn tört lelkeknek, de nagy határozottsággal drámai hősöknek is éreztük magunkat mindannyian... Mi rendkívüli fontosságot tulajdonítottunk meghasonlottságunknak, – de nem voltunk megtörve, sőt el voltunk szánva, hogy valamit tenni fogunk... Ha mást nem: hogy fülledt világunkat pellengérré állítjuk s abban a reményben, hogy jobbik énünk jut általa valamelyes uralomra magunk s e világ felett. S mindennűt újraéledt a dráma szeretete.”<sup>25</sup> Ami ehhez képest Füst Milán drámájában más, az a cselekvés feltételeinek hiánya, a „változtatnod nem lehet” felismerése.

A húszas években Kassák Lajos volt az egyetlen, aki Füst Milán munkájának értelmezésekor elvetette a naturalizmus sémáit, de ajánlatát nem fejtette ki részletesen, csupán egy megjegyzésre szorítkozott: „Valójában semmi köze a naturalizmushoz. Kísérteties erők démonikus küzdelme ez, áttörhetetlen keretek között.”<sup>26</sup> Több évtizeddel kellett eltelnie ahhoz, hogy a *Boldogtalanok* értelmezésében másfajta szempontok jussanak főszerephez. Igazi változást az 1962-es Madách színházi bemutató után Székely Gábor 1978-as szolnoki rendezése hozott, amelyet 1982-ben követett az ugyancsak általa készített budapesti felújítás. Székely bemutatói az abszurd színház gondolkodásmódja felé tolták el a mű interpretációját, miközben például Somlyó György<sup>27</sup> a camus-i idegenséggel, Radnóti Zsuzsa pedig Hamvas Béla feltételezett egzisztencializmusával rokonította a drámát. Mindkét utóbbi értelmezés abból indul ki, hogy Füst drámájának hősei általában, és konkrétan a *Boldogtalanok* esetében is, „teljesen szabadok”, megmarad számukra „az akarat szabadsága, a camus-i »abszurd« választás lehetősége”, „autonóm lények, mozgásukat külső tényezők nem gátolják”.<sup>28</sup> Úgy vélem, az eddigiekből nyilvánvaló, hogy a *Boldogtalanok* szereplői mindenekelőtt szabadoknak nem mondhatók.

A *Boldogtalanok* Székely Gábor rendezései nyomán megújuló értelmezésének szempontjairól és a recepció változásairól Almási Miklós színházi kritikájának segítségével alkothatunk leghitelesebben képet. Almási ezt írta az 1982-es budapesti előadás nyomán: „a naturalista melodramát egy félhomályban élő, olykor már-már abszurd dialógusréteg hordozza, pontosabban takarja el és fedi fel egyszerre. Ez a dialógusszövet, melyben a válaszok a kérdések második vagy harmadik jelentésére felelnek, melyben egyes szavak addig ismétlődnek – látszólag értelmetlenül –, míg groteszk helyzeti értékük játszani nem kezd, mondom, ez a párbeszédtechnika a mai néző számára vált igazán modernné.

<sup>25</sup> Füst Milán: „Hozzászólás »A magyar drámaírás válsága« című Nyugat-ankéthoz”, in: *Nyugat*, 1928. 4. o.

<sup>26</sup> Kassák Lajos: „Füst Milán”, in: *Nyugat*, 1927. 16. o.

<sup>27</sup> Somlyó György: „A legsikertelenebb magyar drámaíró”, in: uő.: *A költészet ötödik évada*, Magvető, Budapest, 1988. 166–167. o.

<sup>28</sup> Radnóti Zsuzsa: *A próféta színháza*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993. 42. o.

Mintha ez az 1914-ben keletkezett szöveg összegezte volna már mindazt, ami az ötvenes-hatvanas években született az ironikus-groteszk-abszurd színpadon. A másik írói bravúr, hogy a három főalak – Hüber, Róza és Hüber anyja – olyan tökéletesen kiismerhetetlen figurák, akik annál inkább talánnyá változnak, minél többet mutatnak meg magukból. Csakhogy ezzel Füst Milánnak sikerült elérnie, hogy a melodráma, mint alapanyag pszichológiai tesztnak tűnjék, melyben az emberi lélek, lényeg (személyiség?) bújócskáját, eltűnését, majd e bemutatkozás valótlanágát, újabb állényeg felsejlését kínálja nézőinek. De a titokra csak célozgasson, ne adja teljes megfejtését. Ezért nem maradt meg a darab »naturalista drámának«.<sup>29</sup>

Almási Miklós pontosan érzékelte, hogy Füst Milán művének újdonsága elsősorban nyelvi jellegű. E nyelvjáték azonban az ő értelmezésében a szubjektumra irányul, ami távol áll a *Boldogtalanok*kal rokonított abszurd színház kérdészmódjától. A „pszichológiai teszt” interpretációs modellje a cselekmény, a színpadon látható mozgások és az elhangzó szavak távolságát a szerepekben mint formákban megalkotandó személyiségként igyekszik egységesíteni. Láttuk azonban, hogy a *Boldogtalanok*ban nincsenek meg a jellemek, azaz a személyiségek kialakulásának feltételei, ezért az erre irányuló kérdésre a mű nem válaszol, titokként visszavonul. E jelenség mélyebb poétikai okát éppen az abszurd színház nyelvi gondolkodásával való összehasonlítás mutathatja meg, ami egyszerre mind hozzáegíthet bennünket a korábbiaknál termékenyebb kérdések megfogalmazásához is.

Az abszurd színház mindenekelőtt az előrehaladó cselekmény hagyományos elképzelését bontja le, azaz nem a bevezető jelenetekben felvázolt helyzet tragikus vagy komikus feloldására irányul, hanem – Esslin kifejezésével – egy költői kép sokrétegű rendszerét építi fel. A feszültséget fenntartó várakozás így nem a történések linearitásában érvényesül („mi történik ezután”), hanem a költői kép interpretatív kiteljesedésében, ami csak a függöny legördülése után a befogadói értelmezésekben következik el.<sup>30</sup> A szerepek az abszurd színház esetében többnyire olyan formák, amelyek nem töltődhetnek ki egy jellemmel rendelkező, önmagával azonos személyiség jegyeivel.

A *Boldogtalanok* ezzel szemben megőrzi a lineáris, történetyszerű cselekmény vázát, sőt a valóságosság eszményét is, poétikai gondolkodása tehát nem szimbolikus, hanem allegorikus természetű. Mindez meghatározza a nyelv működését is. Az abszurd színházban változatlanul fontos szerepet játszik a nyelv retorikussága, de elválik a cselekménytől, és „ami a színpadon történik”, immár nem mimetikus cselekedetsorként, hanem öntörvényű mozgásként, „nem csupán többet mond a szavaknál, hanem gyakran ellent is mond nekik”.<sup>31</sup> A *Boldogtalanok* esetében a színpadi cselekvés nyelvi természetű. De a hagyományos beszédszínházi modellekkel ellentétben a nyelv működése itt elsősorban nem a narrativitásban és nem is a valóságosság képzetének metonimikus megteremtésében bontakozik ki, hanem olyan nyelvi játszmákban, amelyek az elbeszélő kijelentéseket is a nyelvi küzdelem részévé teszik. Ebből a szempontból érdemel figyelmet, hogy az egyes színpadi megszólalások egy-két rövid mondatra korlátozódnak, ami a játszó színészeknél rendkívül koncentrált közös produkciót igényel, és kiveszi a kezükből a szituációt csupán alkalomnak tekintő deklamáció eszközét, amivel a magyar színházi kultúra még a hatvanas, hetvenes években is szívesen élt. E nyelvi küzdelem, amely a dráma minden jelenetében módosítja és újraalkotja a szereplők egymáshoz viszonyított pozícióját, a szituatív fölény megszerzéséért folyik, egészen addig, míg az egyik szereplő nyelvi mozgásteret teljesen be nem szűkül, ahonnan már csak egy más jellegű tettel, a gyilkossággal vagy az öngyilkossággal lehet kitörni. Füst Milánnál az egyetlen nem

<sup>29</sup> Almási Miklós: „Füst Milán: Boldogtalanok”, in: *Kritika*, 1982/5, 23–24. o.

<sup>30</sup> Martin Esslin: *Das Theater des Absurden*, Rowohlt, Hamburg, 1965. 323. o.

<sup>31</sup> Martin Esslin: i. m., 16. o.

nyelvi tett, amely a mimetikus dráma sémájából megmarad, maga a kilépés, a pisztoly elsütése, ami rejtve, függöny mögött történik.

A nyelvi küzdelem egyik retorikai formája a mondatok áthelyezése és pragmatikus tartalmuk átfordítása. Az első jelenetben, amikor Hübérné váratlanul beállít Róza lakásába, kezdetben a süketiségével igyekszik fölényt kivívni magának (a süketiség mellett később az öregség emlegetésével is hasonlóképpen él), így fia élettársát kiabálásra kényszeríti, majd a dialógus kölcsönösségének elutasításával („Azt jól teszi.”), holott valójában nem tudja, hogyan él a fia. Róza átveszi tőle ezt a retorikai fegyvert, megmutatja értelmetlenségét, és ezzel – hangját ismét halkra váltva – kioltja a hatását:

RÓZA: *Kegyed az édesanyja neki?*

HÜBERNÉ: *Igen. Hát nem mondta?*

RÓZA: *Mit?*

HÜBERNÉ: *Hogy eljövök Hódvilághelyre.*

RÓZA: *Nem mondta. Sose szokott semmit se megmondani.*

HÜBERNÉ: *Nem? Azt jól teszi.*

RÓZA (ingerülten): *Jól teszi? Majd meglátja, hogy nem jól teszi.*

HÜBERNÉ: *Az apja is olyan volt. Papok nevelték. (Szünet.) Lehet itt leülni?*

RÓZA: *Tessék.*

HÜBERNÉ (leül): *Mikor jön haza Vilmos?*

RÓZA (vasalni kezd): *Nem tudom.*

HÜBERNÉ: *Hát nem szokta megmondani, mikor jön haza?*

RÓZA: *Sose mondja meg. És jól teszi. Legalább az anyja (halkan) megpukkad.*

Ugyanez a párbeszédforma hasonló végeredménnyel még egyszer megismétlődik a jeleneten belül, a különbség csupán annyi, hogy ott az átfordítás funkcióját a visszakerdezés tölti be:

HÜBERNÉ (aggódva): *Mennyit keres a Vilmos?*

RÓZA: *Jól keres.*

HÜBERNÉ (u. úgy): *És kegyed miből él?*

RÓZA (az ágyra rakja a ruhákat): *Én a munkámból élek.*

HÜBERNÉ (megnyugodva): *Azt nagyon jól teszi.*

RÓZA (szemtelenül): *És kegyed miből él?*

HÜBERNÉ (komolyan): *Nem mondta a Vilmos?*

RÓZA (megáll): *A Vilmos semmit sem mond. Azt sem tudtam, hogy kegyed a világon van.*

HÜBERNÉ: *Hja? Azt nagyon jól teszi.*

RÓZA (ingerülten): *Jól teszi? No akkor maga most menjen el. És majd ha éjjel a Vilmos jön, akkor jöjjön megint.*

A színpadi párbeszédok retorikáját az egész műre kiterjedően, talán a diszkurzivitást nélkülöző igazolásoknál is inkább, meghatározzák a szereplők egymásról mondott ítéletei, azaz olyan kijelentések, amelyek kognitív értelemben a másik létének címkeszerű lenyomatát fogalmazzák meg az aktuális énbén, arra a kérdésre felelve, hogy „milyen ember vagy te az én szememben”. A nyelvjátékokon belül – áthelyeződésekben folyamatosan vissza-visszatérve – a másik számára ugyanezek az ítéletek a dialogikus nyelvi lét azonosítást kifejező bélyegeivé válnak, ezért pragmatikus erejük a játszmákban szinte felülmúlhatatlan. Az egyik legfontosabb ítélet sor elemei először Róza szájából hangoznak el, előbb Hübéréknek általában, majd Hübér Vilmosnak címezve: „Hiszen ti nem vagytok emberek” (45.),<sup>32</sup> „Te nem vagy ember” (45.), „Olyan vagy, mint az állat” (49.).

<sup>32</sup> Az oldalszámok Füst Milán drámáinak 1966-os kiadására vonatkoznak.

Ugyanezt az ítéletsort Róza később Sirmával szemben is megismétli: „Te sem vagy ember, Sirma. (...) Ne légy olyan állat” (83.). Az ítélet áthelyezhetősége mintegy igazolni látszik Húbert, aki minden olyan válasz személyiség-performáló képességét elhárítja, amely a „milyen ember vagy te?” kérdésre felel:

RÓZA: *Milyen ember vagy?*

HÚBER: *Olyan mint más.*

RÓZA: *Nem volt mellettem senki, mióta az eszemet tudom... Csupa állat...*

HÚBER (mosolyog): *Hát állatok vagyunk...*

És hogy ezek az ítéletek valóban nem vonatkoztathatóak a személyiségre mint egy- ségre, azt mi sem jelzi jobban, mint a Húberrel kapcsolatos megjegyzések nyilvánvaló feszültsége. Amíg Húberné szerint a fia „igazán rossz ember” (44.), addig Dr. Beck szempontjából „furcsa” (45.), mindazonáltal „nagyszerű” (64.). A nyelvi játzmákba szétosztott szerepek műbéli történetét lényegében ezek az ítéletek irányítják. Húberné például a fia az első felvonásban „komédiásnak” (44.) nevezi. Az ő legfontosabb eszköze a játékban a csalás: eljártssza, hogy süket, miközben nem az, gondozásra szoruló öregnek mutatja magát (saját tudása szerint ötvennyolc éves, Húber szerint hatvanöt), holott cselekvőképes. Húbert azonban e csalással nem sikerül megtévesztenie. Játéka mégis csupán a harmadik felvonásban veszti el hatékonyságát, amikor előbb Dr. Beck, majd a fia is „hazugnak” nevezi, azaz megfosztja retorikai eszközeitől. Ez fogalmazódik meg Húber vég- ső ítéletében, amelynek nyomán gúnyos utánzással végképp megsemmisíti anyja szerepét, és egyszersmind átveszi saját szerepébe Róza szölamát:

HÚBER (fáradtan): *Nem erőlködöm már... Sosem volt szerencsém... (Szünet.) Sose törődött velem. Eszébe se jutott, hogy a világon vagyok... (egyre keserűbben:) Önző volt... kegyetlen és kíméletlen parazita ... Pfuji!... (Feláll.)*

DR. BECK: *Ugyan ne izgasd magad...*

HÚBER (egyre indulatosabban): *Hazudik... megszegyenít mindenütt a világon... Nincs tőle maradása az embernek... Férfiakkal kezd... Házasságot közvetít... pfuji!... Micsoda utolsó helyről származom...*

DR. BECK (a vállára teszi a kezét): *Ugyan nyugodj meg...*

HÚBER (görcsösen): *Hazudik... lop, csal... (undorodással utánozza az anyját:) Nem hal- lom a csengetést... kitétek az állásomból. (Csapkodja az asztalt, hörögve:) Így kell nekem el- pusztulni!...*

DR. BECK: *Ugyan Vilmos... Ez még nem minden...*

HÚBER (ugyanúgy): *Nincs csúnyább állat mint az ember...*

A csalás valóban fontos eleme Húberné szerepének.<sup>33</sup> Még olyan epizódszerű pillanatokban is, mint amikor kiderül, hogy vízzel töltötte fel a konyakos üveget. De éppen az ő szölamának nyelvi csalásai mutatják meg, hogy az ítéletek nyelvi játzmákban való felhasználhatósága valójában független konkrét tartalmuktól, nem egy személyiség nyelvi lenyomatát közlik, tehát a szerep minden naturalisztikus és valószerű külsőség ellenére sem vonatkoztatható el a játzmák menetétől. Egy alkalommal Húberné szölama éppen azáltal leplezi le a „milyen ember vagy(ok)?” kérdésére adott válaszok verifikál- hatatlanságát, hogy ezt a kérdést is bevonja a csalások játékába:

<sup>33</sup> Persze nem csak ő csal, őt is becsapják. Például amikor kiderül, hogy az olcsón vásárolt konyak valójában nem is konyak, hanem víz.

HÜBERNÉ (csendesesen sírva): *Öreg vagyok én már... Gyenge vagyok... Nem is élek már sokáig...*

HÜBER (csendesebben): *Akkor miért jött evvel? Miért komédiázik folyton...*

HÜBERNÉ (ugyanúgy): *Öreg vagyok, nagyon beteg vagyok, én édes fiam... Nem bírok én már dolgozni...*

DR. BECK: *Nem kell azért sírni. Majd a fia gondoskodik magáról...*

HÜBERNÉ (int a kezével): *Dehogyan gondoskodik... pedig olyan vagyok én már mint az Isten káposztája.*

HÜBER (hangosan, keserűen nevet): *Isten káposztája?*

DR. BECK: *Mi az?*

HÜBER: *Semmi értelme. Mindig szerette a hasonlatokat, meg a szép kifejezéseket...*

A család mozzanata azonban nemcsak Hüberné szerepében van jelen. Húber, Róza és Vilma hármában a család az egyetlen lehetséges cselekvési forma, miközben mindhárman azért küzdenek, hogy ne ők legyenek e játék vesztesei. A családok fenntartásához olyan külső figurákat is bevonnak szerepeik belső mozgásába, mint például Sirma, aki vel Róza „megcsalja” ugyan Húbert, de valójában a hentes az, akit folyamatosan becsapnak.<sup>34</sup> Mégis aligha véletlen, hogy az ítéletek üressége, azaz a személyiség nyelvi performációjának képtelensége és illuzórikussága az anyja csalásait sorra leleplező Húber szólalásában mutatkozik meg leginkább:

RÓZA (gondolkodva): *Mondd, ki volt az apád?*

HÜBER: *Egy ember volt szegény.*

RÓZA: *Szegény? Hát sajnálod az apádat!*

HÜBER: *Nem én.*

RÓZA: *Hát akkor mért mondod: szegény.*

HÜBER: *Csak úgy mondom.*

Ehelyütt érdemes felidéznünk Almási Miklós idézett kritikájának egy további részletét, amely éppen a hagyományos értelemben vett személyiség felépíthetetlenségének problémájával foglalkozik: „Nemcsak kiismerhetetlenek (ti. a Sinkó László által alakított Húber és Gobbi Hilda Hübernéje), de egy-egy maszkjukban tökéletesen meggyőzőek, hogy a következő pillanatban nevenségesen leleplezzék tévedésüket és egy újabb, ugyancsak hitelessel szédítsenek. Egyre kevésbé tudjuk, ki az a két ember, miközben minden itt van a szemünk előtt. (...) Persze a darabban nem véletlenül kérdezik újra meg újra »milyen ember is vagy te, Húber?« – Székely Gábor mintha erre a kérdésre rendezte volna a protagonistáit.” Almási Miklós a tévedés és a szédítés játékában értelmezi, ami a színpadon történik. Ám amint láttuk, a családok sorozata nem egy sajátos pszichológiai szerkezetre vezethető vissza, hanem a személyiség nyelvi-retorikai rögzíthetetlenségére, felépíthetetlenségére, ami azt is jelenti, hogy a szerepek csupán a családok nyelvi felületeiként kerülhetnek kapcsolatba egymással. És e felületek folyamatosan nyitottak bizonyulnak az áthelyezések előtt. Így maga a befogadó is részesévé válik a családok nyelvi játékának, és annál kevésbé vonhatja ki magát belőle, minél inkább körüljárható, jellemmel és sorssal rendelkező személyeket keres a szerepekben. A szövegen, azaz a család végtelen játékán belül a szerepek személyekkel való kitölthetetlensége természetesen csak katakrétikusan fejeződhet ki, hiszen az a család, amely nem egy valós képet takar el, tehát nem utalhat semmi külső igazságra, nem mondhatja ki és szcenikusan sem tárhatja fel önnön megtévesztő voltát. A „milyen ember vagy te?” kérdésének katakrétikus szer-

<sup>34</sup> „Ravasz nő vagy te”, mondja egy helyütt (86.) Sirma Rózának.

kezete legnyilvánvalóbban az első felvonás végén Húber és Róza egyik párbeszédében mutatkozik meg, ahol a válasz, miközben betölthetetlenül újrafogalmazza a kérdést, talányosságával egyszersmind érvényteleníti is:

HÜBER (mosolyogva): *Milyen ember vagyok én?...*

RÓZA (sóhajt): *Hogy milyen vagy!*

HÜBER (tagolva): *Engem úgy kell szeretni, amilyen vagyok... Engem úgy kell hagyni, amilyen vagyok...*

A csalások játékában Füst Milán sikeresen oldotta meg azt a drámapoétikai problémát, amelyre az *Aggok a lakodalmon* végül is nem talált megfelelő választ. A *Boldogtalanok* cselekménye végig a nyelvi sík történéseinek függvényeként bontakozik ki. A megoldáshoz Füst Milán maga is egy „csaláshoz” folyamodott. Miközben élt a naturalista színház bizonyos eszközeivel, drámájának belső szerkezete ellentmond a naturalizmus krédójának: tárgya nem faktikus, hanem nyelvi természetű, amely individuális tartalmakkal kitölthetetlenül, a csalások végtelen sorozatában alakítja a színpadi eseményeket. E problematika – szintén a csalások játékába szövéődve – Füst Milán későbbi pályáján *A feleségem történetében* prózapoétikai problémaként is megjelenik. Talán több véletlennél, hogy a regény nyitó mondatának talánya először a *Boldogtalanokkal* kapcsolatban fogalmazódik meg Füst Milán naplójában, mégpedig úgy, hogy a csalás következményei alól a szerző sem vonhatja ki magát: „megcsalta Róza: tudja-e Húber (– én sem tudtam –)”.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Füst Milán: *Teljes napló 1.*, 26. o.

# A SZINKRETIKUS SZÍNHÁZ MINT POSZTKOLONIÁLIS PERFORMANCIA-ELMÉLET

## Bevezetés

A címben jelzett – és első hallásra minden bizonnyal szokatlannak vagy inkább akadémikusnak tűnő – téma bevezetéséhez két külföldi színházi élményemet szeretném felhasználni. Mindkettő 1987-re nyúlik vissza, amikor először nyílt alkalmam élőben is megismerkedni a kanadai angol nyelvű színjátszással és színházi kultúrával. Számos előadást láttam Toronto különböző színpadain, és úgy összegezhetném akkori tapasztalataimat, hogy az ott látott előadások újdonsága mindenekelőtt tartalmi szempontból ragadott meg. Egy másik, de mégsem teljesen idegen kultúra társadalmi–politikai problémáinak hol magas, hol alacsonyabb színvonalú művészi leképezését nyugtáztam magamban, és úgy éreztem, hogy az angol nyelvű kanadai dráma itthoni bemutatásához és tanításához elsősorban az észak-amerikai ország kultúráját, társadalmi szokásait, történelmi-politikai fordulópontjait kell jól megismernem, mert így juthatok közelebb az egyre növekvő számú drámai alkotások megértéséhez és értelmezéséhez. Formai-dramaturgiai szempontból érzékeltem ugyan néhány új, sőt jellegzetesen kanadai sajátosságot is, de az általam látott darabok alapvetően európai, még közelebről angolszász irodalmi és színpadi hagyományokból táplálkoztak, amelyek – látszólag – nem gátolták a művek esztétikai befogadását. Volt azonban két olyan előadás, amelyekre ez a sommás megállapítás valahogy nem illett.

Az egyik a világirodalmi rangú Synge-remekmű, *A nyugati világ bajnoka* című darab átdolgozása volt *The Playboy of the West Indies*, azaz „A Nyugat-Indiák bajnoka” címmel. A darab szerzője Mustapha Matura, aki 1939-ben született Trinidadban, majd 1960-ban Londonban telepedett le, ahol hamarosan ismert drámaíró és színházi ember lett. A hatvanas-hetvenes években írott darabjaiban, amelyek közül legismertebb a több díjjal jutalmazott *As Time Goes By* (1967, „Ahogy telik az idő”), a Londonban élő nyugat-indiai közösségek hét-köznapjait és problémáit ábrázolja. Az említett Synge-átdolgozás egy későbbi korszak terméke (a londoni bemutató 1984-ben volt a Tricycle Theatre-ben), amikor olyan európai klasszikusokat ültetett át a nyugat-indiai kultúra talajába, mint például Csehov *Három nővére*, amelyet *Trinidad Sisters* („Trinidadai nővérek”) címmel mutattak be Londonban (1988). Azon túlmenően, hogy a *The Playboy of the West Indies* előadásának első húsz percében komoly nyelvi (vagy inkább a kiejtésből fakadó megértési) nehézségekkel küszködtem, nem nagyon értettem, hogy addigi tapasztalataim alapján számomra meglepő módon a torontói közönség miért lelkesedik annyira az előadásért, amit gyakran szakítottak meg nyílt színi tapsok. (Ez egyébként a kanadai színházban mindmáig szokatlan jelenség.) Akkor még nem tudtam, hogy ott és akkor életemben először olyan *interkulturális* előadást láttam, amelynek mélyrétegében egy egészen újfajta színjátéktechnika számomra addig idegen és ismeretlen elemei húzódnak meg. Azt sem tudtam természetesen, hogy a közönség nagy részét a Nyugat-Indiákról származó, de Torontóban letelepedett nézők alkották, akik egészen pontosan érthették/értették az előadásba tudatosan beépített szemiotikai kódokat.

A másik hasonló élményem a ma már nemzetközi hírnév kanadai indián szerző, Tomson Highway (1951) első nagysikerű darabja volt, a *The Rez Sisters* („Rezervátumi nővérek”, [bemutató: 1986]), amelyet olyan főpróbán láttam, ahol én voltam az egyetlen néző. A próba helyszíne nem is igazi színház volt, mert a társulat éppen országos turnéra indult, és olyan körülmények között próbálták végig a darabot, hogy az bárhol előadható legyen. A látszólag realista előadás eleinte nem okozott gondot a cselekmény és a dialógus követésében, de amikor a szereplők egyre többször szólaltak meg cree vagy ojibway nyelven, és éreztem, hogy a különféle dobokon előadott zenének nem csupán háttér szerepe van, kezdtem elbizonytalanodni. Ez a bizonytalanság pedig tovább erősödött, amikor a történetben felbukkant Nanabush, az észak-amerikai indián mitológia egyik központi jelentőségű, kétnemű vagy inkább nem-nélküli, androgün figurája, akit az angol nyelvben félreérthető és magyarra lefordíthatatlan kifejezéssel „Trickster”-nek neveznek. Lényegében szöveg nélküli jelenlét, sajátos rituális táncmozdulatai és szerepváltásai félreérthetetlenül jelezték számomra, hogy itt valami olyasmi történik, ami nem értelmezhető az európai kultúra hagyományosnak és univerzálisnak tekintett jelrendszere alapján.

Mint minden új jelenség felbukkanásakor és gyors elterjedésekor, a hetvenes évek végén még az angolszász szakirodalomban is viszonylag új és gyakorlatilag ismeretlen területnek számító posztkoloniális dráma és színház értelmezését segítő elméleti kutatások jócskán elmaradtak a gyakorlathoz képest. A kizárólag vagy főként az európai színházi hagyományokon nevelkedett kutató számára eleinte a *posztkoloniális* elméletben való elmélyedés sem sokat segített, mert a dráma sokáig mostohagyermek volt az egyébként rohamosan növekvő szakirodalomban. A jelentősebb posztkoloniális dráma- és színházi kutatások eredményei csak lassan és elszigetelve láttak napvilágot. Az utóbbi évtizedben azonban számos jelentős tanulmány jelent meg e témakörben, amelyek újabb és újabb szempontokkal járultak hozzá az egykori angol nyelvű gyarmati országok viszonylag újkeletű, ám a kezdetektől fogva sokszínű és összetett színházkultúrájának jobb megismeréséhez és megértéséhez. Az általánosság kereteiből kilépő legfrissebb kutatások alapján ebben a dolgozatban azt a kérdést igyekszem megválaszolni, hogy a színházi szinkretizmus mint az interkulturalizmus egyik szűkebb kategóriája és mint sajátos performancia-elmélet mennyiben tekinthető posztkoloniálisnak.

A válaszadáshoz három nagyobb témakört kell megvizsgálni:

1. a színházi interkulturalizmus fogalma és tipikus formái;
2. a színházi szinkretizmus fogalma és tipikus formái;
3. a szinkretizmus és a posztkoloniális színházi viszonya.

### Színházi interkulturalizmus

1996-ban jelent meg két monográfia, amelyek átfogó módon igyekeztek leírni a posztkoloniális dráma, illetve színház legfontosabb jegyeit. A vizsgált téma komplexitását talán az is jól jelzi, hogy mindkét tanulmánynak két szerzője van. A Brian Crow és Chris Banfield szerzőpáros *An Introduction to Post-Colonial Theatre* (Bevezetés a posztkoloniális színházba) című könyve inkább leíró jellegű, amennyiben jelentős angol nyelven alkotó drámaírók (Derek Walcott, Wole Soyinka, Athol Fugard, Jack Davis, stb.) köré csoportosítva taglalja a karibi, nigériai, dél-afrikai, fekete-amerikai, indiai és a bennszülött ausztrál drámák és színhátékok sajátosságait. Helen Gilbert és Joanne Tompkins monográfiája, a *Postcolonial Drama: Theory, Practice, Politics* (Posztkoloniális dráma: elmélet, gyakorlat, politika) – mint a cím is jelzi – jóval sokrétűbb és elsősorban komparatív jellegű, amiből egyértelműbben kiderülnek azok a közös vonások, amelyek már általánosíthatóak is. Ez utóbbi kötet nagyon rövid fejezetben utal az *interkulturalizmus* színházi fogalmára, de az ott adott magyarázat igen egyoldalúnak és felületesnek tűnik. Mindössze annyit tudunk

meg belőle, hogy az interkulturalizmus a neo-imperializmus egyik eszköze, és mint ilyen önközéppontú (*self-centred*). A konkrét példa, amelyre a szerzők hivatkoznak, a posztkoloniális kultúrákban gyakran játszott Shakespeare-mű, *A vihar*, amelyet ausztrál diákok adtak elő 1987-ben a Bali-szigeten. Mivel az előadásban bali táncosok és zenészek is szerepeltek, természetesen ősi művészetüket felhasználva, és Calibant egy Srí Lanka-i ausztrál játszotta, ez esetben valóban az interkulturális performancia egyik formájáról beszélhetünk. A neo-imperializmussal való azonosításhoz az szolgáltatta az alapot, hogy bár az előadás rendezői (David George és Serge Tampalini) parodizálni kívánták a Bali-szigetet elfoglaló gyarmatosítókat, maga a szereposztás akarva-akaratlanul mintegy megismételte a gyarmatosítás sémáját, hiszen minden főbb szerepet ausztrálok játszottak, míg a bali-szigeti táncosok csupán az egzotikus háttérrel jelentették. Akár jogos Gilbert és Tompkins ítélete, akár nem, az biztos, hogy az interkulturális előadásmód fogalma ennél jelentősen tágabb, összetettebb, és, ahogy minden kategorizálási kísérletnél így van, igen nehezen definiálható pontosan.

Az interkulturális performancia neves francia teoretikusa, Patrice Pavis ugyancsak 1996-ban jelentetett meg egy esszékötetet *The Intercultural Performance Reader* (Szöveggyűjtemény az interkulturális performancia tanulmányozásához) címmel, amelynek bevezető fejezetében kifejti, hogy bár számos gyakorlati példa áll rendelkezésünkre ezen a területen, a színházi interkulturalizmus még mindig nagyon képlékeny fogalom, és talán szerencsésebb lenne a mindennapi színházi gyakorlatban előforduló interkulturális cselekvésmódról (*intercultural exchange*) beszélni. Ennek ellenére szükségesnek tartja, hogy a már használatban lévő kategóriákat definiálja és differenciálja. A Pavis által felsorolt hat kategória súlyozása és prioritási sorrendje azonban némileg alátámasztja Gilbert és Tompkins sommásnak tűnő ítéletét, hogy a nyugat-európai (angol, francia, német) kritikusok és színházi rendezők elméleti és gyakorlati közelítései valóban magukban rejtnek egyfajta kulturális neoimperialista szemléletet. Pavis szerint ugyanis három fő kategóriát kell megkülönböztetni:

Az első a szűkebb értelemben vett *interkulturális színház/színháti művészet*. Ez olyan hibrid formák együttessége, amelyek „többé-kevésbé tudatosan és önkéntesen vegyítenek egymástól eltérő kultúrákból származó előadáshagyományokat” (Pavis: *Intercultural...*, 8. o.). A hibridizáció folyamán, mondja Pavis, az eredeti formák nem ismerhetők fel. A számos idevonatkozó példa közül számunkra talán a legismertebbek Peter Brook kísérletei, amelyeket a hetvenes években kezdett el azzal a tudatos szándékkal, hogy átlépje a különféle kultúrák közötti szakadékokat. Ilyen volt az 1976-os afrikai falucskában létrehozott produkciója, a *The Conference of Birds* (Madarak konferenciája), majd a *Mahabharata* 1985-ös párizsi előadása.

Az ázsiai, elsősorban indiai és keleti, főként kínai és japán színházi művészetek hagyományai régóta foglalkoztatják az európai rendezőket, akik többször is megpróbálták ötvözni a távoli és egzotikus kultúra egyes elemeit az európaival. Az angol Edward Gordon Craigtól, Brechten, Artaud-n és Grotowskin keresztül idesorolhatjuk az olasz Eugenio Barbát, a Nemzetközi Színházantropológiai Iskola megteremtőjét és a francia Ariane Mnouchkine-t, aki Helene Cixous *L'Indiade* című drámája alapján 1987-ben rendezte meg nemzetközi hírű monumentális történelmi produkcióját, amelyet ugyancsak az interkulturális színház jellegzetes példájának tartanak. Brook, Barba és Mnouchkine interkulturális előadásteknikája valójában azt jelenti, hogy a hagyományos, arisztotelészi értelemben felfogott cselekményvezetés és „heliocentrikus” történetmesélés megtartásával a produkció bizonyos pontjait az idegen kultúrából átvett elemek segítségével kódolják át, de sohasem tagadják meg európaiságukat és saját színházi tradícióikat. Inkább arról van szó, hogy ez utóbbit kívánják megújítani, gazdagítani a célkultúra elemeinek beépítésével. Ez tehát az interkulturális színház egyik leggyakoribb, egyben elméletileg legvitatottabb formája.

A második kategória a *multikulturális színház*, amely olyan soknemzetiségű országokra

jellemző, mint Kanada vagy Ausztrália, ahol a két vagy több, egymás mellett élő nemzeti-ség és/vagy etnikum kultúrájában gyökerező előadásmódok egymással állandó kölcsönhatásban állnak, és a létrejövő produkció tudatosan a két- vagy többnyelvű, különböző kultúrákhoz tartozó közönség befogadói számára készül (8. o.). Kétségtelenül ebbe a kategóriába sorolható az úgynevezett kétnyelvű drámák színpadi megjelenítése, mint például a kanadai David Fennario *Balconville* (1979) című műve, amelyben a francia és angol nyelven elhangzó dialógusok teljes esztétikai befogadása csak egy kétnyelvű közönség számára adott. Ugyanakkor a pusztán kétnyelvű előadások színházzemiotikai értelemben vett multikulturalizmusa általában igen felszínes, mert a legtöbb esetben nem aknázzák ki a két eltérő kultúra mélyebb rétegeit megjelenítő színházi jelek hármas – ikonikus, indexikus és szimbolikus – funkcióját. Ezért ezekben az esetekben nem vagy csak nagyon ritkán követhet be az, amit Kiss Attila így fogalmaz meg: „A színpad szemiotizáló funkciója megszünteti a jelentésalkotás, a jelfelfogás automatikusságát, és a nézőben felkeltett szemiotikai tudatosság szegmentációk sorozatát indítja el” (*Betűrés*, 40. o.). Pontosabban szólva, a tisztán kétnyelvű produkciók által kiváltott „szemiotikai tudatosság” intenzitása nem éri el az ennél összetettebb és új minőséget létrehozó, tudatosabb jelhasználatból építkező performanciák intenzitását. A szóban forgó kategória mint interkulturális színjátéktípus érvényességét azonban erősen megkérdőjelezi az a tény, hogy bár a multikulturális színház elvileg számos európai országban is meghonosodhatna, az ilyen irányú kísérletek mégis inkább az általában posztkoloniálisnak nevezett kultúrákban fordulnak elő. Mivel dolgozatomban nem térhetek ki minden részkérdésre, csak utalni szeretnék arra, hogy a „multikulturális” jelző Pavis értelmezésében egészen más kategóriára utal, mint az interkulturalizmus. A multikulturális szó inkább egy adott ország színházkultúrájának összességét jelölheti, nem pedig egyedi produkciók sajátos előadásmódját.

A színházi interkulturalizmus Pavis által kiemelt harmadik válfaját *kulturális kollázs*nak nevezi. Ennél a kategóriánál a modern színházban gyakran megvalósított szemiotikai diszkordanciáról van szó, vagyis amikor a rendező szándékosan olyan elemeket olvaszt egybe egyenrangú jelekként, amelyek a különféle kultúrák találkozásakor a váratlanság és a sokkolás befogadói élményét hivatottak felkelteni (*Intercultural...*, 9. o.). A három kategória közül ez utóbbi az, amelyik – általában tudatosan – nem egy adott kultúra megértésére vagy jelzésszerű bemutatására törekszik, hanem az idegen kultúrából átvett elemeket eredeti etnológiai funkciójuktól függetlenül alkalmazza a színpadi hatás elérése céljából. Ezt az irányzatot leginkább az amerikai Robert Wilson és a japán Tadashi Suzuki képviseli, akik számára az ily módon kölcsönvett formák és színpadi jelek csupán az idegenséget jelzik, így tartalmilag nincs interkulturális funkciójuk. A formai szempontot figyelembe véve azonban, Pavisszal egyetértve, ezt is az interkulturális színház fogalmába kell sorolnunk.

A fent említett három kategóriának van egy olyan közös vonása, amelynek alapján Gilbert és Tompkins joggal azonosítják a színházi interkulturalizmust a kulturális neo-imperializmus egy válfajával. Ez a közös vonás pedig az, hogy a három típus bármelyikét alkalmazó rendező számára a Máságot jelző elemek alkalmazása során a koloniális szemléleten nyugvó központ és periféria viszonya és hierarchiája mit sem változik. Igaz ez akkor is, ha – mint Pavis fogalmaz – a rendező humanizmusa és a perifériára szorult, vagy inkább szorított, kultúra autentikus megismerési szándéka megkérdőjelezhetetlen, mint például Peter Brook esetében (67. o.). És hogy ne csak európai rendezőket említsünk, ugyanez mondható el olyan jeles posztkoloniális drámaírókról is, mint például a kanadai George Ryga (1932–87) vagy az ausztrál Louis Nowra (1950), akik drámáikban, mint például a *The Ecstasy of Rita Joe* (1967, Rita Joe extázisa), illetve a *The Golden Age* (1985, Az aranykor) a fehér ember több évszázados felsőbbrendűsége miatt érzett kollektív szégyenüket beismervé igyekeznek bemutatni a kanadai, illetve ausztrál őslakosság és az egykori gyarmatosító hódítók mai utódainak konfliktusokkal terhes interkulturális

együttlétének ellentmondásait az egyetemességre törekvés fényében. Az interkulturalizmus szempontjából itt az az alapvető probléma, hogy ezekben az egyébként esztétikailag és dramaturgiaiilag magas színvonalú és izgalmas színpadi alkotásokban a színházszerzők jelrendszerét – valószínűleg szükségszerűen – egyoldalúan alkalmazzák. Mindezzel, csupán azt kívánjuk alátámasztani, hogy az interkulturális színház olyan gyűjtőfogalom, amelyben a célkultúra és az átvételre szánt kultúra vagy kultúrák közötti „csereforgalom” tartalmi és formai jegyeinek alá-, fölé- vagy mellérendelt viszonya alapján az eddig említett háromnál is több kategória állapítható meg.

A fenti három típus felsorolása után Patrice Pavis hozzáteszi, hogy a színházi interkulturalizmus bemutatásához még további három kategóriát kell megemlíteni, bár ezek egészen más szempontból közelítenek ugyanahhoz a jelenséghez. Ez a három: a *szinkretikus* és a *posztkoloniális színház*, valamint az úgynevezett *Negyedik Világ színháza*. A meglehetősen kurta definíciók és ennek a három kategóriának mintegy külön – mellesleg megemlítendő – csoportosítása arra enged következtetni, hogy Pavis ezeket kevésbé tartja fontosnak, mint a fentebb vázoltakat, holott – mint azt Christopher Balme, a szinkretikus színház fogalmának és performancia-elemzési módszerének megalkotója 1999-ben publikált könyvében (*Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama* [A színpad felszabadítása: színházi szinkretizmus és posztkoloniális dráma]) meggyőzően bizonyítja – az interkulturalizmus elméleti és gyakorlati egyoldalúságát éppen azzal lehet elkerülni, ha azokat a kísérleteket is megpróbáljuk leírni és az interkulturális előadásmód tágabb kategóriájába sorolni, amelyekben nem a központ, hanem éppen a periféria a célkultúra. Másképpen fogalmazva: a színpadi produkció létrehozásában az alkotók a kulturális „cserefolyamat” során nem a volt gyarmatbirodalom központját képező hagyományokba építik bele saját tradicionális elemeiket, hanem a kettő fúziójából egy harmadik, mindkét eredetitől eltérő, új minőséget hoznak létre. Mielőtt ezt részletesebben is megvizsgálánánk, feltétlenül le kell szögezni, hogy a szinkretikus vagy posztkoloniális színházi produktum és/vagy drámai alkotás semmiképpen sem jelent szükségszerűen vagy valamiféle álhumanizmus által kikényszerített magasabb esztétikai minőséget. Különösen azért fontos ezt hangsúlyozni, mert az adott posztkoloniális kultúrák alapos ismeretének hiányában az európai hagyományokon nevelkedett befogadók számára számos színházszerzői jel értelmezhetetlen, ezért az összehasonlításnak nincs is reális alapja. A színházi interkulturalizmus kutatásának éppen az az egyik fontos szerepe, hogy az Én és a Másik látszólag feloldhatatlan kettősséget minél sokszínűbben és többféle szempontból tudjuk értelmezni.

### Színházi szinkretizmus

A „szinkretizmus” szó jelentése: egymástól idegen, elütő kulturális elemek egyesítése. Mint fogalom azonban némileg ugyan eltérő, de lényegében hasonló jelentéssel használatos a filozófiában, a vallástörténetben és az esztétikában gyakorlatilag az ókor óta, míg a legújabb időkben a kulturális antropológia, majd a posztkoloniális elmélet is átvette a jelentéséből fakadó jelenség leírására.

Az amerikai Melville Herskovits szerint az antropológiában a szinkretizmus „az a folyamat, amelynek során régi jelentések rakódnak rá új elemekre, vagy amikor új értékek megváltoztatják a régi formák kulturális jelentőségét” (Balme: i. m., 9. o.). A „cultural studies” területén az utóbbi évtizedekben megnövekedett kutatások során – szükségszerűen – egyre fontosabb szerephez jut a szinkretizmus fogalma és értelmezése. A posztkoloniális irodalmakkal foglalkozó elméletírók is mind gyakrabban használják a szinkretizmus (*syncreticity*, *syncretism*) és a hibriditás fogalmakat az úgynevezett új-angol irodalmakban kialakult bizonyos jelenségek leírására.

Amint azt Balme tanulmányából megtudhatjuk, a színház és a dráma területén a fogalom

használata még újabb, sőt eleinte inkább csak általános jelzőként bukkant fel Richard Schechner performansia-elméletében vagy a Wole Soyinka drámáiról szóló tanulmányokban. A színházi szinkretizmus első definíciója David Coplantól származik, aki a dél-afrikai „township theatre”-ként (kb. községi vagy falusi színház) közismertté vált performansia-típust nevezte el szinkretikusnak, ami az ő meghatározásában azt jelenti, hogy „egy vagy több kulturális hagyományból származó színjáték-eszközök és konvenciók olyan asszimilációs elegyítése, amely minőségileg új formákat hoz létre” (Balme: i. m., 13–14. o.). Balme szerint abban, hogy az utóbbi két évtized kultúrával összefüggő kutatásaiban egyre gyakrabban foglalkoznak az úgynevezett szinkretikus jelenségekkel, minden bizonnyal a második világháború után megindult dekolonializáló folyamatok tükröződnek, amit a gyakorlatban is jól érzékelhetünk az interkulturális színháznak nevezett új kísérleteken keresztül.

A színházi interkulturalizmussal foglalkozó kutatók elméleti írásaiban és modelljeiben elsősorban azok a színjátéktípusok játsszák a főszerepet, amelyekben az európai tradíciókra épülő színházművészek keresik a más kultúrákban gyökerező játékelemek adoptálásának a lehetőségét, főként azzal a céllal, hogy megtalálják a Máság művészi kifejezésének legjobb formáját. Ezzel szemben még mindig viszonylag feltáratlan az ellenkező irányból, vagyis a perifériáról megindult folyamat. Pedig – ebben a vonatkozásban – az interkulturalizmus fogalma mindenképpen két- vagy többirányú „csereforgalmat” feltételez, még akkor is, ha számunkra ez utóbbi sokkal problematikusabb és nehezebben hozzáférhető. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy a posztkoloniális elmélet és kritikai módszer talán először tette lehetővé, hogy a korábban marginalizált Másik is alkotó módon lépjen be egy olyan kétirányú kommunikációba, amely nélkül a kulturális hasonlóságokról és különbözőségekről nem is lehet autentikusan beszélni. Ezért különösen jelentős az új-zélandi származású kutató, Christopher Balme kísérlete arra, hogy a színházi szinkretizmus elméletét megalkossa.

A *Decolonizing the Stage* című monográfiájában az egykori brit gyarmati kultúrákban végbemenő „színházpolitikai” folyamatok megértését és leírását tűzi ki célul, és így jut el a szinkretikus színház egyik lehetséges értelmezéséhez. A vallástörténeti szinkretizmus tipológiájának analógiájára a volt gyarmati kultúrákban kialakult interkulturális színházi / színjátszási formák három típusát különbözteti meg:

Az *első* típus az, amikor az adott kultúrában egy olyan új színjáték-hagyomány honosodik meg, amely háttérbe szorítja és elhomályosítja a korábban létezőt, bár annak bizonyos elemei izoláltan fennmaradnak. Balme szerint ez a színházi szinkretizmus jellegzetes típusa (17. o.).

A *második* csoportban a már létező színjáték-hagyomány dominanciája megmarad, és a kívülről bevitt rendszer csak nyomokban fedezhető fel. Az ilyen esetekben nem a gyarmatosítás eredményeképpen jön létre a „csereforgalom”, hanem inkább arról van szó, hogy például a japán és indiai táncszínház vagy a pekingi opera dramaturgiai struktúrája alapvetően eredeti formájában maradt fenn mindmáig, de a nyugati kultúrával való találkozása során belső változásokon esett át. Balme szerint itt még interkulturalizmusról is csak ritkán beszélhetünk (17–19. o.).

A *harmadik* eset pedig az, amikor a régi és az új színjáték-hagyomány elemei között megfelelő egyensúly alakul ki és a kettő együtt él tovább. Ezt hívják „fúzió”-nak, amire ugyancsak ázsiai példákat lehet említeni (17. o.).

Itt most csak az első típusra tudunk részletesebben kitérni, hiszen Balme szerint ebbe a kategóriába tartozik a színházi szinkretizmus fogalma, ami tehát azt jelenti, hogy két eltérő színjátékkultúra elemei oly módon keverednek, hogy a létrejövő új forma egy az eredetiektől eltérő harmadik minőség lesz. A típus ilyen általános definíciója azonban túlságosan tágnak tűnik, amivel nyilván maga a szerző is tisztában van, hiszen megállapítja, hogy nem lehet az összes afrikai, indiai vagy nyugat-indiai drámát szinkretikusnak

tekinteni, hiszen vannak olyanok is, amelyek egyértelműen az európai hagyomány szerint építkeznek. Ez különösen jellemző a tényleges függetlenséget megelőző időszakban, amikor a birodalmi központ esztétikája és ízlésvilága volt a meghatározó, és az importált színházkultúra nem is volt alkalmas más típusú produkciók bemutatására (19. o.).

Ez a megszorítás azonban még mindig kevés. A fent megadott definíció szerint például Kanada vagy Ausztrália angol és francia nyelvű színházkultúrája, amely alapvetően az európai mintát követi – gyakorlatilag a kezdetektől fogva a mai napig – feltétlenül az első típusba sorolandó. Első látásra ugyanis igaz az, hogy „olyan új színjáték-hagyomány honosodik meg, amely háttérbe szorítja és elhomályosítja a korábban létezőt”, ha annak vesszük az indián, illetve ausztrál bennszülött rítusjátékokat. Az ily módon kialakult modern kanadai és ausztrál színház fő áramlata viszont semmiképpen sem nevezhető szinkretikusnak.

Ugyanakkor azzal könnyen egyet lehet érteni, hogy a *Negyedik Világ* színjáték-kultúrája szinte szükségszerűen kimeríti a színházi szinkretizmus fogalmát. A „Negyedik Világ” kifejezés a posztkoloniális társadalmak egyfajta történeti-kulturális differenciáltságára utal, és egészen pontosan a teles-társadalmak (tehát például Kanada, Ausztrália és Új-Zéland) őslakosságát foglalja magába. Az utóbbi két évtizedben az észak-amerikai indiánok, az ausztrál őslakosok és az új-zélandi maorik jelentős eredményeket értek el egy valóban szinkretikus színházkultúra meghonosításában és elfogadtatásában. Ahhoz, hogy saját kisebbségi kultúrájukat a többségi kultúra keretén belül érthetővé, versenyképesé, de egyúttal mégis *mászá* tegyék, ugyanazt az utat kellett bejárniuk, mint az afrikai vagy nyugat-indiai drámaíróknak és színházcsinálóknak. Nevezetesen: olyan dráma- és előadásformát kellett kialakítani, amelyben felismerhető az európai dramaturgiai szerkezet, ugyanakkor az ősi rítusokból és szertartásformákból átvett *performatív* elemek szerves részét képezik a műalkotás egészének.

Ez az irányzat nem is annyira új, mint gondolnánk, mert – mint Balme kutatásaiból tudhatjuk – már a 20. század első felében születtek igen részletesen kidolgozott, tudatos újításra törekvő elméletek a színházi szinkretizmus megvalósítására olyan szerzők tollából, mint Rabindranath Tagore (1861–1940) vagy a zulu származású dél-afrikai H. I. E. Dhlomo (1903–1956). Ez utóbbi szerint az afrikai drámaírónak olyan típusú előadásformát kell létrehoznia, amelyben a dialógus központi szerepét az afrikai ősi kultúrából vett nem-verbális performatív elemekkel kell ellensúlyozni. Dhlomo elmélete tehát egyértelműen eurocentrikus, mint ahogy a színházi szinkretizmus körébe tartozó későbbi kísérletek is mind azok. Hangsúlyozni kell azonban, hogy itt nem arról van szó, hogy a „primitív” kultúra „felvilágosult” képviselői a „civilizált” európai modellt akarták volna adoptálni, átvenni, hogy „lépést tartsanak a fejlődéssel”. Tagore, Dhlomo, J. P. Clark, Wole Soyinka vagy Tomson Highway elméleti írásaiból és nyilatkozataiból világosan kiderül, hogy céljuk éppen ellentétes. Mindannyian úgy vélik, hogy az európai dráma legősibb elemei – és most itt a zenére és táncrea épülő korai görög tragédiára kell gondolnunk – igen közel állnak az afrikai és más ősi kultúrák rituális performancia-elemeihez.

De ami még ennél is fontosabb: az afrikai mitológia egyik jellemzője a „természetes szinkretizmus”, vagyis az a jelenség, hogy ez a térben és időben egyaránt korlátok nélküli szellemiségre épülő világnézet képes bármilyen idegen anyagot vagy absztrakt fogalmat befogadni és harmonikusan asszimilálni. Elsősorban ez tette művészileg és esztétikailag lehetővé, politikai értelemben pedig szükségessé, hogy a posztkoloniális kultúrákra jellemző elutasítás (*abrogation*) és elsajátítás (*appropriation*) oppozicionális kettőssége egyszerre érvényesülhessen a modern drámában és színjátéktechnikában.

Az európai és őshonos kultúrák szinkretikus keveredésének legfontosabb megnyilvánulási formái a rítusok, az oralitás, a tánc, a test mint szemiotikai jel és a kétnyelvűség újszerű alkalmazása a hagyományos dramaturgiai struktúra keretein belül. Ezek közül

itt most csak az egyik bemutatására nyílik lehetőség, amely a rítus és a hagyományos európai dráma eszközeinek sajátos ötvözete.

Gilbert és Tompkins szerint az ilyen típusú színjátékoknak két nagy csoportja különböztethető meg: az egyikben a rítus mint központi tematikai vagy strukturális funkció alapvetően meghatározza a műalkotás szerkezetét és az előadás stílusát, míg a másokban csak részlegesen van jelen, de szerepe több, mint a cselekménybe beékelte intermezzo vagy dekoratív elem (66. o.). A kétféle megközelítés közötti különbségeket egy-egy konkrét példa rövid bemutatásával lehet illusztrálni.

Az *első típus* (tehát a rítusra épülő színjáték) legismertebb és legplasztikusabb képviselője a nigériai Wole Soyinka, aki csaknem minden drámájában tudatosan használja az ősi rítusokból építkező Yoruba-színház és mitológia elemeit. Az 1964-ben megjelent és magyarul is olvasható műve, *Az erős fajta* cselekménye egy konkrét törzsi hagyományoktól független újévi fesztivál keretén belül bontakozik ki. A dráma egy idegen faluból érkezett tanító, Eman sorsát mutatja be, aki feláldozza magát a falu „idiótája” helyett. Az újévi rítus lényege az, hogy a falubeliek „carrier”-t (szó szerint: szállító, átvivő) választanak, akit rituális előkészítés után átkokkal és ökölcsapásokkal kiűznek a faluból, hogy a közösség megtisztuljon a közelgő újév tiszteletére. Eman felháborodik, amikor megtudja, hogy a kiválasztott Ifada, a falu „idiótája”, és titokban eltüntetett, végül magát ajánlja fel áldozatul. A rítus előkészületei közben Eman megszökik, de végül csapdába esik, és a falusiak megölik. Szökése közben azonban felidézi életének egy-egy korábbi momentumát, amelyből kiderül, hogy az ő falujában is létezik egy hasonló rítus, amelyben éppen az ő apja, a címben jelzett „erős fajtát” megtestesítő család tagja a „carrier”, de – szemben az előző esettel – neki az a feladata, hogy egy fejdíszként szolgáló kis csónakot vigyen le a folyópartra, amelynek vízre eresztése a falu bűneitől való megszabadulását szimbolizálja. Azzal, hogy Eman, akinek át kellett volna vennie a „carrier” szerepét, elszökött szülőfalujából, megszakította a rítus folyamatosságát, ez pedig a falu jövőjének bizonytalanságát jelképezi. Ugyanakkor Ifada elbűjtatása és Eman második szökése is hasonló jelenséget hivatott szimbolizálni, mivel ezzel az újévi rítus hagyománya a másik faluban is megszakadt. Eman megölése csupán elkeseredett és félelemtől vezérelt pótcselekvés, amely nem felel meg a tradicionális rítus szabályainak.

Különösen érdekes Soyinka drámájában, hogy a rítus performatív elemei a fizikalitás szintjén nem jelennek meg olyan látványosan, mint például *Az oroszlán és az ékszer*, a *Kongi szürete* vagy a *The Road (Az út)* című művekben, ám ennek ellenére a dráma a színházi szinkretizmus igen jellegzetes példája. A cselekmény fő mozgatója tulajdonképpen a dialógus, de a dráma szerkezete bizonyos kronológiai keret megtartása ellenére elmosza az idő és a tér európai értelemben vett fogalmát, és a rítus oly módon épül be a mű szövetébe, hogy a drámán belüli valóság és fikció sosem válik el egymástól. Ennek pedig azért van jelentősége, mert míg az európai dráma alapvetően mimetikus jellegű (tehát utánozó vagy rekonstruáló), a rítus általában nem ismeri a fikció fogalmát. A rítusban a résztvevők minden elemet valóságosnak fognak fel, ezért azok a jelenetek, amelyek az európai tradícióban nevelkedett befogadó számára flashback-technikának tűnnek, Soyinkánál minden külön szemiotikai jelzés vagy átmenet nélkül viszik előre a cselekményt a tényleges temporális viszonyokat figyelmen kívül hagyva.

A *második típusra* (amelyben a rítus csupán egy része vagy eleme a színjátéknak) álljon itt egy ausztrál példa. 1985-ben mutatták be először az ausztrál bennszülött költő és drámaíró, Jack Davis (1917) *No Sugar (Nincs cukor)* című négyfelvonásos történelmi darabját, amely igen érdekesen ötvözi a reneszánsz krónikásjáték, a modern epikus színház és a bennszülött mítoszvilág és rítus egyes elemeit. A történet egy nagycsalád sorsán keresztül mutatja be az ausztrál őslakosság politikai és fizikai marginalizálásának történetét 1929 és 1934 között. A cselekményről elég itt annyit tudnunk, hogy a Millimurra családot kitalált

ürüggyel új rezervátumba telepítik át, ami egész addigi életformájukat felborítja, és még életük is veszélybe kerül. A II. felvonás egyik jelenetében az új helyre költöztetett család férfitagjai összegyűlnek, hogy a törzsi szokásnak megfelelően *corroboree*-val ünnepeljék megérkezésüket. Az éjszaka eljátszandó rítus elsődleges szerepe az, hogy a benne résztvevő férfiak a dalokból, táncokból és történetmesélésből álló szertartás során mintegy átlényegülve és megtisztulva transzcendentális kapcsolatba kerüljenek őseikkel, és ily módon vegyék birtokba az új földet és biztosítsák népük fennmaradását.

Davis darabjában a *corroboree* látszólag csak egy epizód a sok közül, de valójában ennél sokkal nagyobb a szerepe. A rítus külsődleges jegyeinek kényszerű megváltozása például egyértelműen jelzi a gyarmatosítás okozta változásokat: a szertartás résztvevői többé már nem ősi földjükön élnek, részben európai ruhát viselnek és a rítushoz elengedhetetlen festék sem az igazi. Ennek ellenére a *corroboree* teszi lehetővé a férfiak számára, hogy kultúrájuktól és szabadságuktól megfosztott életformájukat legalább átmenetileg megszüntessék. A szertartás azonban nemcsak spirituális lázadás a gyarmatosítók törekvéseivel szemben, hanem arra is alkalom, hogy a tradicionális történetmesélésből kibontakozzon a fehér hódítók által fabrikált történelmet leleplező és megkérdőjelező valóságkép, ahogyan azt a bennszülöttek látják.

Különösen fontos a jelenetnek az a része, amikor a rezervátumba kényszerített családok őrzésével és felügyeletével megbízott Billy, a bennszülött rendőr maga is csatlakozik a *corroboree*-hoz. Davis ezzel az apró momentummal tudja érzékeltetni az ősi szertartás közösségformáló, hagyományőrző és ezáltal kicsit mindig öntisztító szerepét is, ami igen fontos része a drámai cselekménynek. Végül azt is fontos hangsúlyozni, hogy bár a rítus Jack Davis darabjának dramaturgiai szerkezetében nem foglal el olyan központi helyet, mint Soyinkánál, a *corroboree* performatív elemei sokkal dominánsabbak. A rítushoz szükses arc- és testfestés, a zene, a tánc és a történetmesélés (*storytelling*) ugyanakkor nem idegen testként jelennek meg a színházban, hiszen az egész mű epikus szerkezete, gyors ritmusa, a dialógusok nyelvi kettőssége (angol és anyanyelv) és a gyarmatosítók teátrális hivatalos ünnepei mind az állandó mozgás és a folytonos akció–reakció el- lenpontozásával vonja be a nézőt a történet lüktető világába.

Talán ez a két példa és a bevezetőben említett előadások jelzésszerű bemutatása megfelelően érzékelteti, hogy a színházi szinkretizmust elsősorban mint performanciát, vagyis előadásmódot kell megközelíteni, amelyben döntő szerephez jutnak azok a performatív elemek, amelyek olyan ősi rítusokból származnak, ahol a dialógus vagy egyáltalán nem létezik, vagy csak kísérő funkciója van. Ezt azért is fontos hangsúlyozni, mert a szinkretikus drámák esetében mindig ismerni kell azt a célkultúrát, amelyből a nem-verbális elemek jelentős része származik. Ennek a jelrendszernek a megértése nélkül pedig könnyen előfordulhat, hogy a műalkotásnak éppen azt a rétegét vagy jelentését nem vesszük észre, amely az egész mű lényegét képezi.

### Színházi szinkretizmus és posztkoloniális színház

Ezek után röviden ki kell térnünk az interkulturális és a szinkretikus színház, valamint a posztkolonializmus kapcsolatára. Az említett kutatások fényében nem nehéz elfogadni azt a tényt, hogy a szinkretizmus az interkulturalizmus egyik változata, szűkebb körben érvényes formája, hiszen mindkettőben közös a két, egymástól eltérő kultúra elemeinek tudatos, valamilyen meghatározott célból történő kombinálása, ötvözése, elegyítése. Továbbá az is közös vonás bennük, hogy mindkettőnek van egy tágan értelmezhető politikai célja, nevezetesen a kultúrák másságának, különbözőségének megragadása, felmutatása, esetleg értékelése.

Ugyanakkor éppen ebben a nagy általánosságban megfogalmazott, mégis a maga ne-

mében konkrét politikai célban lelhető fel a két színházi forma közötti alapvető különbség. A Peter Brook, Ariane Mnouchkine vagy Eugenio Barba nevével fémjelzett interkulturális színház ideológiai-politikai helyzetéből következően nem képes (vagy nem is akar) túllépni a Máság vagy a Másik egyszerű bemutatásán és/vagy értelmezésén. Ha ennél többre törekszik, akkor vagy nem lesz hiteles, vagy nem lesz művészi. Kiváló példa erre a fentebb már említett George Ryga *The Ecstasy of Rita Joe* című drámája, amely igen objektíven és magas művészi fokon mutatja be a kanadai fehér és indián kultúrák összeegyeztethetlenségét. Bár mindvégig érezzük az indiánok iránti mélységes szimpátiáját, művészi ábrázolásából – szükségyszerűen – hiányzik az a hitelesség, amit csak a Másik szemlélete adhat meg. Ez dramaturgiailag úgy nyilvánul meg, hogy míg az indián szereplők nagy része igazi drámai karakter, a fehérek elnyomó vagy meg nem értő társadalmi intézményrendszerét képviselő figurák kivétel nélkül sematikusak, és így hiába tudjuk „átélni” az indiánok sorsának tragikumát, a drámai konfliktus mégiscsak az elvontság szintjén jelenik meg. Ugyanakkor ismét hangsúlyozni kell, hogy ez a különbségtétel nem a dráma esztétikai értékének alacsonyabbrendűségét jelenti, hanem annak európaiságát erősíti fel.

Gyökeresen más a helyzet a fehérek által meghódított őslakos-többségű posztkolonialis, illetve a Negyedik Világbeli kultúrákban kialakult interkulturális, vagy egészen pontosan a szinkretikus színház esetén. Nyilvánvaló, hogy az ezekben a kultúrákban élő és alkotó művészek magukról akarnak szólni, a maguk történelmét akarják elmondani, és mindezt a maguk eszközeivel kívánják elérni éppen a rájuk erőltetett tradíciók ellenében. Itt azonban két körülményt kellett és kell figyelembe venni: az egyik az, hogy a gyarmatosítás következtében az ősi kultúrák bizonyos elemei jelentős átalakuláson mentek át, aminek egyik legismertebb esete ezek commercializálódása, turisztikai attrakcióvá válása, de idesorolhatjuk a vallási szinkretizmussal együttjáró keveredést is, aminek számos jelét láthatjuk a posztkolonialis irodalomban. A másik fontos körülmény pedig az, hogy a gyarmatosított országokban olyan jelentős társadalmi-politikai-vallási változások mentek végbe, amelyek visszafordíthatatlan folyamatok. Az oktatásban, a nyelvhasználatban, a társadalom szerkezetében és számos intézményében olyan fokú europazizálódás történt, amelynek következtében az ősi kultúra egyáltalán nem vagy nem mindig és nem mindenhol képes azt a közösségformáló szerepet folytatni, amely valamikor központi szerepe volt. Számos posztkolonialis környezetben alkotó író, költő és drámaíró volt kénytelen felismerni azt, hogy ha műveivel széles rétegekhez akar szólni, akkor a közvetítő médium csak az angol (vagy francia) nyelv lehet. A nigériai dráma egyik jeles ismerője, Peter Ukpokodu a *Socio-Political Theatre in Nigeria* (1992, Társadalmi-politikai színház Nigériában) című monográfiájában a következőképpen indokolja, hogy miért csak az angol nyelvű drámát tartja igazán nigériainak: „[...]az angol nyelven írott színdarabok inkább nemzeti jellegűek abban az értelemben, hogy az ország minden részéből vonzzák a közönséget, míg a Nigéria valamelyik ősi nyelvén írott drámák csak ahhoz az etnikai csoporthoz jutnak el, amelyben azt a nyelvet beszélik.” (12. o.)

Ebből a két fontos körülményből szinte egyenesen következik, hogy a posztkolonialis színház alapvetően interkulturális performancia-elemekből áll össze. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a volt gyarmati országokban Kanadától Új-Zélandig minden egyes színházi produkció vagy írott dráma az interkulturális színjáték kategóriájába tartozik, a színházi szinkretizmus pedig még ennél is szűkebb körben érvényes. Olyan nemzetközi híró drámaírók, mint a kanadai George F. Walker vagy az ausztrál David Williamson éppen azáltal tudták meghódítani az európai színpadokat Londontól Moszkváig, hogy bár legsikeresebb alkotásaik tematikailag a posztkolonialitás legtágabb kategóriájába sorolhatók, dramaturgiájuk szorosan kapcsolódik a modern európai dráma legáltalánosabb konvencióihoz. Ugyanakkor a színházi interkulturalizmus bizonyos jegyei, mint például a kétnyelvűség vagy az európai és az őshonos kultúra tudatos ütköztetése, kétségtelenül

központi szerepet játszanak az utóbbi három évtized kanadai, ausztrál és új-zélandi színház olyan jeles képviselőinél, mint a kanadai David Fennario, Rick Salutin, Michel Tremblay, az ausztrál Patrick White és Louis Nowra vagy az új-zélandi Bruce Mason. A színházi szinkretizmus csak azoknál a szerzőknél valósulhat meg, akik a gyarmatosított kultúra marginalizált helyzetéből kiindulva szólalnak meg azzal a céllal, hogy tudatosan és művészi eszközökkel dekolonizálják megtépzott kultúrájukat. Az, hogy a színházi szinkretizmus egy újfajta színházi jelrendszer lehetőségét elsősorban a verbális és nem-verbális elemek arányának megváltoztatásában és a performatív eszközök hangsúlyozásában keresi, semmiképpen sem meglepő, hiszen az ősi kultúra lényegi jellemzője az oralitás, az improvizáció és a rítusokhoz, szertartásokhoz, karneválokhoz kapcsolódó zenei és mozgáselemek olyan művészi kombinációja, amely önmagában is drámai minőségű. Mindezek alapján összegzésképpen megállapítható, hogy a szinkretikus színház olyan posztkoloniális performansia-elmélet, amely minőségileg újfajta elemmel és szemlélettel bővíti a színhájról eddig kialakult ismereteinket.

### Felhasznált művek

- Balme, Christopher B.: *Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford UP, Oxford, 1999.
- Bécsy Tamás: *A színháti lételméletéről*. Dialóg–Campus, Budapest–Pécs, 1997.
- Coplan, David B.: *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. Longman, London, 1985.
- Crow, Brian–Banfield, Chris: *An Introduction to Post-Colonial Theatre*. Cambridge UP, Cambridge, 1996.
- Davis, Jack: *No Sugar*. Currency, Sydney, 1986.
- Dhlomo, H. I. E.: *Collected Works*. Nick Visser és Tim Couzens (ed.), Raven Press, Johannesburg, 1985.
- Fennario, David: *Balconville*. Talonbooks, Vancouver, 1980.
- Gilbert, Helen–Tompkins, Joanne: *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. Routledge, London, 1996.
- Herskovits, Melville J.: *Man and his Works: The Science of Cultural Anthropology*. Alfred A. Knopf, New York, 1956.
- Highway, Tomson: *The Rez Sisters*. Fifth House, Saskatoon, 1988. (bemutató: 1986.)
- Kiss Attila Atilla: *Betűrés. Poszt szemiotikai írások*. ICTUS és a JATE Irodalomelmélet Csoport, deKON-Könyvek 15., Szeged, 1999.
- Matura, Mustapha: *The Playboy of the West Indies*. Broadway Play Publishing, New York, 1989.
- Nowra, Louis: *The Golden Age*. Currency, Sydney, 1985. (bemutató: 1985.)
- Pavis, Patrice: *The Intercultural Performance Reader*. Routledge, London, 1996.
- Pavis, Patrice: *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge, London, 1992.
- (Post)Colonial Stages: *Critical and Creative Views on Drama, Theatre and Performance..* Helen Gilbert (ed.), Dargaroo, Hebden Bridge, West Yorkshire, 1999.
- Ryga, George: *The Ecstasy of Rita Joe*. Talonbooks, Vancouver, 1970.
- Soyinka, Wole: *The Strong Breed*. Oxford UP, Oxford, 1964. Magyarul: „Az erős fajta”, in: Wole Soyinka: *Drámák*. Európa Kiadó, Budapest, 1978.
- Theatre. Studies in West Indian Literature*. Stone, Judy S. J. (ed.), Macmillan, London, 1994.
- Ukpokodu, Peter: *Socio-Political Theatre in Nigeria*. Mellen research UP, San Francisco, 1992.

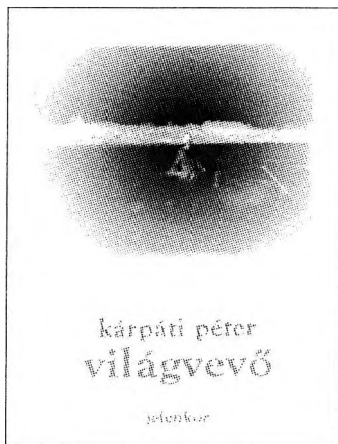
## A DRÁMANYELV FOLKLORIZÁLÁSA

*Kárpáti Péter: Világvevő*

Kárpáti Péternek a Jelenkor Kiadónál évekig megjelenésre váró drámakötete 1999-ben végre napvilágot látott. A könyv a szerző 1987 és 1995 között írott öt színdarabját közli. A rövid szerkesztői jegyzet említést tesz a drámák korábbi kiadásairól, a címváltoztatásokról és a jelentősebb írói beavatkozásokról. Az egy kötetbe gyűjtött öt színpadi mű a drámaírói pálya alakulástörténetét és az írói dramaturgiai műhely változásait is megrajzolja. A kötet által reprezentált Kárpáti-életmű kapcsolódási pontjait keresve hazai nemzedéktársainál és elődeinél azonos vagy rokon játéknyelvet és technikát nemigen találunk. Világirodalmi analógiákat keresve viszont kínálkozik néhány – egymással csak Kárpáti Péter apropóján kapcsolatba hozható – szerző. Az alábbi három példa esetében nem hatásról vagy átvételről, hanem a nyelvhez való viszony és a drámaírói technika rokonságáról van/lehet szó.

Amikor David Mamet-nek a hetvenes évek során írott darabjai – a *Nemi perverzión Chica-góban*, az *Amerikai bűlöny*, az *Élet a színházban*, majd az *Edmond* és a *Glengarry Glenn Ross* – színpadra kerültek, az amerikai színházi sajtó elragadtatottan méltatta Mamet valóságismeretét és nyelvi zsenijét, hogy ilyen pontosan ismeri és örökíti meg az amerikai szubkultúrák nyelvét. Aztán néhány nyelvész megvizsgálta ezeket a darabokat, s összevetve őket a beszélt rétegnyelvek sajátosságaival, megállapította, hogy sehol nem beszélnek úgy az emberek, ahogyan Mamet darabjaiban. Noha nálunk a színházi kritika nem ilyen affirmatív, és a nyelvészeti vizsgálatot senki sem végezte el, valószínűnek tűnik, hogy Kárpátira is a mamet-i paradoxon érvényes. Ez életes, testes, érzéki nyelv íróilag oly mértékben hiteles, hogy már-már dokumentum értékűnek tetszik. De Kárpáti esetében sem rögzített, hanem teremtett nyelvről van szó, melyet stiláris és kompozíciós fogások szőnek át. Róla is elmondható az, ami Mamet-ről, hogy a nyelv drámaírója ő. Kárpáti is teremtője és megújítója a színpadi nyelvnek, aki a nyelv révén hoz változást a drámairodalomba. Ahogy Mamet-

nél a drámanyelv sokgyökerű, a feketék, spanyolok, olaszok, zsidók, polákok stb. nyelve keveredik benne, úgy ötvöződik Kárpáti alakjainak beszédében a roma, szlovák, hunglish, a médiumokban megszólaló nyelv a különböző táj- és rétegnyelvekkel. Kárpáti is a beszélt nyelvben meglévő drámai potenciálra épít, és ő is olyan diszkurzív tonalitást hoz létre, amely a köznyelvi hitelesség látszatát kelti. Ami az amerikaitól ezen a téren alapvetően megkülönbözteti, az az, hogy Mamet mindig a (nagy)városi „folkloort” idézi meg, s a nyelvi rétegek a



Élő irodalom sorozat

Jelenkor Kiadó

Pécs, 1999

355 oldal, 1400 Ft

szinkrón kommunikációs rendszer részei, míg Kárpáti a teljes Kárpát-medencei nyelvi világot játékba hozza, időnként a nyelv történeti rétegeit is megidézte.

Jordan Radickov bolgár drámaírónak a hatvanas évek végén és a hetvenes években írott darabjai (*Zűrzarvar*, *Január*, *Repülési kísérlet*, *Lazarica* – magyarul is mindegyik olvasható) egy időben a kelet-közép-európai abszurdhoz sorolódtak, de e drámáknak legalább ilyen markáns jellemzője, hogy a népi képzelet fantasztikus és mi(sz)tikus alakjai és történetei, a népi hiedelemvilág és mitológia alkotják az alapjukat. Ez a stílusjegy és kompozíciós vonás nem „népi játékok” rekonstrukcióját vagy egy pszeudo-folklór megteremtését jelenti, hanem eszközként szolgál arra, hogy a rétegnyelv vonásaira építve a jelen egzisztenciális kérdéseit, társadalmi mozgásfolyamatait, morális átrendeződéseit megfogalmazza. Kárpáti Péter is ezt az írói módszert alkalmazza. A redundancia Radickov *Zűrzarvar* című darabja esetében ugyanannak az adekdotának a tizenegyszeri elismétlését-variálását jelenti a mű első felvonásában. Ez a technika is szerepet játszik abban, hogy a képek és a történetek/elbeszélések nem oksági kapcsolatba, hanem asszociációs láncolatba rendeződnek – akárcsak a Kárpáti-drámák jelenetei. A folklórhoz, az oralitáshoz, a népi műfajokhoz való kapcsolódás kiegészül a sok évszázados hagyományokhoz – ezek erkölcsi és szokásrendszerének – az ezredvég „új folklórával”, a tömegkultúra, a városi kultúra egzisztenciális és értékrendjével történő ütköztetésével. Kárpáti is épít a népi forrásokban jelen lévő naivitásra, változatosságra, nyersességre. Az orális népi kultúra integrálásának drámaiban kettős hatása van. Egyfelől azt hitelesíti, hogy ebben a drámai/színpadi szóbeliségben minden (csak) variánsokban létezik – ennek révén elmozdul a modernitásnak a műalkotást mint lezárt és végleges tárgyasulást valló nézetétől. Másfelől azt is érzékelteti, hogy az ebben a nyelvben megteremtődő beszélők csak viszonylagos és behatárolt (s így könnyen ironizálható) tapasztalatokat képvisel(het)nek.

Az egymással filológiai kapcsolatba semmiképp sem hozható Mamet- és Radickov-összevetés mellett kínálkozik egy harmadik, mely előkép és forrás lehet(ne) a jelen és a félmúlt alkotóinak. John Millington Synge-ről van szó, aki a századelőn hasonló drámaformát és játéknyelvet teremtett, kiaknázva és kompozíciós tényezővé avatva az ír folklór és a vidéki népnyelv alkotórészeit. A huszadik század első évtizedében írott főbb darabjai, a *Szirti lovasok*, *A völgy árnyéka*, *A szentek kútja* és *A nyugati világ bajnoka* az ír folklór – az irodalmi életbe és nyelvbe még be nem emelt – nyelvének és jelképrendszerének a felhasználására és újratereztetésére épülnek. Synge – Yeats-tól eltérően – nem osztja a népi szereplők illúzióit, hanem a jelen megváltozott feltételrendszerének kontrasztjába helyezi el alakjait és történeteit. *A nyugati világ bajnoka* előszavában azt írja, hogy rengeteget köszönhet a népi képzelőerőnek, s darabja legmeghökkenőbb ötletei és kifejezései is hitelesek, nem úgy, mint az intellektuális modern dráma, amely tudálékosságával és csínáltságával elidegeníti az embereket. Egy másik előszóban, *A szentek kútjához* írott Yeats-bevezetőben az áll, hogy Synge különös ritmust teremtett a népnyelvi szavak és kifejezések használata során, amellyel az érzelmek, álmok, vágyak sajátosságainak megfelelő drámai formát hozott létre. Rá sem pontos címke tehát a népi avagy paraszti jelző – ahogy Kárpátira sem a folklór vagy a szubkulturális –, mivel e művek a közvetlenül megjelenített tárgyi és nyelvi világnál jóval egyetemesebbek. Ma már nem szokatlan, hogy a synge-i hagyomány a drámaforma megújulásának eszközeként funkcionál. Így például Thomas Murphy 1985-ös *Bailegangaire* című darabjáról joggal állapítható meg, hogy Murphy az ír folklór és népi hagyomány felhasználásával olyan posztmodern művet hoz létre, amelyben a beszélés, anekdotázás, történetmondás lesz maga a cselekmény. Kárpátinál is efelé mozdul el a drámai világalkotás. Nála is egyre inkább az a nyelvszemlélet válik uralkodóvá, mely szerint nem az ember alakítja a nyelvet, hanem a nyelv révén, a nyelv által teremtetődik a tapasztalat.

A Kárpáti-darabok első pillantásra naturalisnak látszanak, de a drámák nyelvét igen erős költőiség, képi és érzelmi gazdagság, tömörség jellemzi. Az adott társadalmi közeg megjelenítésének hitelessége a nyelv teremtető erejéből származik, és a kezdeti „dokumentarista” hitelesség fokozatosan válik jelképes erejűvé, filozófiai mélységűvé. Technikai szempontból mindez számos apró részlet, forgács, fragmentum összekapcsolásával válik megalapozottá. A kontraszt nemcsak a nagy egységek, de az apró részletek között is dinamizálja a darabok világát, fokozza a nyelv intenzitását.

Az első Kárpáti Péter-szindarabot, az 1987-es *Fogolyszöktetést*, a következő év januárjában mutatták be a Radnóti Miklós Színpadon. Akkor még így hívták a Nagymező utcai teátrumot, és akkor még *Szingapúr, végállomás* volt a darab címe. Az előadást Verebes István rendezte, Zsótér Sándor volt a dramaturg.

A *Fogolyszöktetés* főszereplője nem kitalált személy. Csarnai Péternek hívták (a darabban Borza Gábor a neve), Csepelen élt, ha éppen nem szökött át a határon, vagy nem ült börtönben, vagy nem lóversenyezett, vagy múltatta efféle dolgokkal a szigeten kívül az időt. A darabot Kárpáti az ő emlékének ajánlja, akiről az ősbemutató műsorlapján ezt írja: a műnek „még csak a felével voltam készen, amikor 1986. június 18-án a darabban szereplő kocsmában fényes nappal egy ismerőse elvágta a torkát”.

A három felvonásos darab 1983. július 20. és december 25. között játszódik. A dráma-beli történet – a főszereplőhöz hasonlóan – valóságos, a mellékalakok kitaláltak. A helyszín Csepel, az ottani utcák, kocsmák, deklaszált és – a korabeli kifejezéssel élve – halmozottan hátrányos helyzetű emberek életközége. A történetmegjelenítés dramaturgiája, mely a *cinéma vérité* dokumentarista hitelességét igyekszik kelteni, időrendben és párhuzamos történetszálakban halad előre. A lineáris cselekményvezetést időnként szimul-tán jelenettechnika egészíti ki.

A fabula röviden a következő: Borza Gábor egy nyári estén egy csepeli játszótéren találkozik ismerősével, Noémivel, akivel szeretkezik. A lányáért aggódó és ezért elébe menő apa tanúja lesz a közösülésnek. Noémi másnap az apjával elmegy a rendőrségre, és feljelentést tesz nemi erőszak miatt. Borzát elfogják, útközben azonban megszökik. Egy hét múltán a pomázi alkohológiai osztályon találják meg, és onnan viszik el a rendőrök. A Noémivel való szembesítés és a vizsgálat eredményeként a nyomozó elejti a vádemelési indítványt – viszont a rendőrautóból való szökésért Borza egy évet kap. A darab végén a balassagyarmati börtönben, a beszélőn látjuk.

Kárpáti itt még – a kötetben szereplő és az azóta írt darabjainak ismeretében – nem találja meg azt a groteszk, szemléletileg és nyelvileg is kidolgozott összetett kifejezőmódot, amelynek révén semlegesíteni tudná saját szerzői viszonyát. A *Fogolyszöktetés* saját közegükben bemutatott és saját nyelvükön beszéltetett, kirekesztett, peremhelyzetű figuráit intellektuális rálátással (azaz felülnézetből) ábrázolja. Ennek a viszonynak a nyilvánvaló jele az a sajnálat, ami a szerzőnek a szereplőkhöz, mindenekelőtt a főhőshöz való viszonyában megmutatkozik.

E sajnálat, illetve részvét mellett a másik viszony – ami a darab ábrázolásmódját jellemzi – az egzotikumra való rácsodálkozás. Csepel-sziget, a Gödör nevű kocsmá, a társadalmi periféria a maga figuráival éppoly különös és különleges, mint Szingapúr, az indokínai dzsungelharc vagy a zsoldos életforma. Ez az első darab még arról az írói állapotról és magatartásról tanúskodik, amikor a referencia és a tapasztalat elválik az irodalmi teremtéstől, s nem fonódik észrevétlenül és szétválaszthatatlanul egybe a kettő. Amikor az irodalmiság és a darabba bevont életanyag megőrzi a különbségét, amikor az író felülről, megítélő – azaz naturalista – módon tekint rá az egzotikusnak minősített életszeletre.

A szereplők láncolata mellett a szerző bizonyos motívumokkal is igyekszik növelni a darab összetartó erejét. Erre példa, hogy a mű egy gyermekdallal (annak értelmezésével) kezdődik, a befejezésben pedig (karácsonykor) erre a dalra történik utalás. Ilyen a „Kék

fény"-motívum: azon az 1983. július 20-i estén ez a műsor megy a tévében – és ehhez kapcsolódik a darab egész „bűnügyi” szála, a feljelentés, letartóztatás, szökés, körözés, szembesítés stb. Már itt felbukkan az a szerkesztési elv, amelyet Kárpáti később egyre pontosabban és kidolgozottabban alkalmaz, amikor a nyelvi-irodalmi anyagot egy másik médiummal ellenpontozza. Itt a televízió tölti be ezt a szerepet. A *Kék fény*, a német útifilm, a kocsmában és a börtönben bekapcsolt tévékészülék viszonyt teremt a szereplőkkel, viszonyba lép a közöttük folyó kommunikációval.

A homogén drámaavilág megbontása, két közeg kontrasztjának írói technikája viszont már domináns jellemzője a *Halhatatlan háború* című darabnak. Előző, *Az ismeretlen katona* című változatát 1990-ben mutatták be a Játékszínben, Verebes István rendezésében; az átdolgozásnak 1996-ban Kassán volt a premierje, Salamon Suba László rendezte. A „fantázia” alcímű/műfajú darab két alapközege, kronotoposza egy laktanya, illetve egy csatamező, melyek egy honvéd kórházi kórteremmel, illetve egy 19. századi falusi tanítói házzal egészülnek ki. Ezeket a helyszíneket a Honvéd személye kapcsolja össze, aki szinte valamennyi jelenetben megjelenik. A Honvéd története az, hogy két hónappal a leszerelés előtt egyszer csak nem vesz magához ételt. A nyitójelenetben orvosi vizsgálaton vesz részt, ahol az Asszony (a doktornő) figyelmezteti, hogy „Itt fog megdögleni!”, ha nem eszik, mert „nem fogunk itt mesterséges táplálással bajlódni, drága oldatokkal, csövekkel...”. A további jelenbeli, sorkatonai jelenetekben ennek a hátralévő két hónapnak a folyamatát láthatjuk. A közbeékelte (csata)jelenetek, melyeknek a Honvéd ugyancsak főszereplője, értelmezhetők úgy, mint az ő álmai/víziói, úgy, mint egy máskor és máshol élt katona sorsának epizódjai, vagy mint a „gyógyulás” esetén a Honvédra váró „normális” katonaélet eseményei. A darabban a helyszínek váltogatása mechanikus, a kórterem-csatatér váltakozást egyedül a 19. századi jelenet bontja meg, egészíti ki. Az első drámához hasonlóan ez is főszereplőre konstruált darab, a kompozíció és a szereplők középpontjában a Honvéd áll. Miként a *Fogollyszöktetés* Borzája, ő is lázadó, az uralkodó társadalmi keretek közé és interakciós erőterbe bele nem illeszkedő alak. A koplalás csak tünete egy elkülönöződő individuum titkainak, akit sem az MMPI-teszt kártyáival, sem a harctéren tanúsított magatartásán keresztül, sem a sakk-lépések kombinatorikájának révén nem ismerhetünk meg. Kárpáti – a kommersszel szemben – nem motivál, és nem a motivációt kutatja, hanem – a népi kultúra balladisztikus hagyományait felélesztve – a megismerhetetlenségnek és kommunikálhatatlanságnak mint az emberi létezés elemi adottságának a jelenvalóságát mutatja. A Honvéd nem (éhség)sztrájkol, nem lázad, nem megtagadja az ételt, hanem egyszerűen *nem tud enni*. Nem valami más (intellektuálisan kifejezhető vagy eltervezett) okból, hanem sorsként. Ez az ő sorsa (ha tetszik: végzete). Úgy válik nem táplálkozóvá, ahogy Gregor Samsa féreggé. Vagyis egyszer csak úgy találja magát a létben, hogy keresztülment egy átalakuláson, amely tárgyává tette őt, s amelyen ő maga nem uralkodik.

Ha a katona közege a harc, s a honvéd attól ön maga, hogy csatá(k)ban vesz részt, akkor a harctéri és a kórtermi jelenetek kapcsolata oly módon is él, hogy a honvéd (itt Honvéd) a katonakórházban ugyanazt a csatát folytatja, amely a harctereken mindig is folyik, s amelynek ő (mint személy és/vagy mint szerep) állandó résztvevője. Ennek a fordított nézőpontnak az érvényességét támasztja alá a darabot záró kórtermi sakkozás, melynek során a „sport”-nak ugyanazok a mozzanatai kapnak jelentőséget, amelyek a „klasszikus”, test-test elleni küzdelemben még jelen voltak. A *Halhatatlan háború* egy végéérhetetlen folyamatot, egy létállapotot rögzít. De nem a 19. századi darwini „struggle for life” közhelyeként. Hiszen itt nem az életben maradás a cél, hanem a küzdelem. Ez persze aligha mondana többet a madáchi *bon mot*-nál, ha nem választana Kárpáti egy dezideologizált, a szó szerintit és az átvittet ötvöző közeget, melyben a háború szópárja (mint utóbb Krasznahorkainál) ugyancsak a háború.

A kötet közepén álló címadó darab, a *Világvevő* kapcsán kitérhetünk Kárpáti drámaírói gyakorlatán arra a jellegzetességére, hogy darabjait nem tekinti végérvényesnek és megváltoztathatatlanak, hanem a bemutatót követően a művek címét és tartalmát nemegyszer módosítja. Ennek a darabnak ez a harmadik címe és a harmadik változata. Az elsőt, *Az út végén a folyó* címmel Szikora János rendezésében a Pesti Színház mutatta be 1990-ben. A másodikat, a *Méhednek gyümölcsét* 1996-ban Kolozsváron rendezte meg Bérczes László. A *Világvevő*nek 2000 januárjában a Bárka Színházban volt a premierje, Novák Eszter rendezésében. *Az út végén a folyó* és a *Méhednek gyümölcse* mint címek szereplőiket és tartalmukat tekintve a *Világvevő*vel igen szoros kapcsolatban lévő darabokat jelölnek (lévén ennek előző változatai), a három cím mégsem egyazon darabé, hanem három különböző műről van szó. Ugyanakkor Kárpáti az átirással mintegy törli is a korábbi változatot. Az *ultima manust* tekinti érvényesnek, ez válik kanonizálhatóvá, s a korábbi művet mint meghaladottat zárójelbe teszi. Mivel sem gyakran játszott, sem gyakran értelmezett szerzőről nincs szó, ez az önkorrekción és az átirás mint írói módszer vélhetőleg nem válik vitatottá vagy felülbírálttá, így ehelyütt is a „végső” változat(ok)ról esik szó.

A cím másodszeri megváltoztatása során (a legelső változatról a kötet nem tesz említést) Kárpáti az *Üdvözlégyből* vett kifejezés vallási utalásmezőjét és poézisét kiiktatja, és a címet egy technikai eszköz nevére cseréli. Ám ez a megnevezés sem neutrális, mivel a rádiókészülék egyik típusának ez az elnevezése az ötvenes-hatvanas évek időszakát és technikai állapotának képzetét vonja be a befogadói-értelmezői horizontba. A vallási időn kívüliség és egyetemeség így válik egyetlen nyelvi gesztussal egy történelmileg-politikailag meghatározott korszak kiemelésévé. A címváltás természetesen nem alakítja a darabot történelmi drámává – ahogy Kárpátinak egyetlen műve sem az, a megidézett történelmi mozzanatok ellenére sem. Ebben a darabban sikerül Kárpátinak először a disszemináló textusokat és referenciákat úgy összeszónie, hogy a cigányfolklor és a popkultúra egymásba játszásával új játéknyelvet és új drámanyelvi minőséget hozzon létre. A baranyai cigányfalu hétköznapjaiból vett életképeknek (mint az árammal való gilisztagyűjtés, a pecázás, a házasságon belüli és kívüli szeretkezések, az apakeresés stb.) állandó ellenpontja a rádióadás, melyben egy Végh Annamária nevű táncdalénekesnő koncertjét, illetve az azt övező riportokat hallhatjuk – a „köznapi” szereplőkkel egyetemben, abból a bizonyos világvevő rádióból. Az egyik oldalon állnak a termékeny asszonyok. Mari: aki terhes, és tagadja, hogy Jani volna a magzata apja; Misivel egy az apaságról lemondó nyilatkozat aláírására akarja rávenni Janit, aki eltépi a papírt. Jutka: akinél ott lábatlankodik a színen a gyerek, s a szobájából gyerekzsivaj hallatszik; akinek a férjét, Keszeget az imént csapta agyon az áram, amikor gilisztát akart gyűjteni. Rózsi: aki nemrég szült, s már félrekefél, de utóbb a férjének, Ignácznak is a kedvére tesz. Velük szemben áll a terméketlen táncdalénekesnő, Annamari, a „meddő asszony” – ahogy az instrukció illeti. Ő az, akivel a zárókép látomásos-misztikus jelenetében Jani összekerül, s kettejük révén a pecázás és a popkoncert, az ismeretlen és az ünnepelt, a hétköznapokban létező és a médiában valódiságát elnyerő válik egy montázsban összetartozóvá. Ez az egybeolvadás a befejezésben cseppet sem virtuális, mivel amit korábban a világvevő közvetített, az most színpadi valósággá válik. Az életfragmentumok a párkapcsolatokkal és a háttér rádiózással úgy rajzolják körül a gyermekáldás misztériumát (amelyet Kárpáti a darab műfajaként megad), hogy a világvevő mint kommunikációs eszköz, a Dráva menti rétegnyelv és a hírségeket megalkotó nyelvi közterek teremtik meg ennek a különös együttállásnak az autentikusságát.

A kötet talán legismertebb és legsikeresebb darabja az *Akárki*, mely a budapesti Katona József Színház moralitásjáték megrendelésére íródott, az 1993-as bemutatót a Kamrában Zsámbéki Gábor rendezte. Ebben a szövegben is legalább két nyelvi réteg található, a hétköznap nagyvárosi érintkezés leromlott, rosszul artikulált nyelve, és a középkori

*Everyman* Tellér Gyula által fordított költői kifejezőmódja. A két nyelvi világ két tapasztalati világot egyesít, a fosztóképzőkkel leírható modern civilizációs városi létet (a maga illúziótlan, testvérietlen és emberietlen voltával) és a középkornak az istentől eredeztetett morális követelményekkel determinált létszemléletét. Kárpáti a két szféra montírozása során a mintaadó moralitásjáték allegorikus alakjait mai, triviális léttel bíró személyeként mutatja be, akik mellé az *Everyman*-ben nem szereplő, a hősnő környezetét alkotó figurákat teremt. A legegyszerűbb különbség a középkori és az ezredvégi moralitásjáték között éppen az, hogy az előbbi Akárkit kapcsolatrendszeréről leválasztva, emberi viszonylataiból kiemelve, és csak az allegorikus alakokkal való érintkezésében mutatja be, az utóbbiban viszont Kárpáti Péter a nagyvárosi létbe vetett egyén elidegenedett, ám mégis meglévő családi, munkahelyi, intézményi és szociológiai szerepkapcsolatainak hálózatát rajzolja meg. És ebben a szekularizált, materiális és ideológiátlan világban igyekszik megláttatni a transzcendenciát. Ily módon nála a szereplők közül egyedül az Úr/Csontváz alak őrzi meg allegorikusságát, a többi figura, aki a Józanság, Szépség, Erő stb. képében a darab végén megjelenik, nem allegóriaként, hanem eredeti szerepében (mint Lány a csecsemővel, Tüdőbajos fiú, Részeg férfi stb.) mutatkozik meg.

Kárpáti darabjában Akárki alakja nő, ami a nyelv választása (is), mivel az ember szó alakjából sejkil fel a szereplő neve: Emma. A hősnő kapcsán Kárpáti a meddőség–termékenység, terhesség–métrák motívumait építi be a darab cselekményébe. Thomas Mann utolsó elbeszéléséhez, *A megtévesztetthez* hasonlóan (ahol a főszereplő az újrainduló menzész jelének, termékenysége visszatértének hiszi azt, ami valójában a rák tünete) Kárpáti is eljátszik ezzel a kettősséggel, még ha nem is úgy, mintha Emma terhesnek hinné magát, hanem úgy, hogy a betegségének külső jegyei és lefolyása a terhesség jeleit hordozzák. Például a záróképben „áldatlan állapotról” beszél, melyről a Csontváz azt mondja, hogy az „kerek kilenc hónapja” tart. S hogy a haldoklás és a születés analógiája még véletlenül se maradjon rejtve, a darabot záró néma utójátékban, míg Emma a kórházi hordágyon fekszik, a szülészetről csecsemőt visznek át a színen.

Az *Akárki* számadás-dráma, az egyén sorsával és lehetőségeivel való elszámolás, mely nem nélkülözi az elégikusságot és a részvétet. Kárpáti itt a *Fogolyszöktetés* szemléletével rokon, együttérző módon ábrázol, és a hétköznapi közeget átpoetizálja. A nyelv költői ereje legerősebben a középkori darabból vett idézetekben érvényesül. Bár a többi rész nyelve is – a triviális helyzetekkel kontrasztban – szuggesztív és erős, az *Everyman*-ből vett szemelvények a darab legintenzívebb részei. Talán ez a nyelvi „alulmaradás” is az oka, hogy a moralitás eredeti, szembesítő, mérlegelésre és önismeretre készítő jellege itt nem kerül előtérbe. És Emma sorsa nem a sajátunkként jelenik meg, hanem úgy, mint valaki másé. Nem mint mindenkié (azaz nem akárkié) tehát, hanem csak valakié.

A már megfilmesített *Országalma* (melynek színházi bemutatója 1995-ben volt a Pesti Színházban, rendezte Simon Balázs) visszatér a cigányfolklorhoz, a mesélés alkalmazásához és – a kötet darabjai közül a legradikálisabb módon – szakít a drámaformálás számos kézenfekvő eszközével. A darab két részének két hőse van, az első a cigány Csulánó, a másodiké Mátyás király. A laza szerkezetű, epizódokra épülő, pikareszk jellegű mű a mese időn kívüliségének közegében játszódik, ahol minden megtörténhet, és ahol mindenféle anakronizmus megengedett. A „vásári játék” műfajú darab báját részben éppen ezek az anakronizmusok adják. Hogy Mátyás király kurblis telefont használ, hogy cukrászsüteményeket habzsol, hogy világevő(!) rádióján a „Jó ebédhez szól a nóta” hallatszik, hogy kocsmába jár stb.

A mese műfajának egyik gyakori eleme az átváltozás, ami az *Országalmában* is központi szervezőelv. Ebben az átváltozás-tényezőben kapcsolódnak egymáshoz a darab olyan eltérő mozzanatai, mint az ördög átváltozása hadtápossá, Holubárrá, pincérré; Mátyás király álruhás felbukkanásai; az első rész „öreg” Csulánójának a fiatal Jankó ké-

pében történő visszatérése vagy a kivégzés átváltozása esküvővé. A tárgyi anakronizmusok nyelvi anakronizmusokkal társulnak, s a megjelenő (magyar történelmi) uralkodók is egy némileg rontott köznyelvet beszélnek. Ugyanakkor jelen van a mesék nyelvi fordulatainak számos példája és maga a mesélés mint nyelvi aktus is. A drámát is ez keretezi, s a mesélésből kibomló-kibontakozó játék is a nyelv teremtő erejét jelzi. Hiszen Jakab narrációjából kel életre a dráma, hogy azután az epizódok lejátszódását követően oda – a mondásba, a mesélésbe – térjen vissza.

A pikareszk szerkezet lazaságát néhány jól bevált dramaturgiai fogás ellentételezi. Mindkét rész esküvővel ér véget (mely évszázadok óta a komédia szervezőelve); az első részben a fiatal áruhás Mátyás király veszi el Csulánó lányát, Marikát; a másodikban a bitófa alól küldik házasodni Csulánó unokáját, Jankót, hogy vegye el Lolát, Beatrix királyné unokahúgát. A másik dramaturgiai eszköz a nézői-olvasói beavatottság alkalmazása. Erre épül a darab számos helyzetkomikuma, amikor az egymást félreértő szereplők eltérő helyzetértelmezését a jól tájékozottság fölényével szemlélhetjük.

A darab játékosságát, felszabadultságát számos tényező erősíti. A megjelenítés és elmesélés közötti gyakori váltakozás, a ki-belépések. Az alulnézet uralma, mely nemcsak a cigányszereplők közegeiben játszódó jelenetekre igaz, hanem a Mátyás király „udvarában” zajló epizódokra is. A király átrajzolódik cigányvajdává (noha ez sehol sincs kimondva), és a mitizálás és glorifikálás demitizálódik, lefokozódik, ami groteszk bájt kölcsönöz a mű egészének.

Spiró György egy szakmai beszélgetés során *bartóki drámáknak* nevezte Kárpáti Péter darabjait, amivel nagyon pontos és találó módon jellemezte ezt a színpadi irodalmunkban egyedülálló írói törekvést és gyakorlatot. Aminek nem a gyűjtés, a különböző történeti és kortárs, táj- és rétegnyelveknek az arisztokratikus regiszterbe történő beemelése a lényege, hanem a szintézis. Noha a közvetlenül megmutató szejtosság valóban a sokféleség, a Kárpát-medencének mint időbeli és térbeli gyűjtőterületnek a „feltárása”, a nemzetiségi, kisebbségi, réteg- és szubkulturális lét heterogenitásának a felvonultatása, ám ezekből a forgácsokból, fragmentumokból, törmelékekből Kárpáti új minőséget hoz létre. Olyan minőséget, amelyben a lokálisban felsejlik az univerzális. A szintézis ezekben a drámákban nem a disszonanciák felszámolása, nem a jelentésszóródások összetelrelése révén alakul ki, hanem úgy, hogy a heterogén elemek megtartják önállóságukat. De az a viszonyrendszer, amelyet Kárpáti ezek között a heterogén elemek között megteremt, mégis az egységesülés, az ötvöződés, a szintetizálódás irányába hat. S a regisztrálható, felcímkézhető tiszta és tisztátalan nyelvi források felhasználása során eléri azt, hogy a drámanyelv új tapasztalatokra nyisson teret, olyanokra, amelyeket a kritika nyelvé még nem képes birtokba venni. Mindez egyedi helyet és rangot biztosít Kárpáti Péter darabjainak – nemcsak a kötetbelieknek, hanem az újabbaknak, a *Díszelődés*nek és a *Tótférinek* is – az elmúlt évtized magyar drámairodalmában.

## VADÁLLATOS CSODÁLATOK

*Garaczi László: Az olyanok, mint te*

Garaczi László az írás, a drámaírás lehetőségeit és kényszereit nézeti végig az olvasóval második drámakötetében. Három dramatikus szöveget rendez egymás mellé, s a megírás esetleges egyedi szándékától és a valószínűsíthető keletkezésbeli kronológiától függetlenül a *Csodálatos vadállatok*, a *Fesd feketére!* és a *Prédales* áll egymás mögött, s így már összetartozó egységként épül a drámaolvasói hagyományba.

Garaczi László drámakötetei között hat év irodalom és színház van. A *Bálnák tánca* idején még azokat a magyar színházi kultelőadásokat díjazta a színházi szakma, melyeket Spiró György *Csirkefejétől* Parti Nagy Lajos *Mauzóleumáig* a játékos stilarításokkal díszítve-fedett, hipernaturalista történeti parabolaszervezés jellemzett. Zárt tér, lineáris cselekmény, követhető, megélhető időstruktúra mögött a nyelvi többrétegűség felfejtése fogyasztotta a befogadói kalóriákat. Garaczi László *Imogája* és *Mizantróp*-átirata ebben a trendben értelmeződött talán addig a pillanatig, míg a *Mizantróp*-szöveg nem lelte meg a minden drámaszövegnek kijáró, de csak néhányat utolérő színpadra állítást: Garaczi Molière-átiratát Zsótér Sándor rendezte előadásává, s a színház tényleges dimenziói és a verbalitásban nem azonnali asszociációvá váló lehetőségek Zsótér rendezői olvasatában a szöveg és az előadás bonyolultabb és összetettebb viszonyát állították fel. Garaczi László második drámakötete mintha a *Mizantróp*-előadás utáni színházértést is tapasztalatként hordozná. Garaczi László a szöveget nyitja meg határozottabban más dimenziók felé: a második kötetet az a *Mizantróppal* kezdett más írástechnika, más drámaszerkezet uralja, amelyben a stilaritás játéka miatt egyébként szükséges strukturális egyszerűséget felváltja egy másfajta játék: a szöveg inter- és metaszcenikai viszonyrendszerének forгатaga.

Ebben a közelítésben a leglátványosabb különbség a jelenet-tagolások szabadságában észlelhető. Garaczi László a tér-idő koordinátákat alaposan megkeveri. A dramatikus szükségszerűség kanonikus rendszere ugyan azonnali információkat vár a szereplők történeti idejének és földrajzi helyének meghatározásáról, az olvasónak a szöveg indításakor tudnia kell, mit, mikor és milyen rendszerben értsen. Garaczi László *Imogája* még így is indul:

„(Kocsmahelyiség. Lepedővel letakart »tereptárgy«, székek, asztalok. A faliórán 6 óra van, a jelenet során a mutatók nem mozdulnak. További instrukciók nélkül az elkövetkező közjátékokban 9, 12, 15, 18, 21 és 24 órát fognak mutatni...)”

Itt a ionescósan kisrealista abszurd már a nyitó instrukcióban kijelöli a drámaírói hagyomány fővonalát,

Jelenkor Kiadó  
Pécs, 2000  
152 oldal, 1200Ft



mely szerint a kocsmahelyiség ugyan a hétköznapi aprólékosságával kínálja színhelyét, mégis rejt valami nem normálisan működő tér. A *Csodálatos vadállatok* indítása viszont a következő:

„(sötét)

TAMÁS (*fél perc múlva*) Na.

(szünet)

Nem látok, segítség.

(szünet)

(*nyekergő hangon*) Félek.

(szünet)

(*nyekereg*) Még mindig félek.

(szünet)

Juj, de félek.

ZOÉ Maradjál már.

(szünet)”

Mintha a kötetek között eltelt évek hatására Garaczi László engedné szövegein érvényesülni a színház gyakorlatát, és a drámákba már beleírja a szcenikát feltételező látvány kialakulására szánt üres helyeket is. Ebből a kezdésből sem a helyszín, sem az idő, tehát a szereplők azonosítási rendje sem indítható el. A szerző végigfeszíti azt a sematikus szövegkanavászt, mely a dramatikusan referencialitást megsokszorozó intertextuális rendszert mozgatva nyitottabb olvasást feltételez, s ez az a kanavász, ez az a váz, mely széthúzza a magyar dramatikusan hagyomány általában csak részleteiben megidézett kereteit.

Garaczi László végre színházat játszik, a színházat író játékát. A *Csodálatos vadállatok* tizenkét szereplőt sorol fel nyitó instrukciójában, és utána Garaczi a lehetséges szerepösszevonások mikéntjét is megírja. A személyredukció végén marad két nő: Zoé-Terifé, Ági-Asztrológusnő és Kriszta-Manyika, valamint két férfi: Tamás-Alezredes-Paulai úr-Tüzes angyal és Dani, a szerető. Már az összevonás jelzettsége felajánlja a szerzői státusz mindenhatóságának kritikáját, és a már idézett drámakezdés csak folytatja a szerző és a szöveg egyedi viszonyának rombolását. Tamás-Zoé szünetekkel ritmizált fent idézett nyitódialógusa indító szövegmorzsát vesz Nádas *Temetéséből*, persze így akkor szöveg közé helyezi Beckett *Némajátékát*, Koltés *Zuccóját*, Kane *Megtisztulvánját*, vagyis a dramatikusan irodalom posztmodern értelmezői körébe tartozó teljes folyamat.

Ebben a nyitójelenetben Tamás és Zoé sötétben van, instrukciók hosszú sora pontosítja a hang, a fény, a mozgás változásait, első olvasatra mintha Garaczi nem is engedné el, csak rövidre zárna a nézői helyzetértelmezést. Amikor azonban a már ismerőssé tett sötét térben Tamás szövegét a következő isztrukció követi:

„TAMÁS Bocs... Nem bírom ezt a vakterápiát. (*reszketeg hangon fölfelé*) Kérünk fényt.

(szünet)

(*dühös*) Naneee – hát ez nem...”

– akkor az olvasói dramatikusan hagyomány a definiálhatatlan teret, a megnevezhetetlen időt társítja a párbeszédhez. Nincs is semmi fogódzó a fényváltásokkal jelzett jelenetváltások között, csak egy test. Andrásé, aki Zoé testvére, és „...*meztelenül a földön ül lehajtott fejjel*”. András, a testvér, a halott, a végig jelenlévő erősen Nádas Péter *Takarításának* Andrása, akinek életnagyságú fényképe végig *ott van* a nádas történet alatt, majd a végén, a takarítás, a tánc és az élet végén a képből kilépve törülközőt kér Jóskától. Garaczi kölcsönvette Nádas Andrását. Szép idézés, mert elsőként hangoztatja egyrészt a kortárs drámairodalom egyébként nyilvánvaló folytonosságát, másrészt elsőként vállalja azt az alig megírt, egyébként persze közhelyet, hogy a kortárs dramatikusan élet jelentős vonulata Nádas köpönyegéből (trilógiájából) kigyózik elő.

A *Csozállatos vadállatok* mindezt elismeri. Elismeri a nem valós, a csupán megidézett

gében jelen lévő, a holt fikció színpadi alakját. Úgy tűnik, Garaczi László most rátalált a dramatikusan karakter személyiségbeli halála utáni dramatikusan szövegeletére. Garaczinál ezek a karakterek a dramatikusan szöveg fő mozgatói. Szétesésük, összekapcsolásuk, átalakulásuk teremti meg a még létező történet értelmezői kereteit. Mivel a diszkurzív logika jóval kevésbé szigorú, mint a *Báhnák táncában*, a szövegreferenciák hiányosak, a dialógusszerkesztés túl laza, minden helyzet percekig lebeg az olvasó képzeletében, s csak utána illeszkedik valamely szükségszerűen kerek és tapasztalati úton összerakható történet részévé.

Garaczi az újabb drámákban a bemutatás, a helyzetreferencia belövésére a múlt idő jelené alakítását választja. A dramatikusan *jelen lét* ezekben a szövegekben a *múltban lét* aspektusát hordozza magán, nem egyszerűen a múltat megismerni, megérteni akaró agresszív jelen nézőpontjából, nem is a múlt klasszikus teljességét vágyó torz jelen érték-komplexusából jön elő. Nem csak egy századforduló, a psziché mélyrétegeiben kutakodó maeterlincki, ibseni, freudista, a szocializációs folyamatot feltárni akaró dramaturgiát parol le Garaczi. Most az időt mint játéktényezőt keveri a jelenetszerkezet váltásaiba, s a hol a jelenben, hol a múltban zajló történetet ugyanazokkal a szereplőkkel-színészekkel játszatja. Gyerek és felnőtt ugyanaz az alak, a megidézés fenomenológiája az átalakulás pillanatokat hagy csupán. Persze ez is Nádas.

Az idézés és az idézve lét metaforikus viszonya szervezi meg a szöveg egységét és gondolati menetét. Zoé megidézi halott testvérét, András. Zoé, az élő, médiuma lesz így a halottnak, és az instrukcióban – hadd idézzük megint – „*András meztelenül a földön ül lehajtott fejjel*”, jelen lesz a megidézett, testet kap, él. Andrásban és általa a magyar drámaírás hagyománya érzékelhető élőként. Dráma íródik a drámaírás nevű játékról, az idézve teremtésről, és az idézés, András és Zoé játéka, még gyerekjáték formáját is ölti.

Freud óta a múlt bármilyen formában történő megélése analíziskereteket involvál, analízis lesz a drámában dramatikusan szerkezetként épülő idézés is. Garaczi dramatizálja a hagyományosan a narráció területére tartozó analízist, de ügyesen elkerüli az Ibsen-féle analitikus technikát, ahol az analízist, a szétbontást az olvasónak kell elvégeznie. Az analízis a *Csodálatos vadállatok* drámaformája; a *bébézés* nevű múltjátékot és a terápiai vallomást szerkeszti egybe a szerző. Váltakoztatja a jeleneteket a múltidéző Tamás-Zoé játékkal, a múltban lejajlott András-játékokkal, és még egy jövőbe látó jósnőt is szerepeltet. Az egész darab időszerkezetét, a múlt és a megidézett jövőként is megírt dramatikusan jelen darabjait egy monológ tartja össze ívként. Ez a gyerekek, András és Zoé anyjának, Terinek több részre tört monológja, analízisben tett vallomása. Ezt a vallomást Teri nem egy pszichiáter, hanem az Alezredes készítésére teszi. A terapeuta egy vallató rendőrtiszt.

Mivel ezek a Teri-betétek, ezek a felszabdalt monológok tartják leginkább és egyedül a dramatikusan kronológiát, ezek jelzik a narrációban megszokott kronotoposzos szerkesztés hagyományát, Garaczi László itt engedheti meg leginkább, hogy szerkezeti töredezettségük mellett a nyelv és a nyelvi jelek időrögzítése a lehető legcsapongóbb variációiban álljon előtűnk. A nyelv ekkor amerikai magyar, hiszen Teri tucatszámú évvel korábban, gyerekeit elhagyva Amerikába ment szerelme után. Ez a nyelv, például Kárpáti Péter *Tótferijének* nyelve, kiváló a közegváltás és annak egyidejű lehetetlenségének megjelenítésére. Nyelvi közegek és normák csikorognak együtt, de olyan bámulatos folyékonysággal, ami stílussá ötvözi a hibákat.

Teri monológ-szövegei létrehozzák függőbeszédcsaládi életét szerelmével, Tónival: „Egyszer aztán mondja nekem a telefonba az öcsémnek a sógora, hogy aszongya, ide figyelj, aszongya, Teri, aszongya, hogy aszongya, történtek itten dolgok...” (17. o.)

„Aszongya, hogy azért van jóba ezzel a nővel, hogy ő énnekem prúvolja, hogy nem géj, nem buzi.” (17. o.)

Teri monológja az egyetlen kimondott és ezért történetként értelmezhető szál a drámában. Teri szerelmes lesz Tóniba, elmegy miatta Amerikába, ott mellrákja lesz, áttéte-

les, műtik, kínozzák, kezelik, közben Tóni családja, és hazautazik Magyarországra, Teri utánajön, itthon pedig megmérgezi Tóni új szerelmének szállóvendégeit. Hashajtót ad neki méreg helyett, ezért a rendőrségi kihallgatás vallomás-jellegét a tömeggyilkosság morális vádjai helyett az abszurdba hajló ironikus megértés kíséri.

Garaczi László Teri szöveg-betéteit a biztos dramatikusan jelölésre használja, melyhez viszonyítva magyarázódnak a gyerekjátékok, melyhez képest meghatározható a viszonyok hálója. A monológ-szerkezet stabilitásának köszönhetően Garaczi elengedheti a dramatikusan játékokat szerkesztés a térben és az időben, hiszen majd megint jön egy Teri-betét, s minden rendeződik egy kicsit. Ez a szerkezet, ez az anya, ez a Teri a biztos. Ő a kiindulás, még akkor is, ha sem a szociálisan elvárt normák, sem a minimális etikai kötelezettségek nem teljesülnek a karakterhez kötött azonosulási mintában. Teri, aki lehetne akár a XXI. századi Nóra (ahogy Beaumarchais a *Bűnös anyában* megírta a Cherubintól titkos gyereket szült Almaviva grófné történetét is), archetipikus női életsorsot kap szerzőjétől, de megkapja a központi szerkezeti státusz mellé a jövő ismeretét is. Szép, amikor a pongyola, helytelen beszédű, szavakat és gondolatokat keverő, sokat megélt asszony az utolsó monológ-részében így fogalmaz:

„Én ijedtemben – egy helyen fel lesz ott szedve a járda – megbotlok és hanyatt esek...” (64. o.) „– Szegény Tóni, neki is lesz egy ilyen esete, az elfekvőben lesz már akkor, mert alighogy én meggyógyulok, ő lesz nagyon beteg...” (64. o.)

Teri monológja utolsó egységében jövő idejű igeragozást használ, de hogy ez a múlt, a jelen vagy a jövő időt jelenti-e, s vajon tipikus nyelvi hibáról, egy teris, a többiektől eltérő jelhasználatról vagy a dramatikusan jóslás igencsak elvárt toposzáról van-e éppen szó, az nem sorolható a darabelemzés eldöntendő kérdései közé. Teri itt megkapja a túlélés asszonyi princípiumát, ezzel győz, és megfelelő betölti a dráma dramatikusan arányaiban eljéptől fogva is neki járó központi szerepét. Párka ő.

Teri szövegeiből kibontakozó, uralkodó jellegű karakterét színezi és erősíti az összes többi nő, akit ugyanaz a színésznő játszhat: elképesztően (garaczisán) röhejes, feminista harcparódia-betét, amikor Krisztánál, a fogorvosnál Paulai úr (benne van a névben az igencsak macsó ipszilonos Ede is) ül a fogorvosi székben, s a harcos feminista Zoé-barátnő Kriszta burleszkbirkózásban leharcolja a leérezéstelenített, székhez kötött férfit.

Teri monológjai stabil tartógerendák, az erre fellógatott dramatikusan idő bármerre eresztheti fonalait. Az egyik időzökkenő múltjátékban Tamást (aki talán András szerepét játssza?) Zoé instruálja:

„TAMÁS (...) Hívtalak délután.

ZOÉ Aha ... még egyszer –

TAMÁS Hívtalak délután – megint nem voltál a helyeden.” (18. o.)

Filmdramaturgiát, a képi szerkesztés biztonságára építő időzökkenést olvashatunk, amikor Garaczi visszapörgeti a dialógust, többször (itt négyszer) ismétli ugyanazt. Egyszerűen a színészi alakítás helyzetgyakorlataként működne az ismétlés-betét, de minderre hangsúlyosan reflektál az egyik szereplő, András:

„Ezt most miért kellett ennyiszor elmondani...?” (32. o.)

Az időérzekeles szempontjából lényeges persze, hogy a replika-ismétlések milyen hatékonyan mutatják az időbontással megzavart kronosz feltételezett rendjét, de ugyanolyan fontos, és dramaturgiailag sokkal finomabb megoldás ezzel a technikával kiemelni annak a szereplőnek a dramatikusan státuszát, aki mindezt képes észrevenni. A *Csodálatos vadállatok*ban András az a szereplő, aki kívül van a helyzeteken és az időn. Vagyis az életen.

*A Fesd feketére!*, amennyiben a *Csodálatos vadállatok* után, ebben a ciklusban értelmezzük, az írás, az alkotás, az átélés és a megélés valósághelyezeteit rögzíti. A dráma jelzetten Duras-átírat, de hiszen a nouveau roman dramatisálása Wilsont is megkísérelte. A nou-

veau drame vagy a nouveau théâtre ugyan mozgalomként mást jelölt, s a duras-i szövegek is jóval később találták meg színpadjukat, de az a tendencia, amely az írás és a befogadás egyértelmű premisszái helyett a textuális festőibb, helyzetteremtőbb, háttérrelvezetőbb narrációs formáit kedveli, a hetvenes-nyolcvanas évek színpadán jelenik meg.

Garaczi László Duras-tól a cselekmény gubancos szárait veszi és az időhöz, a történethez, a fikcióhoz való dramaturgikus viszonyulást. Duras-nak is, Garaczinak is ujjgyakorlat, mennyire és miként lehet a meg nem történes és a történes kategóriáit a fikcionalitás eszköztárával definiálatlanul hagyni. Ujjgyakorlat és kísérlet ez, mert a dráma (nem a színház!) műfaja már a Név kötelező használatával megjelöli a beszélőt. Garaczi ezért itt is a Név mögött rejlő figurák többszörözésével bizonytalanítja el, ingatja meg a befogadás szcenikai konvenciókra épülő biztonságát. Az egyik instrukció a következő:

*(Anita és Etienne, ölelkeznek, belép Hajagos, Zsófi és Mezősivé változnak)* (89. o.).

Garaczi László ennek a drámának az elején nem jelzi a lehetséges szerepösszevonásokat, de az alakok között való átjárás kísértését mégsem távolítja el magától. Archetipusok állnak fel az első pár jelenetsor után: két háromszögünk van. Az egyikben, a dramaturgus jelen előterében szerepel Etienne, az író, aki nem tud írni; elfogadná a felkínálkozó Anita testét, de testileg is impotens, bár ezzel megcsalja Nórát. A másikban, amelyik az elbeszélte fikcionalitás hátterét adja, Mezősi, a templomtolvaj, potenciája teljében öleli Zsófit, Hajagos asszonyát. Hajagos ezért megöli mindkettőt, tehát menekülnie kell. A dramaturgus értelmezésben a csak elbeszélésből megismert háromszögtörténet ráíródik a szcénán látható háromszögre. A Zsófi-Mezősi pár Anita-Étienne lesz, Hajagos pedig Nóra.

A helyzetek, az életek és a jelenetek felcserélhetősége, a megélt és az elképzelt, a valós és a fikció összekeverése a dramaturgus szerkesztés alapmenete. Ebben a nekifutásban szinte mindegy, kivel történnek meg a dolgok. A történetek és megélésük vagy meg nem élésük jellemzi a szereplőket. Tipi fissi. Van, aki öl, van, akit ölnek, van, aki csal, van, akit csalnak. Duras-ra jellemző, mélyen asszonyinak gondolt vallomást használ fel Garaczi, amikor az érzelmeket még megélt három ember történetét rávetíti az értelmi kontroll fegyelmébe öltözött másik háromra. Bár az eredmény kétes:

„ETIENNE Soha életemben nem vallottam kudarcot.

ANITA Én vagyok az első szerelmi felsülésem?” (87. o.)

Garaczi remekel a testek és lelkek hármasságának összeszerkesztésében. A háromszögekből kimaradt két lény, Hajagos és Nóra együtt töltenek, átisznak, átbeszélnek egy éjszakát, s az érzelmi motivációt képviselő prefigura szerepkörű Hajagos Nórára vetíti az elvárt cselekvési sémákat. Hajagos gyilkolt. Nóra pedig? Megírja az író férje, Etienne mondatait. Ezzel erősíti a darab főmotívummá terebélyesedő kérdését, mely a szerző személyét firtatja. Ki az, aki ír? Garaczi László az utóbbi évek magyar drámairodalmában ritkán elhangzó kérdést teszi fel Duras, Robbe-Grillet nyomdokán, bár az utánuk következő generációt (Vinaver, Sarrazac, Reza), mondjuk inkább a *Ki olvas?* kérdésre adható dramaturgus válasz foglalkoztatja.

A *Fesd feketére!* jelölt időszerkezete lineáris: megszökik egy gyilkos cigány, fekete ember, Nóra segíti bujkálni, segíti szökni, közben rendőrök és a bosszúra készülő cigányok keresik a szerelemféléstől gyilkossá lett Hajagost. A dramaturgus szöveget azonban Nóra író-jós-médiám karakteréből adódóan a temporalitás megállítása, kikökenése, ugrálása jellemzi. Nóra előre mondja nemcsak a Hajagos-üldözés elkövetkező etapjait, de az író férj mondatait is. Ahogy a történet, a dráma végét is:

„NÓRA *(transzban)* Laci, mielőtt kiszendvedt, elmondta Attilának. Attila, mielőtt utánament, elmondta Nórának. Nóra, mielőtt mennybe száll, elmondja Jósának.” (98. o.)

Ketten írják a darabot, az író Etienne, akinek írnia kellene, és Nóra, aki hozza a mondatokat azáltal, hogy megéli a történeteket. Az írás kettejük viszonya, az írásban teremtés és az írásban levés helyzetgyakorlata. A cselekvő akarata, maga az akarat és megmu-

tatásának formái szervezik, idézik és parodizálják is talán egyszerre a hegeli konfliktusból még megmaradt dramatikusan szembenállás formáit.

„NÓRA Egész izgalmas a vége. Kár, hogy csak cirkusz...

ETIENNE Ez nem játék, Nóra!

(*A Férfi elkapja Nórát, a szívéhez kést szorít*)

FÉRFI Hol a szajré? Makogj már!

NÓRA Be lehet így fejezni?" (98–99. o.)

Nóra kiszólása nem az első utalás a befejezésben rejlő tisztázás lehetőségére, arra a vágyott és megcsinált rendre, mely értelmet, lezárást ad, kerek egészzé formál töredékes történeteket. Arra a pillanatra, amikor a megértés magyarázatot kap, amikor a véggel igazolódik akár a metafizikai hit az eleve elrendelésben vagy bármiben, ami bizonyosságot jelenthet. A darab végén összekapcsolódnak a történetek, metonimikusan és retorikailag is megfellelgethetők egymásnak a figurális alakzatok. A vég várása tehát az értelmezői kulcs megjelenítését is előlegezi:

„ETIENNE Befejezéshez dimenzióváltás kell – például valaki csak álmodta vagy megtalálta az egészet... vagy belép a színre az angyalok kara.

NÓRA Ez rád vall – kicselezni a sorsot." (95–96. o.)

Ehelyett Nóra, sokkal férfiasabban, sőt macsósan, a következőképp zárja le a darabot:

„ETIENNE Olyan gyönyörű vagy, Nóra, úristen.

NÓRA Vége... Etienne. Vége, nincs tovább.

ETIENNE Hogy csillog a szemed.

NÓRA Vége.

(*az első jelenet Férfija lép be, Nórát nézi*)" (97. o.)

Azt tudjuk már, hogy Hajagos meghalt, Nóra festette le:

„NÓRA Feketére festette a búzatáblát, a földet, az eget, a napot... A hőség is fekete, és fekete a jövő, és fekete emlékek zsongják körül, mint a darazsak. Csak a penge világít a zsebében." (96–97. o.)

Így Hajagos halálára a hármasok gondosan felvezetett archetipusos megfeleltetésével Nóra halála következik. Nóra itt, a mű elkészültével a halálba forduló művész balzacosan romantikus szerepábrándját is előírja, s ez egyszerre olvasható a Nóra képviselte írói szerep standardjének és a polgár író Etienne stílusparódiájának. Mindkét olvasat a szerző és a mű közös, egyidejű fikcionalitását helyezi a dramatikusan szöveg hangsúlyos végére.

Garaczi László, Etienne és Nóra megírója az, aki szembeküldi Nórát a Férfival, azzal a Név nélküli férfialakkal, akit ugyan megneveznek Mezősi Jóskaként, de aki a nyitó jelenetben még Név nélkül csak az epedára akarja dobni Nórát, a nőt, hogy „megbassza”. Most viszont késsel tér vissza. Nóra a zárójelenetben keretté hajlítja találkozását ezzel a Férfival, s nem olvasható félre a jelenet gyönyörű szimbolikája: az első jelenetben erőszakkal „baszni” akaró Férfit Nóra elküldi, hogy az utolsó jelenetben erőszakkal ölni akarót magába fogadja, amikor „magába rántja a kést”. Nóra így hal meg. Garaczi megöli a darabot életével előteremtő Nórát, aki mindezt, még a halált is előírja Etienne-nek.

Igazán ötletes az a dramatikusan csavar, amellyel Garaczi végigjátssza a nyitó viszonyból adódó lehetőségeket. S remek színpadérzéklet és hagyományismeret mutat, ahogy a szerző a nehéz követést burleszk-betétekkel lazítja. A magyar dramatikusan irodalom frenetikus kabarétalálománya, a Spiró-terjesztette rendőrvice jellegű entre-acte a feszültség állandó oldásával és odázásával egyidőben a megértés mellettiség folyamatos helyzetét teremti meg. A darabbeli rendőrök, a Tizedes és az Őrmester, állandóan a gyilkos Hajagos nyomában vannak, de se nem látják, se nem hallják azt, nem észlelik annak fizikai létét. Helyzetkomikumok sora lazítja a történetkövetés feszes szálait.

A rendkívül bonyolult, áttételes történethez Garaczi hangsúlyosan kiszakított, ismer-

rösen közhelyes roman noir-helyzetet választ: kisváros, átutazó turista, menekülő gyilkos, titkokkal és bűnökkel telt szállodai szobák szomszédsága determinálja azt a befogadói közeget, amely az értés és a félreértés útvesztőiben bolyongva talál rá esetleg az olvasás élményére.

A kötet záródarabjában, a *Prédales*ben megint az írás koordinátarendszere helyezi keretbe a szöveget. Álmodok, képek és történetek, helyszínek és helyzetek sorakoznak viszonylag szabad időrendben. A *Prédales* Garaczi legbátrabb kísérlete a dramatikus szövegösszetartás határait illetően. Az olvasói jelen tere egy barlang (szemtelenül terhelve persze metafizikai, mitológiai hozadékokkal), melyből felidéződik az előző három hónap története. Valahol Amerikában, mindentől elzárt, gettórendszerű íróműhelyben írnia kell különféle nemzetek feltehetően fiatalabb, még ösztöndíj-várományos korú íróinak. A kötelező, az ösztöndíj-kényszer teremtette szöveg szituációs helyzetgyakorlat felsőfokon. Nem csak a tér és az idő keveredik, de a beszélt nyelv is változatos írásformát alakít ki, hogy az orosz, a magyar, az angol, a francia beszéd ne olvadjon össze szabályos, nyelvtanilag helyes hibriddé, hanem változzon hibás mondattá, hibás gondolattá.

Garaczi László utolsó drámája a kötetben „guerilla” darab (110. o.) Ahogy az egyik szereplő mondja a guerilla gardenerekről:

„JANONIS Guerilla gardeners. Feltörik éjjel a betont, és fákat ültetnek az út közepére. (...) Beveszed a kanyart, és ott egy kis erdő az úton.” (110. o.)

„Guerilla” darab a *Prédales*, mert az író terrorista radikalizmussal az írni nem tudás és az élni nem tudás párhuzamba állítását, esetleg azonosítását veti fel. A darab magyar (fő)hőse, Egon (hát igen!) „reális, sőt aktuális konfliktust akar” (126. o.), prédának venné az életvalóságot, hogy „kiszipolyozza” azt, de nem talál semmit.

„EGON Nincsenek inspiráló konfliktusok. Nekem pedig konfliktus kell, egyszerűen nem tehetem meg, hogy elsinkófálom a jó zaftos konfliktust, nem írhatok olyan darabot, hogy nincs benne konfliktus... Konfliktust akarok! Ezért huzakodok itt Erikával – de hát kérdelem én, hol van itt az igazi zaftos, magyaros, bővérű konfliktus?!... Magyarosnak talán magyaros, de hogy bővérű? Tegnap is mit találtam ki végső kínomban – nem hiszed el: a tegnapi jelenetben Genyának és Chrystelnek levagdostam az ujjait, és megettettem velük... Na ilyen az, mikor a fantáziámat használom.” (125. o.)

Gerilla darab ez, hiszen a nézői és az olvasói rendet támadja meg szöveggyilkos eszközökkel. Foglyul ejti a konvencionális darabkövetést, a szcenikai logikát, s csak öncélúan játszik. Azért az megszokottan és megbízhatóan garaczis, ahogy a helyzetreflexióból drámaelméleti tézisbizonyíték áll elő. Garaczi, szemben a színpadi beszéd hazai, Németh Lászlótól hagyományozódó parabolisztikus technikájú vátesz-író szerepével, az alkotói akarat szabadságának, akár szeszélyének dramatikus változatait kísérletezi ki. Az írói mindenhatóság vágyott diadala és átkozott kényszere gerillajátékot formál. A *Prédales* igazi ujjgyakorlat, (ne csak a fenti ujjevős jelenetre gondoljunk), melyben az álom, az idézet, a valóság, a jelen, a múlt mind megírandó dramatikus szerkezetként vonul fel.

Technikaként alapjában a szoros nyelvi értést használja Garaczi. Amikor Egon (*félálomban*) a következőket motyogja:

„EGON Felgyorsul az idő... csak kapkodjuk a fejünket...”,  
akkor a következő jelenet boszorkányos gyorsítással rohan át a színen.

Garaczi László leginkább az olvasói szokások állandó átváltoztatására kényszerít. A viszonyítási pontokat szinte jelenetenként szünteti meg. A szereplők közötti viszonyok csak egy másik szereplő álmában igazak. Az elhangzott mondatokat a másik csak most írja. A szövegben történeteknek ellentmondanak az instrukciók:

„EGON A szerelmesek vad ölelésben forrnak össze.  
(csönd)

Milyen bársonyos a bőrod. Chrystel. (*szünet, józanul*) Megőrülök.

CHRYSTEL On a l'impression que tu écris même en parlant." (131. o.)

Ez az utolsó idézett mondat, ahogy a szöveg egésze is, a dramatikusan szerkesztés mind érettebb mesterét mutatja írójában, aki biztos leckékben tanulja a színház teremtő kereteit, a szöveg kanavász voltát, s aki lassan megtanulja mindennek a helyét, bár éppen az íróét még keresnie kell. Garaczi ebben a drámában azt teszi, amit ezek az írók megérdemelnek. A darab végén lelövi őket.

S nem marad más, csak Garaczi László, akit a kortárs drámairodalomban a legszabaddabb, legasszociatívabb nyelv- és szerkezetkezelés jellemez, s aki ebben a kötetben a Garaczi-hagyományban és a magyar dramatikusan-hagyományban is ismeretlen mértékű önreflexió-tartományt működtet. A darab bemutatójának kritikai irodalma éppen az önreflexív szerkesztés létjogosultságát és eredetiségét igyekezett érteni, s az elemzések meg is maradtak a szerző valós élethelyzete és a rá rímelő szövegreferenciák feltalálásánál. A kritikai szakirodalom továbbra is adós az előadás és a szöveg eltérő indíttatású és eszközszerű olvasatával. Tegyük azért hozzá, mentegetésül talán, hogy a *Mizantróp* után a Garaczi-használó játéknyelvek erősen nélkülözik azt a konstruktív szcenikai invenciót, amit a *Szkéné* – ambivalensen eltérő értelmezéseket kiváltó – előadássorozata indított útjára. Úgy tűnik, a Garaczi-szövegek színpadi használatához, a nyelv és a játék értéséhez kell egy Zsótér Sándor. Legalább.

Drámakötetről beszéltünk, melyet végre jó egyben olvasni. Nemcsak a kiadói tervezés választott szembarát tükröt és követhető Név–Dialógus tördelést, de még a keménykötés is szerencsés ötletnek tűnik. A drámakötet szerzőjét tehát drámaíróként posztuláltuk, pedig a még mindig fiatalnak tekintett negyvenes nemzedékből egyelőre Garaczi László az egyetlen, aki a színházak, társulatok vagy kulturális-szakrális évfordulók tiszteletére kiírt pályázatok felhívására átugrik ugyan ebbe a műfajba, de visszamegy a prózához, s csak hagyja, hogy amit írt, megrendezzék, talán azért, hogy saját történeteit hagyománnyá kerekítve, a következő drámába már azokat is beleírhatta. Olyan egyébként, mint te.

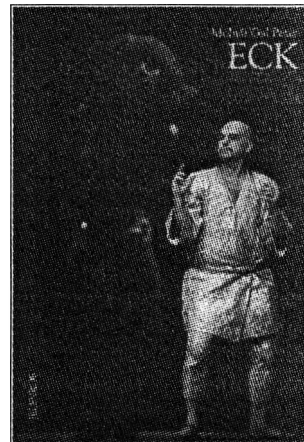
## EGY ELTŰNT TÁNCMŰHELY NYOMÁBAN

*Molnár Gál Péter: Eck Imre és a Pécsi Balett*

Az európai nagyvárosok legtöbbszörében – s Európa ezúttal még mindig a tőlünk nyugatra fekvő térfelet jelentse – az óriási könyvesboltok vagy az apró antikváriumok polcain tekintélyes mennyiségű, bár változó minőségű táncalakkal foglalkozó könyv hever. A műfajok persze sokfélék: az intimitásokról bővelkedő művészletrajzról a látványos fotóalbumig, a doktori értekezéstől a dokumentumkötetig a kiadók sokféle megközelítéssel válszólnak arra a tánc-robbanásra, ami a – most már múlt – század hetvenes éveitől végigsöpört Európán és Észak-Amerikán. A test poézise iránt hirtelen támadt érzékenység korábban elképzelhetetlenül megsokasította a táncelőadások közönségét, s a nézők érteni is akarták, amire rácsodálkoztak. Tájékozódni az irányzatok és műfajok között, megismerni kedvenc táncosuk, koreográfusuk vagy együttesük életét és pályáját, összevetni saját élményeiket a szakemberek interpretációival. S ez a jelen felkeltette érdeklődés óhatatlanul fellendítette a tánc közel- s régmúltját egészen új szempontok alapján vizsgáló kutatásokat is.

A hazai táncélet alig tizenöt-húsz év lemaradással hasonló virágzást hozott a színpadokon, miközben az előző negyven év szellemisége, személyiségei és struktúrái szinte rezdületlenek. Mégis, sokféle új társulat, irányzat, előadó és iskola, játszóhely és folyóirat jelzi: a nem verbális szinten kommunikáló tánc, legalábbis annak kortárs változata iránt óriási az érdeklődés. Azonban a színpadi praxishoz kapcsolódó elmélet és így a könyvkiadás még ma is drámaian lemaradva kullog a pezsgő táncélet és a kiszélesedett olvasói igény után. Egy kiadónak persze kézirat kell – pénzről ezúttal ne essék szó –, s miután a korábbi fél évszázadban (!) jó, ha öt-hat (!) komolyabb (balett) szakkönyv fordítása jelent meg, be lehetne hozni a tragikus lemaradást, vagy legalább a legtátongóbb műveltségi lyukakat elfedni néhány egyetemes alapmű kiadásával. A hazai kutatók könyvei is hiányoznak, mert bizony – a folkloristákon kívül – nincsenek korszerű felkészültségű koreológusok.

Ezért aztán finoman fogalmazva is felemás az a kínálat, ami a különböző kiadók választékából kirajzolódik. A táncművek totális hiányát – a Zeneműkiadó, a Gondolat és a Corvina „utódjaként” – elsősre a mezőgazdasági profilú Planétás ismerte fel, s viharos gyorsasággal, négy év alatt, négy színvonalas kiadványt hozott ki az amerikai



*Teatrum Mundi sorozat  
Jelenkor Kiadó  
Pécs, 2000  
112 oldal, 2500 Ft*

modern és posztmodern táncról. A magyar színpadi táncművészetről megjelent könyvei azonban (mint például a *Magyar Táncművészet 1990–1995* vagy a *Molnár István és az avantgárd*) világosan mutatják: nemhogy felkészült szerző, néha még hozzáértő szerkesztő sem akad egy elfogadható színvonalú könyvhöz. Más kiadók is – mint például a Szabad Tér vagy a budapesti horvát önkormányzat – elsősorban a táncról gondolkodó és író szerző hiányával küszködnek, ha egy-egy személyesen is kedvelt koreográfusi életművet (Szigeti Károlyét vagy Kricskovics Antalét) könyvvel tisztelnének meg, ezért választják az innen-onnan összehordott, „szerkesztett” kiadványok megjelentetését. A Magyar Táncművészeti Főiskola – elvben a szakma tudományos kutatóhelye – eddig mindössze két füzetcskét jelentetett meg egy-egy olyan balettművészről, akinek pályája már négy évtizede lezárult, e belső kiadványok mégsem közölnek új kutatási eredményeket, szemléletük és beszédmódjuk pedig elavult.

Néhány érték azonban mégis felcsillan az elmúlt évtizedben: önálló kutatással jelentkezett a Magvető–T-Twins, amikor megjelentette Lenkei Júlia úttörő jelentőségű dokumentumkötetét az ötvenes években politikailag betiltott, s ezzel a hazai közgondolkodásból kitörölt modern táncról, a mozdulatművészetről. Újnak tekinthető szemlélettel, mert a tánc- és színházművészetet lényegében azonosnak tételezve, s részben új szerzői körrel robbant be 1992-ben a tánckönyvek soványka piacára a magánkiadásban megjelent *Fordulatok*, amely nem egyszerűen a jelen tendenciáira reflektált frissiben, hanem elsőként kísérelt meg új nyelven beszélni az új színházi jelenségekről. Vitathatatlanul fontos az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet kiadásában megjelent, a Wuppertali Táncszínház tavalyi budapesti vendégszerepléséhez kapcsolódó Bausch-kötet is, ami azonban jelzi, hogy a táncművészet hazai be- és elfogadásához túlzottan hozzátapad az a leszűkítő szemlélet, hogy ha a tánc színházként hat, reflexióra érdemes, ha azonban színházban létezve is „csak” táncnak mutatja magát, érdektelen. Van azonban ennek a határainkon túl érvénytelen felfogásnak egy komoly előnye is: a hazai színikritikusok időről időre rádöbbennek, hogy nem csupán a drámai szövegekből születhet színház. S e reveláció nemegyszer könyvhöz vezetett, mint amikor 1984-ben Mészáros Tamás szembeállította saját színházi tapasztalatait a fénykorát élő Markó Iván-féle „balettel”.

A Pécsi Balett fennállásának negyvenedik évfordulója lehetett az apropója a másik nagy nevű színiroka, Molnár Gál Péter Eck Imréről szóló új könyvének. Mert a pécsi együttes és Eck Imre mindenki számára egyet jelentett évtizedeken át, még ha a társulat Eck előtt és Eck után is létezett s létezik. Ezért is lehet a szemet vonzó borítón a kötet címe ennyi: *Eck* – míg a belső borító már *Eck Imre és a Pécsi Balett* történetét ígéri.

MGP írásvirtuóz és szemtanú – joggal vár hát a könyv olvasója élvezetes, gördülékeny, okos és pergő szövegeket, s a mindenkor elismert, de mindvégig vitatott ecki életmű feldolgozásában vállaltan személyes nézőpontot. A táncműlt kutatója ugyanis mindenkinél jobban ráutalt a saját emlékeire, mert a függöny lezárultával más emlékeztetője nem marad, hiszen a koreográfiai „szöveg” a testek eltűntével elenyészik, s bizony ugyanaz a mű az újabb testeken soha többé nem azonos önmaga eredetijével. Ahogy a színész és a táncos – a video-korszak ellenére –, a koreográfus életműve is csak az egykori nézők emlékeiben dolgozik tovább.

A táncművészet efemer jellegét – a táncos fizikai lehetőségeinek koronként változó értékelése mellett – a mindenkori színpadi kontextushoz tapadtsága is fokozza, különösen az újítók esetében. Mert ami ma táncnyelvben, témaválasztásban, kompozícióban, térdramaturgiában, a tánc és zene viszonylatában, szcenikában újdonság, holnapra mindenki elkopottat eszköze lehet. S miután a nagy nemzeti társulatokon kívül minden együttes néhány év alatt lecseréli a repertoárját, a művek a jövő – vagy épp a múltat kutató – számára megsemmisülnek. A hatvanas évek legelején Eck neve egyet jelentett a modernséggel, azaz a klasszikus balett kánonját és az akkoriban nálunk virágzó, de a harmincas évek Szovjet-

uniójának eszmeiségét tükröző nagybalettek hamis patetizmusát elvető s új esztétikát hirdető új táncsal – mindazok számára, akik átérték a Pécsi Balett első korszakának szellemi felszabadulást hozó premierjeit. A változatlan stílusban fogant és Eck keze alól számolatlanul ontott későbbi művek azonban a következő generáció számára menthetetlenül elavultnak látszottak. Ahogy a kor léggömbje, lehetőségei, kérdései változtak, úgy tűnt már a nyolcvanas évek fordulóján a múlt héroszának Eck Imre. Ez az évtized, bár Eck 1989-ig még aktív, a hazai balettelésben Markó Iváné (mint ahogy nyilvánvalóan a hetvenes évek a nagy néptánc-koreográfus nemzedéké és Seregié, a kilencvenes évek reprezentánsa pedig Bozsik Yvette), aki az ecki intellektuális szikárság helyett az érzékek s a –gondolkodást felfüggesztő – hit bódulatát adta a Győrbe zárandokló ezreknek. Kinek kellett akkoriban a „szürke köznapiság”, a „töprengő táncos”, az „intellektuális tánc” – mindaz, ami MGP szerint az ecki esztétikai forradalom lényege volt?

A könyv legjobb fejezetei arra adnak választ, mitől volt olyan kirobbanó a Pécsi Balett első néhány évada, s mitől volt olyan felforgató és inspiráló az a szemlélet, ahogy Eck magától értetődően korszerű színházi formának látta s azzá is tette a balettet. MGP alig enged személyes emlékeinek, mégis hitelesen fogalmazza meg minden színházi ember ámulatát, amint szembesül a táncosok naponta megújuló testi és lelki küzdelmeivel a test feletti uralomért. Ugyancsak a személyesség élménye hatja át azokat a sorokat, ahol MGP felidézi a másokat laza kedvességgel munkába hajszoló, zsarnoki Ecket, aki – életműve a tanú rá – önmagát is szünet nélkül új és újabb feladatokra űzte. S egy nagy formátumú színházi embert idéznek fel azoknak a beszélgetéseknek az emlékei is, ahol Eck ugyan behabzsolta a többiek tudását, de eközben életre szóló ihletet és élményt adott maga is. A könyvnek e rétegéből kirajzolódik: Eck kreatív személyisége volt a koreográfusi életmű varázsának titka, míg az egyes művek a színpadi konvenciók változásának sodrában lassacskán sorban kihullottak a játékrendből.

Koreográfusi életműről táncosok nélkül lehetetlen szólni. MGP is megfogalmazza, hogy ugyan Eck Imre volt a Pécsi Balett demiurgosza, de az együttes teremtette meg őt, hiszen nincs még egy olyan művészeti ág a táncon kívül, amelyikben alkotó és előadó ilyen kölcsönös kiszolgáltatottságban dolgozna együtt. Mert hiába szárnyal ott a fantázia, ahol nincs test, amelyik megvalósítja a gondolatot. De ez sem elég, mert ha csak a test kiművelt, de hiányzik a szellem, hiábavaló a mozdulat. Eck mellett ezért Árva Eszter, Bretus Mária, Csifó Ferenc, Handel Edit, Hetényi János, Stimáczi Gabriella, Tóth Sándor, Uhrík Dóra ugyanannak a táncuniverzumnak a csillagai voltak – bár táncosokról sosem íródik könyv, hiszen az ő művészetük megragadásához nem csupán MGP-nél hiányzik a fogalomkészlet.

A könyv vállaltan nem monográfia, bár MGP gyakran elszakad saját csapongó emlékeitől, személyes élményeitől, és talán elfogultságai ellensúlyozására, váratlanul átlép a külső szemlélő és értékelő pózába. Innen-onnan előkap néhány dokumentumot, s így kísérel meg felvázolni Eck negyedszázados pályáját. A koreográfus tanulóévei kapcsán például eloszlatja azt a tévhitet, hogy Eck Imre teljes koreográfusi fegyverzetben, de előzmények nélkül robbant volna be a Pécsi Balett létét megalapozó 1961-es premieren a magyar színházi és balettelésbe. A könyvnek ez a fejezete úttörő munka, mint ahogyan nagyon fontos, amint MGP a Pécsi Balett korai periódusában született műveket egy nemzedék életérzésének hiteles megfogalmazásaként interpretálja. Arról azonban szó sem esik a könyvben – miután MGP gondosan elkerüli, hogy a Pécsi Balettet a konkrét hazai táncélet vagy a korabeli nemzetközi táncvilág kontextusában is vizsgálja –, hogy Eck alkotói pályájának ez a korai szakasza milyen felszabadító hatással volt balettos és néptáncos kollegáira, mindenkire, aki korszerű színházi kifejezési eszköznek gondolta a népies díszítőművészetet vagy a szocialista realizmus megkövetelte hősiesség propagandabalettek kalodájába zárt táncot. (Az viszont szerintem súlyos tévedés, hogy MGP Harangozóban

Eck művészi mintaképét látja. Igaz, Harangozó Gyula időben Eck Imre elődje volt, de „kortársi embereket” felmutató harangozói életmű egyszerűen nem létezik, elég végigpásztázni műveit a *Csárdajelenettől* a tizes-húszas évek „gyagilevi” karakterbalettjeit átdolgozó egyfelvonásosokig, vagy az épp 1960-ban színre vitt *Lúdas Matyiig*.) Az MGP által néha kapkodva és ezért érthetetlenül egymás mellé hányt adathalmazból az sem rajzolódik ki, hogy Eck indulása mennyire egyazon történelmi pillanatban történt európai kollégáival, akiknek hasonló – „kortársi”, „intellektualizáló” – kísérleteiről alig valamit tudhatott, de akik Európa-szerte a balett megújhdását hozták azzal, hogy visszavonhatatlanul szakítottak a Harangozó nemzedékének mintát jelentő, jó fél évszázados gyagilevi esztétika hagyatékával.

MGP színikritikus, így felmenti magát a tánc történeti összefüggések megrajzolása és a konkrét koreográfiai elemzések feladata alól is. Megelégszik néhány szokásos vitriolos megjegyzéssel mások vakságára, Eck koreográfusi életművének értékelésével azonban – talán a valóban összefoglaló jellegű, csodálatos Verdi *Requiem* kivételével – adós marad. Mint ahogy érthetetlenül ellentmondásos, amikor a korszak megkerülhetetlen kérdését, Eck és a korabeli kultúrpolitika viszonyát vizsgálja. Ekkor is visszatérhetne időnként elejtett személyes nézőpontjához, hiszen ki más írhatná meg a mából, kódolatlanul, mit jelentett „látszólagos udvari” művésznak vagy épp „ellenzékinek” lenni a hatvanas években: mert a kettő egyszerre – ahogy MGP állítja – valószínűleg nem működött.

MGP – szakszerkesztő vagy csupán előzetes olvasó híján – érezhetően nagyon magára maradt a hatalmas adathalmazzal, az innen-onnan hallott-olvasott tényanyaggal, saját fiatalkori színházi eszmélésének emlékeivel, gyakorta pontatlan és felületes balett-színházi tájékozottságával. A könyv szerkezete ezért áttekinthetetlen, sok benne a téves információ, a szakmai pontatlanság, az indokolatlan bakugrás. Aztán egyszer csak váratlanul kristályosan okos megállapítások csendesítik az olvasói háborgást. Oly kevés hiányzott tehát ahhoz, hogy kikezdehetetlen és pótolhatatlan könyv szülessen a magyar balett-művészet egyik legfontosabb 20. századi műhelyéről, a Pécsi Balettről, s annak szellemi középpontjáról, Eck Imréről.

# Pájinkás János\*

elment a cárhoz, és azt mondta:

ha a cár uram egy tisztességes ember volna, akkor lejönne abbul a toronszobábul, mert óriást le van a világ csehesedve, de én kifundáltam, mit kell az országnak jóvára tenni, hát jöjjön, dolgozzunk, maga nagy hájas burzsuj

– álom és forradalom –

*Én ezt a mesét a tűzmestertől, a Bunkó Vincétől tanultam. Vagy ötszázszor lemondtam életembe a Pájinkás Jánost, le a fronton, az összes kocsmákba, a Dózsa téeszbe, a legutóbb egy magnyetofonnak is lemondtam. A magnyetofon, appedig fogta magát és lemondta az Erdész Sándornak, ammeg lemondta az Akadémijai Kiadónak, ammeg lemondta a Kárpáti Pétörnek, ammeg most lemondja magiknak.*

*De hogy az én mesterem, a Bunkó Vince kitől tanulta ezt a mesét? Vajon a Györkös Ignáctul-e? Nade ha Györkös Ignác – ű kitől tanulta? Erre mink azt szoktuk mondani:*

*„Ű tanulta Nemtudomkátul!”*

Ámi Lajos

Ámi Lajos

Pájinkás János

Nénnye

Anyja

Apja

Nemtudomka

Cár

Gizella

Raszputyinka

Vénasszony

Tehóm és Behóm, a kétfejű sárkánykirály

\* Készült az NKÖM Örkény István Ösztöndíj támogatásával.

## ELSŐ FELVONÁS

ÁMI LAJOS Valaki arrul kérdezködik, hogy van-é az embernek lelke.

Mármost magamrul veszek példát, atekintetbe, hogy az ember lefekszik, és elalszik az ember, aki még nem volt Amerikába vagy nem volt Oroszországba vagy nem volt külföldön, és a lélek oda elmegyén. És reggel, amikor fölébred az ember, visszagondol, hogy ű hol járt. Tehát errül, aki vándorult közbe, errül mondhatjuk, hogy lélek. Mármost, hogy az illető, a lélek, az hogy tud olyan gyorsan olyan messzire menni? Errül fogalmam sincsen.

Volt már, mihóta éjjeliőr vagyok, hogy az istállóban ülve rám jött az álom. És eccerre én Oroszországba kérdezködök, hogy melyik állomásán vagyok Nagyoroszszágnak. De ez most, rajtam történt! Ülök a széken, az istállóban, eccer csak rám jön a... *(elalszik)*

*Csikorgás, zötyögés, orosz halandzsa a megafonból.*

ÁMI HANGJA Legyetek már szívesek, elvtársak, rengeteg vágányotok van, melyik vágányra üljek fel, hogy Magyarországba bejussak?

VASZILKA HANGJA Hé, bácsi!

ÁMI HANGJA Pázsálujszta?

VASZILKA HANGJA Melyik állomásra?

ÁMI HANGJA A nyiregyházira!

VASZILKA HANGJA Gyöjjön, papa!

ÁMI HANGJA Mondja, huvá megyünk maga?

VASZILKA HANGJA A kettőszázhuszonhetes platformra.

ÁMI HANGJA Maga beszélni mággyár?

VASZILKA HANGJA Jee. Kák tyibjá závút?

ÁMI HANGJA Mínyá? Mínyá? Háttéged?

VASZILKA HANGJA Éngem Vaszilka!

ÁMI HANGJA Éngem pedig Ámi Lajosnak!

VASZILKA HANGJA 'Sz mondja, Lajos bácsi, pásszáportya van-i-é magának?

*Ámi fölriad.*

ÁMI LAJOS Mármost, hogy a lélek hogy tud menni vagy szökik? Még bátrabban köll neki, mint a szél, így fogom fel. Mer mikor fölébredtem, ott voltam az istállóban, nem fogtak le a határon, ebbül gondolom, hogy léleknek lenni köll, máskülönben én még lelket látni nem láttam, fogalmam sincs, hogy milyen. Errül úgy gondolkozok, hogy néha nagy (mer hisz kezet fogtam avval a Vaszilkával), néha pedig meg picinke, mert akkor a zsinyórba nem férne bele. Mert ebbül, a lélekbül, hogy egy osztrákmagyar embör fölfedezte, hogy van lélek, ebbül azután kimódták a telefonyt.

---

--- Háló, itt a Pájinkás Jánosné beszél!  
NÉNNYE Háló, itt a nénnye!

--- Maga az, nénnye?  
NÉNNYE Hámmonyad, édöss Lenke!

--- Gyöjjön gyorsan!  
NÉNNYE Mi van?

--- Há nagybaj!  
NÉNNYE Beteg vagy, Lenke?

--- Há nagybeteg!  
NÉNNYE 'Sz mid beteg?

--- Nem is tudom!  
NÉNNYE Beszéljél!

--- Valami nyól meg tekerődzik meg rúgkapál! A vízzel ittam meg vagy belém bútt? Nem is tudom, nénnye, nem-i valami egy állat uralkodik bennem?

NÉNNYE Háló! Háló! *(lecsapja – felveszi, tárcsáz)* Megnézem én az én húgomat, mer már kilencvennyóc éves vagyok, ki tudja, holnapra má –

háló, fiákkeres? Gyöjjön, csapjon a lovaknak közzéje, csak még felöltözök, csak még a kalapomat meg a pálcámat, hogy az utcán föl ne faljanak a farkasok!

ÁMI LAJOS Nagyoroszországba lakott a nénnye, Nagyoroszországnak fővárosába, Mária-Moszkva, harmadik kerületbe. A Pájinkás Jánosék meg a másik végin laktak, a husszonhatodik kerületbe!

NÉNNYE Hé, fiákkeres!

ÁMI LAJOS A fiákkeres kapott az alkalmon, fölkapta a picin öregasszont, fölrakta a fiákkerbe!

NÉNNYE Ne velem bajlódjon, fölugrok én magamtul, maga csak hajtsa a lovakot!

ÁMI LAJOS Hogy menjünk, öreg néném? Mint a szél, mint a lélek vagy mint a fecske?

NÉNNYE Hajcsa, ne beszélje!

ÁMI LAJOS Hajtott a fiákkeres! Által hágott a pirosson!

NÉNNYE Hajcsá! Hajcsá, te bakkecske!

ÁMI LAJOS De mire megérkeztek, mire a harmadikból átevickéltek a huszszonhatodik kerületbe, akkóra má négy napos volt az ifjabb Pájinkás János. Ott rúgkapált az anyja ölibe.

---

NÉNNYE Hát húgom, úgy látom, síró a fiad.

ANNYA Bizon nénnye, még csak ez ecser síró! Még ilyen nem született! Negyedik napos, de még semmit nem evett, a torkán le nem ment neki semmise!

NÉNNYE Hámmivel kínáltatok, ha éppen a csecset nem akarja szopnyi?

ANNYA Próbáltunk már beletőtögetni –

APJA Mindenféle állatnak a tőgyit –

ANNYA Jutejet, kecsketejet –

APJA Kávét meg cikóriát –

ANNYA Aluttejjet!

APJA Áhh! Egy korcs! Nem köll ennek semmi a világon!

NÉNNYE Hámmernem azt adtok neki, amit szeretne?

ANNYA Hámmít tudjuk, mit enne meg?

APJA Áhh! Nem tud emmég beszélni se!

NÉNNYE Mér nem pájinkát adtok neki-je?

APJA No, jól nézünk ki! Négy napos gyerekebe tőccsünk szeszesimalat!

ANNYA Ha már isten megadta, szeretnénk, hogy éljen.

NÉNNYE Na! Ne beszéljeteK annyit! János fiam, eridj a kocsmába, hozzá!

APJA Ott a devizion...

NÉNNYE Alég lötyög benne két vagy három liter...

ANNYA Jaj, há mit akar, nénnye?

NÉNNYE Cumisüveg?

APJA Te, Lenke, hon a cumisüveg?

ANNYA Nincsen.

APJA Nincsen?

ANNYA Nincsen!

APJA Nincsen?!

NÉNNYE Nem baj a. Ne sírjál, Lenke.

Kitőtögetem ebbe a kisfazokba, tegyed a spórra, langyosíccs meg.

No, adjátok ide az ölömbé ezt a kis vincogó patkányt! Te János, te keressél kiskanált!

ANNYA Jaj, mit akar, meg akarja ölni a fiamat?

NÉNNYE Ne kiabálj. Én mosmár átvetem ezt a gyereket, az fog lenni, amit akarok, egy partedit!

ANNYA Jajjisten!

NÉNNYE Kössük nyakába az édöss cucukának. Íúgy ni!

Ne kabbe az ujjomat, aszitted, promencli? Ni, hogy nyalogassa!

Vedd le a spórrul!

APJA Tessen.

NÉNNYE Kitőttyük a tángyérba, ni, a jó meleg édöss pájinka – szereti a baba?

Tácski a szádat, csücsöríccsé,  
te arambogárkám.

ANNYA János, csinálj valamit, mer én  
meglüvöm magam a brollingom-  
mal!

APJA Hámmit.

ANNYA Én ezt nem akarom ezt nézni!

NÉNNYE Há csuggbe szemed, nyisski  
szád! Háhháhhááá! Jajj, az édöss,  
hony nyajja! Hosz szürcsöli! A kis  
nyelvével még azt is beszítta, ami a  
kis állára kicseppet! Látjátok, má-  
ris hozzá fogott kacagni! Naláttya-  
tok! Ugye, hogy megvan, amit enne  
ez a gyerek, csak cumisüveg volna,  
há nem győzöm a kiskanállal! S ti  
nem akartátok, hogy éljen? Adjál,  
János, egy évőkanalat! Ni, hogy szij-  
ja, igyá életem, igyá, igyá, ni, hogy  
megitta mindet!

PÁJINKÁS JÁNOS Mégmég! Mégmég!

NÉNNYE Elsőnek elég volt.

PÁJINKÁS JÁNOS Mékkérek! Még! Még!  
Még! Még! Még! Mékkérek! Még!  
Még! Még!

NÉNNYE Nyughassá, megcsíplek. Jujj!  
Harap a disznaja!

PÁJINKÁS JÁNOS Adjatok pájinkát, mer  
meghalok éhen!

NÉNNYE Jójó, várgyá! Apád langyo-  
siccsa.

PÁJINKÁS JÁNOS Jó lesz az hidegen!

ANNYA Kisfiam, megfájdul a torkod!

PÁJINKÁS JÁNOS Édesapám, adja ide  
azt a devíziót!

APJA Na mia, mit akarsz?

NÉNNYE Abba a csöpp kezedbe?

PÁJINKÁS JÁNOS Hamá cumisüvegrü  
nem gondoskodtatok! Aggyamá,  
fater! Hallja-e, nénikém, magának  
is töccsek?

NÉNNYE Én nem iszok.

PÁJINKÁS JÁNOS Maga is, édesanyám!  
Igya, ne könnyezzen! Töccsek,  
édesapám?

APJA Mia?

PÁJINKÁS JÁNOS Még nem is koccén-  
tottunk a születésemre!

Csak várgyatok elébb hadd öl-  
tözzem.

Édesapám, hon tartja a nyak-  
kendőjít, a kredencbe avagy a smi-  
zettbe?

APJA Hé, fiam! Ki ne tépd a szek-  
rényajtót!

PÁJINKÁS JÁNOS Ezt az ingjét, ugye  
nem haragszik?

APJA Mia, már elhordod az ingem?

PÁJINKÁS JÁNOS Ilyen egy lyukas ga-  
tyája van magának?

ANNYA Várgyá, fiam, befoldozom.

PÁJINKÁS JÁNOS Ne fárassza a gyenge  
ujjait. Majd én főtanalom én azt  
magának, édesanyám!

ANNYA Hámmit?

PÁJINKÁS JÁNOS A Zinger varrógépet!

APJA Ejnye, há Zinger varrógép is van  
a világon?

PÁJINKÁS JÁNOS Még nincs. De majd  
útközbe leadom a gyárba a műsza-  
ki tervet!

ANNYA Hová mész, kicsi fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS Szorít ez a cüpő! Ej,  
édesapám, ilyen ekkis topánkája  
van magának? Má méteresre nyőtt  
a tyukszemem!

Hon a kalap?

APJA Miféle kalap?

PÁJINKÁS JÁNOS Mit gondol? Hajdón-  
fűn menjek a cárnak eléjbe?

NÉNNYE Édesöcsém, émmá kilenc-  
vennyóc vagyok, neked adom ezt  
a florentén kalapot, gyere, térgye-  
pűj ide elibém, hattegyem abba a  
nagy buksi fejedbe!

APJA Háttemár a cárho készülsz?

ANNYA Mi lesz ebből? El fog ez a gye-  
rek kallódni teljessen!

PÁJINKÁS JÁNOS Isten vele, édesanyám!

ANNYA Maradj itthon, kisfiam! Feküdj  
a bölcsőbe!

NÉNNYE Ne bánd, Lenke!

PÁJINKÁS JÁNOS Hallja, édesanyám,  
maga még a bölcsőre gondol? A  
házára nem gondol?  
ANNYA Apu, csinálj valamit! Ez el-  
megy a politikába!  
NÉNNYE Hát eredj.  
ANNYA Kisfiam!  
PÁJINKÁS JÁNOS Isten veled, édesanyám!  
Isten veled, nénnye! Isten, édesapám!  
APJA Má mész? Má mész?  
ANNYA Még nem is koccéntottunk a  
születésedre!  
NÉNNYE Ne bánd.  
ANNYA János!!!  
APJA Itt hatta a lózungját ez a salabak-  
ter.

## MÁSODIK FELVONÁS

ÁMI LAJOS És volt egy másik fiú. Egy  
asszonnak egyetlen fiúgyermeke.  
De ez olyan lusta volt, egész nap az  
egyet bámulta. Bármit szökött neki  
az anyja: „fiam, hoznál vizet?”  
„Énnemtudom.”  
„Bevinnéd a lajtbul?”  
„Énnemtudom.”  
„Fölvágnád a fát?”  
„Énnemtudom.”  
Végül az anyja megunt:  
„Nahát, ha te mindég csak nem  
tudod és nem tudod, akkor eredj!  
Pusztulj el otthonról, megátkoz-  
lak: akárki mit szól hozzád – nem-  
tudom – csak azt tudd mondani.  
Amég a cár onokáját le nem firisz-  
ted! A cár onokáját, és tisztába  
nem teszed, puha gyolcsba!”

A fiú megindult menni, kö-  
szöntek neki az úton, a fiú kö-  
szönt: „énnemtudom”.

Na. Hát megfogta az átok, az  
anyja átka.

A fiú ment, ment... megáll a ve-

restéren, lecövekel, szolgálja a virá-  
gokat, eccer kinéz a cárleány.  
GIZELLA Te fiú! Neked szollok!  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
GIZELLA Mosmár tudod. Nem-i jönnél  
hozzánk kertészbojtárnak?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom!  
GIZELLA Kár.  
NEMTUDOMKA Ééénnnemtudom!  
GIZELLA Najó. Tegyük egy próbát!  
Nem-i hoznál a gazdaboltból?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom!  
ÁMI LAJOS De azért elment a gazda-  
boltba. Hozott egy kosár virág-  
hagymákat, elültette, de nem úgy  
ám, mint a régi kertész...  
GIZELLA Apuka!

*A cár is kinéz az ablakon. Nemtudom-  
ka ültet...*

ÁMI LAJOS Hanem fogott egy hagy-  
mát, legyugta mélyre, meglocsol-  
ta, nyomba kinyőlt, a virágja ki-  
buggyant! Fogott másik hagymát,  
legyugta, az is kinyőlt, az is ki-  
buggyant!

CÁR Nahát! Ilyen kertészt még életem-  
be! Fölfogadlak, itt maracc?

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

CÁR Nem marad?

GIZELLA De itt marad!

CÁR Hogy hívnak?

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

GIZELLA Hé! Nemtudomka!

NEMTUDOMKA Énnemtudom?

GIZELLA Semmi, csak a nevedet gya-  
koroltam, háhá!

ÁMI LAJOS Ú meg ültetett, az ujjával  
benyomta a betont, má bevirág-  
zott az egész verestér...

---

PÁJINKÁS JÁNOS *(érkezik)* Jónapot!

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

PÁJINKÁS JÁNOS Mondjuk, magának

igaza van, mer aszmongya, nyugtával dicsérd a napot, igazam van?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Ez a cár kertje?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Akko ki lakik ebbe a téli palotába?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Mondja, ki az ott fönn az ablakba, ammelyiknek az a ménkű nagy korona billeg a kopasszán?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Mondja, nem maga itt a kertész?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Hákkimaga?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Maga mit se tud?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Maga egy bölcs ember: tudja, hogy nem tudja.  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Még asse tudja?  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Héjj, a böccsek böccse: asse tudja, hogy asse tudja, hogy nem tudja!  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.  
PÁJINKÁS JÁNOS Émmeg bezzeg. Meg se születtem, má tudtam. Hogy mi lesz tíz meg száz évvel előre, émmár az anyám méhibe azt mindazt megálmodtam, ebbe a nagy könyvbe mindazt beleírtam, látja? „Álom és fóradalom”! Hé! Huvá megy maga?  
ÁMI LAJOS Füttyült a kertészbojtár, megindult menni, a harangvirág meg ballagott utána. Kolompult a harangvirág, ment a nárcisz, a jácint, a tulipány, megindult az egész virágcsorda! Ki a rétre! Mentek legelésznyi! A vadrózsa elkóborolt. Hon a vadrózsa? Szaladt a kutyatej, visszacűrökkolta.

CÁR Jónapot.

PÁJINKÁS JÁNOS Há nemtudom.

PÁJINKÁS JÁNOS Nyugtával dicsérjekend is.

CÁR Ja!

PÁJINKÁS JÁNOS Maga kicsoda?

CÁR Én?

PÁJINKÁS JÁNOS A cáratyuska?

CÁR Adjon isten, Pájinkás János!

PÁJINKÁS JÁNOS Adjon.

CÁR Gyere föjebb, fiam, politizájjunk!

PÁJINKÁS JÁNOS Főjebb? Még ha cáru ram egy tisztességes ember volna, onnat is legyönne, a toronszobábul!

CÁR Mér?

PÁJINKÁS JÁNOS Mer órjást le van a világ csehesedve! De én kiffundáltam mindet, mit kell az országnak jóvára tenni!

CÁR Áj, hunnet lesz ahho pénz, annyi pénz e földszínén?

PÁJINKÁS JÁNOS Honn?

CÁR Sehonn!

PÁJINKÁS JÁNOS Cáruram, magik nem tudják, hogy a föld alatt tízszer annyi kincs van, mint fölött?

CÁR Énnemtudom. Mér, mi van a föld alatt? Gilizta meg vakand.

PÁJINKÁS JÁNOS Na látja, maga vakand, ha egy karó volna, itt, a téli palota eléjbe le kellene ütnyi! Itt egy olyan olajfóras van, aki a cár vagyonánál szászzorta többet ér! A fúrót lebocsájtani, egy csövet bele, én majd azt a gépet kialkotom, hogy tudják megöntení a vasgyárba, hogy hogy kell összerakni, ez óriás vagyon lesz!

CÁR Várj, el ne mozdulj, a sétatálcámat nyomom abba a helybe –

PÁJINKÁS JÁNOS Hagyja békét a pálcáját, dugja a seggibe! Ezt a helyet én mindég megtalálom, de ez még csak a kezdet! Én kideríttek mindent – hé, micsinál, kiugrik az ablakbul?

CÁR A bőrómbül, fiam! Gyere, hagy adjak egy puszit!

PÁJINKÁS JÁNOS Hé, kilapít, maga nagy hájjas burzsujj!

CÁR Te vagy az első ízú ember, akit a

emberek, egy szánat! Hat puppos-  
tevét fogjatok eléjbe!

PÁJINKÁS JÁNOS Jaj, cáruram, van egy  
olyan egy nagy baj, amire nem  
gondol!

CÁR Mi baj? Mi baj?

PÁJINKÁS JÁNOS Így megöljük az ösz-  
szes puppos jószágot az országba,  
ha semmiféle erősített járművek  
nincsenek, hanem én mosmár aka-  
rok sinet csinálni, és csinállok rá  
vaklovat!

CÁR Vaklovat, fiam? Hát te tucc vak-  
lovat?

PÁJINKÁS JÁNOS Már leadtam a mintát  
a vasöntőgyárba! Mer avval száz-  
ezer métermázsát lehet eccerre,  
meg hús vagy harminc vagonyt  
kötünk a vaklú után!

CÁR Ejnye, már vaklú is létezik a vilá-  
gon?

PÁJINKÁS JÁNOS Nem látja? Ott pöfög!

CÁR Ez tüzet fú meg füstöt ereget –  
nem sárkány ez, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS Maga ne kérdezze,  
csak rakja lefele a sineket a slipter-  
fákra, szegelje gyorsan, mer indu-  
lunk a transszibériájába!

---

ÁMI LAJOS Megindult a vaklú menni!  
Tüzet hánt a vaklú, fúta a gőzt az  
orrlikán!

CÁR Há! Háháá! Héjj, ti dzsurnalisz-  
ták! Írjátok ki eztet mind az egész  
világi újságba, hogy a Pájinkás Já-  
nos fölтанálta a könnyű szállítást!  
Héj, te gőgös Anglia!

PÁJINKÁS JÁNOS Ne gőgicséjje, hanem  
fűccse ezt a mozdonyt, mer megfe-  
neklünk!

CÁR Háhááá! Háhááááá!

PÁJINKÁS JÁNOS Héj, cáruram!

CÁR Nem hallik, mer zakatol a vonat!  
Én a legszebb jányok közzül  
Téged választalak!

PÁJINKÁS JÁNOS Látja azt a rézhegyet?  
CÁR Látom!

PÁJINKÁS JÁNOS Tudja, mi lesz abbul?  
CÁR Mi lesz?

PÁJINKÁS JÁNOS Abbu lesz a rézbánya!  
CÁR Héjj! Rézbánya!  
Egy a jelszónk, tartós béke!

PÁJINKÁS JÁNOS Látja azt az ezüsthe-  
gyet?  
CÁR Abbu mi lesz? Ezüstbánya?

PÁJINKÁS JÁNOS Ezt jól kiffundálta! És  
látja azt az aranyhegyet?

CÁR Abbu mi lesz?

PÁJINKÁS JÁNOS Abbu székház lesz!  
Maga fingott, cáruram?

CÁR Nem én!

PÁJINKÁS JÁNOS Akkor ott egy bűdöss-  
barlang!

CÁR Abbu mi lesz?

PÁJINKÁS JÁNOS Vegyikombinát! Eb-  
bül meg fűrészgár!

CÁR Mibül?

PÁJINKÁS JÁNOS Héjj, cár! Maga nem  
látja a fátul az erdőt?

CÁR Oggyön egy fecske!

PÁJINKÁS JÁNOS Nem fecske a!

CÁR Hámmia? Gondolat?

PÁJINKÁS JÁNOS A maga feje! Az egy  
ló! Egy lódarázs!

CÁR Abbu mi lesz, héjlikopter?  
GIZELLA Édesapám!

CÁR Hát te mit repülsz itten Gizike,  
ahon mi dolgozunk?

GIZELLA Hoztam élőmózsiát!

PÁJINKÁS JÁNOS Cár! Micsinyál, a  
vészféket huzigattya?

CÁR Fájront.

ÁMI LAJOS Héjj, csikorogva megállott a  
vonat!

A lódarázs meg óvatosan le-  
ereszkedett, levitte az égből a cár-  
kisasszont, lerakta szépen a szibé-  
rijára.

Majd a lódarázs nagy züm-  
mögve, vakarózva keresztülbuk-  
sengölt azon a fekete pihe-potro-

hán – vállott belőlle a Nemtudomka.

---

CÁR De jó, hogy jössz, Nemtudomka, etesd a vaklút, amég früstükkölünk!  
NEMTUDOMKA Énnemtudom.

PÁJINKÁS JÁNOS Dehonnem! Avval a szeneslapáttal!

CÁR Mit hoztál, Gizi?

GIZELLA Szalonnát!

CÁR Egyé, testvér.

GIZELLA Maga a Pájinkás?

PÁJINKÁS JÁNOS Kézcsókom a cárkisasszon!

GIZELLA Fogadja, János.

PÁJINKÁS JÁNOS Merszi.

GIZELLA Izlik, János?

PÁJINKÁS JÁNOS Pífff...

GIZELLA Kiköpi?

CÁR Gizi! Huvá szalacc?

GIZELLA Megyek, meglüvöm magam a brollingommal.

PÁJINKÁS JÁNOS Várgyá! Idefigyejjé, te, Gizella! Tik esztek mindenféle ételeket, de nincsen éze! Pedig ha tudnád, hogy milyen jó a sóval a szalonnáskenyér!

GIZELLA Ejnye, még só is létezik a világon?

PÁJINKÁS JÁNOS Látod azt a két hegyet?

GIZELLA Látom, János, látom.

PÁJINKÁS JÁNOS Az mind a kettő só-hegy! Egy kis fekete porpizskot a szél hordott reája. Gyere, add a kezéd! Maga jöhet, cár. Szívem add ide a brollingodat, az agyával lecsapok belőlle, mer olyan, mint a kú, csakugy pattog!

Na itt van.

GIZELLA Úcs csillog, mint a kristájj!

PÁJINKÁS JÁNOS De a neve só. Mongyad: só.

GIZELLA Show.

PÁJINKÁS JÁNOS Nyúccsa hozzá cáru-

ram a nyelvét, maga bakkecske, csak nyalja ki, hogy milyen éze van!

CÁR Hát én azt nem nyútom.

PÁJINKÁS JÁNOS Nem nyúttya?

CÁR Ez éngem meg akar mérgezni.

GIZELLA Maj megnyalom én!

CÁR Te nem nyalod! Ez mérég lehet, azér ilyen fehér!

GIZELLA Ó, a János azt nem akarja, hogy én meghaljak.

Vagy haljak meg!

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

PÁJINKÁS JÁNOS Te fűccsd a mozdonyt, mer kihűl!

Nyaljad, Gizike...

GIZELLA Elááááájulok!

CÁR Édesjányom! Mondtam én, hogy ez egy disznó hazaáruló! Hon a brollingom?

GIZELLA Hagyja édesapám! Magik a világon jót nem ettek! Hisz ez úgy megadja az ézit, ez a só, hogy ilyen finomat én! Kóstolja meg, csak kóstolja meg!

CÁR Na, János fiam. Hát ezt nem hittem volna. Hogy a föld ilyet teremjen? Aki az ételt megjovította! Nahát, most magyarázd meg, hogy a levesbe vagy húsba is használ ez?

PÁJINKÁS JÁNOS Hogyne! Majd én egy sómalmot alkotok, mer én nem érek arra, az egész országnak a markomba törni-zúzni megfele!

CÁR Ejnye, hát sómalom is van a világon?

PÁJINKÁS JÁNOS Hamaj leadtam a tervet, és megöntik a gyárba. És egy évőkanállal egy tízliteres fazokba teszen a szakácsné. Ezt nyomtassa ki a Pravdába, hogy az egész világra jöjjenek Oroszországba sőt venni, mert Oroszországnak százötvenkét hegye van, aki sőt terem! Dehát űk még buták ahho, a külföldik, nem tudják fölfedezni a magukét, Oroszország olyan gaz-

dag lesz a sótul, hogy mind az e-  
gész világnak elébe vág!

CÁR Mit nézől, Gizike?

GIZELLA Azt az embert, aki fölтанáta a  
sót!

PÁJINKÁS JÁNOS Csak darálni köll, meg  
a porpizskot lepucoltatni, és vágni  
kifele, robbasztani dinamettel!

GIZELLA Na még azt az egyet mond-  
jad meg...

PÁJINKÁS JÁNOS Mit azt az egyet?

GIZELLA Hát te nem akarsz nekem egy  
szót szólni?

PÁJINKÁS JÁNOS Szószószó.

GIZELLA Te János! Szerecc-e éngemet,  
mint a sót?

CÁR Gizellám! A világon nincs olyan  
ember, akihe adnálak a Jánoson  
küvül!

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

CÁR Hé! Pájinkás! Hová szalacc, te  
nyúl!

PÁJINKÁS JÁNOS Nagyon! Nagyon le  
van a világ csehese! Emmeg-  
miafene? Benyőtte a mozdonyt ez  
a bűdöss borostyán!

GIZELLA János!

PÁJINKÁS JÁNOS Maj jövők!

CÁR Mit rísz, te bolond?

GIZELLA Úgy ment, vissza se nézett.

CÁR Hásszép! Elvágatott a vaklupon.

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

ÁMI LAJOS És ment a Pájinkás János he-  
tedhét szibériján, túl a Jenyiszejen  
meg az üveghegyen is túl! Tüzet  
hánt a vaklú, és a Pájinkás János föl-  
fedezte azokat mindet, mik a földbe  
vagnak, háromezeröccáz gyárat hét  
esztendő leforgása alatt létrehozott!  
Ebbe voltak szénbányák, amit még  
senki a világon nem tudott, hogy föld  
alatt szén terem, meg volt réz meg  
ezüst meg arany meg bitumen! Fölta-  
nálta a fűrészgépet, a markolót, az  
eszkavátort, fölállottak mind a ko-  
hók, a gyáarak, a vegyikombinátok!

Majd eccer azután eltűnt a Pá-  
jinkás János. Keresték az üzemek-  
be, a bányákba, az összes vájatok-  
ba, a munkásszálláson, kihirdették  
az összes Pravdába, a külföldön  
benéztek az összes játékkaszinók-  
ba – sehonn!

## HARMADIK FELVONÁS

CÁR Édesjányom, hát azér ez már bor-  
zalmas, amit művelsz velem, hogy  
évek óta itt állsz, csak lesed az ab-  
lakba, hámmingyá megöregszel,  
mingyá ráncosodol, ammeg éli vi-  
lágát valamelyik külföldi játékkas-  
zinóba, te meg –

Férjhe kéne menned. De te min-  
denik kérődet elutasítottad, ahogy  
a múltkor is a brollingoddal, azért  
emmA nekem diplomácijailag is  
olyan stiklis, ugye? Nem csuda,  
hogy má nem gyön se királyfi, se  
miniszter, be vagyunk izolálva tel-  
jessen.

Hanem mondok neked valamit.

Hallgacc?

Mondok én neked valamit.

Itt van ez a szép, derék ember,  
ez a Nemtudomka. Én megfigyel-  
tem: emmindég a sarkadba van,  
mindég virágok nyólnek a lépted-  
nyomodba. És te rá se pillanc? A  
könnyedet csurgatod, hogymá ki-  
marta a lé, hogymá sóhegy emel-  
kedik az ablakod alatt?

Szép fiú, rendes ember, van ne-  
ki szakmája, kertész! Nem kis do-  
log e maji világba! Mondjuk nem  
sokat beszél, énnemtudom, leg-  
alább nem fogsz unatkoznyi, nem  
beszél maj lyukat a hasadba!

No? Hallgacc?

Azissenverje, hámmér nem  
akarsz hozzámenni?

GIZELLA És nem is megyek soha, míg a világ meglesz.

CÁR Hámmiér, miér?

GIZELLA Nem látja azt maga, édesapám?

CÁR Hámmit, mit?

GIZELLA Ennek zöld szeme van! Hogy én nézzem azt, amíg élek a világon, a békaszemét?

CÁR Ej, jányom, hisz az isten teremtette zöldszeműnek, annak.

GIZELLA Isten vagy nem isten –

CÁR Hámmissinájjak?

GIZELLA Írja ki az összes világi újságba: annak a vitéznek, amelyik visszahozza Pájinkást, annak adja Üzbegisztánt –

CÁR Meg a jányom kezét?

GIZELLA Ohh! Én a Pájinkásé leszek, vagy meglüvöm magam a brollin-gommal!

CÁR Te szerencsétlen! Hátte beleszerrettél?

GIZELLA Ohhjajj, édesapám, én ezt a titkot én ússe fogom senkinek, se magának!

CÁR Megyek, írok a Pravdába.

---

ÁMI LAJOS Tisztelt hallgatóság!

„Aki a Pájinkás Jánost felkutatja, megtalálja és a kremlhő szállítja, azzé leszen Üzbegisztán meg a jányom keztyűje a csipkemanzsettákkal!”

Hárman gyöttek a Pravda-hírdetésre, hárman vitézek!

Egyik a Dontú lovagótt, egy kozáklegény, evvót a Györkös Ignác!

A másik egy nő volt, a Rinaldó-Rinaldiné, a tajján rablóvezér!

És harmadiknak gyött a Nikkárter, a világ detektívje, a nűjorki detektívkirály!

Elindultak!

A Györkös Ignác, az keletnek vágatott!

Délnek fordult a Rináldiné!

A Nikk, ammeg taxival ment a napnyugotnak!

Vándorultak a héccerhét szibérián, de nem tanálták sehonn a Pájinkás Jánost. Az egyiket lelőtték, a másikját levágták, a harmadikját megették – mind odavesztek, mind elpusztultak! És volt északon egy öregasszony. Egy vénasszony. Volt egy öregasszony aki aszmondta:

VÉNASSZONY Na megállj, te, Pájinkás János, én veled ki fogok babrálni, mer én kimegyek abba a te szibériájdba, és a lábomat az egyik világszélire teszem, a másikat a másik világszélire teszem, és tenéked én-gem kikerűnyi sehon sem lehet, mert a lábam közé fogsz jutnyi!

ÁMI LAJOS Úgy is lett. A vénasszony kiment, hol fú a hófürgeteg meg a tigricek vonyítanak, és jött egy ember, összetanákozott.

VÉNASSZONY Hogy hínak, ember?

PÁJINKÁS JÁNOS Engem? Pájinkásnak!

VÉNASSZONY Na hisz! Tevégetted rak-tam a lábamat az egyik világszélire, a másikat a másik világszélire, tégedet várlak már régen! Három esztendeje, hogy fekszem itt, szíj-jellökött lábbal!

PÁJINKÁS JÁNOS Hámmitakar vémma-ma?

VÉNASSZONY Nem akarok egyebet mit, hanem hogy te az egész világot huzalba húztad, a földnek leberetváltad, és föltörted a földnek kéréget, kipakóttad a föld méhhe gyümöccsét, elfüstöted, főkotortad, lekapartad, kiszivattyúztad, hanem én aszmondom neked: az én öreg pinámon van egy olyan szőr, aki héccer körüléri a derekadat, de ha el nem bírod szakítani, akkor a te erőd semmi az enyémhe, én vagyok az úr feletted, én parancsolok!

PÁJINKÁS JÁNOS Há ugyan, mama, rá-léhhentek magára, elröpül!

VÉNASSZONY Na, én aztat szeretném meglátni!

ÁMI LAJOS Akkor a Pájinkás hozzáfogta fújni, először csak az orrán, hogy abból is gyön ki annyi levegő, de még a hajasálát se bírta meggörbíteni a vénasszonynak! Akkor hozzáfogott, és teljes erejéből kiabálva fujjta-fujjta-fujjta! De a vénasszony csak kacagott, hogy megrepedtek a fellegek, és a jéghegyek tűzbe burultak!

PÁJINKÁS JÁNOS Hallod-e, te vénasszony, mondd meg nekem, hány éves vagy?

VÉNASSZONY Mittedom, már a kilencázat biztos betőtöttem, de úgy érzem magamot, mint egy tizennyóc éves jány!

PÁJINKÁS JÁNOS Hát mondok, nem lennél te nekem feleségem, vagy van neked urad?

VÉNASSZONY Hejj, uram nincsen, mer szíjjelvágtam!

PÁJINKÁS JÁNOS Nahát, annál inkább, ha nőtlen vagy, jóasszony, akkor én elveszlek, jóasszony!

VÉNASSZONY Ez komolyan vagy viccel?

PÁJINKÁS JÁNOS Én mondok neked, nagyjány! Én má messzirül, én bejártam a hét szibériját, de hallod, náladnál szebbet, há lökd má kétfelé a hajad, hogy a szemedbe lássak!

VÉNASSZONY Hááá! Pájinkás János, asz-gondóttad, hogy majd én a feleséged leszek, azután te kitudakollod tőlem, hogy miben áll az én bivalyerőm, és akkor seggberugol éngemet, hogy mehecc, te tizennyóc éves jány! Hanem mondok neked!

PÁJINKÁS JÁNOS Mit mond, öregmamám?

VÉNASSZONY Na ugye? Máris öregnek becézel, hátha még feleségül vennél?

PÁJINKÁS JÁNOS Hisz emberi dolog a tévedés! Nem úgy gyön ki, hogy az ember mindég aszmondja, aki pontossan megfelel az irányvonalon!

VÉNASSZONY Na, várgyá, én elbánok veled!

PÁJINKÁS JÁNOS Várgyá! Várgyá! Én elárulok magának, kedves mamám, de olyan feltétel mellett, hogy ne áruljon el senkinek!

VÉNASSZONY Hámmit? Hákkinek?

PÁJINKÁS JÁNOS Tudja meg, hogy én, hogy mikor születtem, az anyám, ahelyett, hogy jajgatott volna, mint az asszonyok hozzáfognak, mikor kínlódnak, a gyermeket szülik megfele, óbégat, kiabál meg káromkodik, ahelyett az én anyám, az telefonyozni kezdett! No és így jött belém, érti, ez a lélek, hogy hát mint lesz, a népnek hogy lesz, hogy jó lesz, érti? Ebből lettem én a lélek mérnöke!

VÉNASSZONY Oh, te marha mérnök, hogy gondolsz ki egy ijjet? Hiszen az asszony, aki szaporodik, annak nincs arra üdeje, hogy telefonyozzon, meg émmár csak elég boszorkányos egy asszony vagyok, de még én is félnék attul, hogy nekem egy olyan, egy olyan telefonyos fiam szülessen, hogy a világra törjön, hát már ezt te nekem te ne hazudd be!

PÁJINKÁS JÁNOS Akár hiszi mamám –

VÉNASSZONY Nem hiszem!

PÁJINKÁS JÁNOS Én be tudom azt magának –

VÉNASSZONY Hát bizonyítsd be!

PÁJINKÁS JÁNOS Látja, nekem itt a két karomba van két zsinyór, ebbe lüktet a világnak ereje!

VÉNASSZONY Ehe, te, gazember! Mospedig veled végezni akarok!

ÁMI LAJOS Akkor kapta a vénasszony, megkapta a karját, a zsinyóráját kitepte! Fölemelte azután a Pájinkás Jánost, földhöz vágta, porrá vál-



tad a bicskáddal, Gizella! Én kiköt-  
tetlek, hogy a varjú verje ki a sze-  
medet, azután eredj, amerre  
akarsz!

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

GIZELLA Raszputyinka! Héjj, te kutya-  
fejű! Másszá ki a göröngybül! Gye-  
re, csókolj kezét!

RASZPUTYINKA Parancsol a cárleánka?

GIZELLA Vigyed ezt a dögöt, nyomd ki  
a szemét!

NEMTUDOMKA Énnemtudom!

RASZPUTYINKA Nem baj, Nemtudom-  
ka, majd én kinyomom.

GIZELLA Émmeg lefiridek! Bivalytejet  
melegíttek! Langyos bivalytejet  
öntök bé a kádba! Hagy lubickoj-  
jam eccer úgy igazán!

ÁMI LAJOS Ha kívánják, én el tudom  
énekelni a cár jányának a nótáját.  
Igaz, hogy mos be vagyok reked-  
ve...

A mi malacunkat  
Bimbalomnak hítták,  
Hej, Bimbalom, Bimbalom,  
Bimbalomnak hítták!  
Bugyesz, Nejoj, Retyezát,  
Nem mind jó szem, aki lát,  
Aki jó szem, messzelát,  
Aki rossz szem, közellát.  
Csicis bujjs,  
Bujbuj csicis,  
Ölöm, vágom,  
Könyekölöm,  
Pacsit adok,  
Megcsókolom!

GIZELLA Raszputyinka!

RASZPUTYINKA Ki van nyomva, jelen-  
tem alássan.

GIZELLA Gyere, hagy álljak a vállodra...

Itt van fönn a gerendán két ócska  
szem, az egyik piros, másik barna...

Vegyél le. Na. Tegyél le, mit  
babrálsz...

Nesze, nyomd be a szemgödribe  
mind a kettőt, vidd le a patakhhoz,

mossa ki a csipáját a csergő patakba,  
azután eredjen, amerre lát!

RASZPUTYINKA Viszem alássan.

GIZELLA És bocsásson meg neki az is-  
ten!

Ne mondhassa, hogy szemvi-  
lág nélkül ereszttem haza...

ÁMI LAJOS Áldás, békesség,

Isten beletette,

Boldogasszony kivegye,

Add elő, ördög!

Minden ember látja,

Csak a vak nem látja,

Tűz, tűz, tűz!

Víz, víz, víz!

(Gizella becsobbán a kádba.)

Khö, hö...

A Raszputyinka pedig megke-  
reste az erdőbe, hol a Nemtudomka  
szem nélkül kóválygott. És be-  
nyomta neki azt a két ócska szemet,  
a barnapirossat, benyomta nekije,  
azután belökte a csergő patakba.

Azután leült a kutyafejű, ült és  
gondolkodott:

RASZPUTYINKA A cár nincs odahaza,  
elment a Pravdába, hmm...

Ez a Nemtudomka, ez is ki-  
pusztult onnét, essincs már a jány-  
nak sarkába...

Hmm... Üres a téli palota.

A jánka bivalyitéjbe fürdik.

...

Hátha én is firidhetném?

ÁMI LAJOS Elindult a kutyafejű, ment a  
verestéren, a lába alatt ropogott a  
milió gubancos gyökér.

Láss csudát! A gyökerek nyőlni  
kezdtek, odvas fákká magasodtak, a  
Raszputyinka útjába álltak, ellükte!  
Kétféle dűtötte! Ment! De a fák utá-  
na kúsztak, a lábára tekeredtek, föl-  
másztak, megcsavarták, összerop-  
pantották, nyomorultul elpusztult!

GIZELLA HANGJA (lubickol a kádban)

A mi malacunkat

Bimbalomnak hitták,  
Hej, Bimbalom, Bimbalom,  
Bimbalomnak hitták.

ÁMI LAJOS A Nemtudomka, appedig  
megmosta arcát a csergő patakba.  
Újra látott! És héccerte szebb lett,  
mint annakelőtte!

Akkor ű es megindult menni a  
téli palotába, és azok az odvas töl-  
gyek mind elhajultak az útjából, a  
lábához kuporodtak.

A cárleánka, ammeg kiugrott a  
kádbul, bement a kölnimosodába.  
Még héccerte illatosabb lett, mint  
annakelőtte!

Akkor megtürülkőzött, fölkap-  
ta a csipkehálóingjét, ment a háló-  
szobába –

GIZELLA *(kinéz az ablakon)* Az anyja!  
Be szép egy drága fiatalember kö-  
zeledik hozzám! Nem-e vállalná-e  
vajon az udvarlásomat?

Isten hozott, te drágaszép fia-  
talember! Egyedül vagyok, szóla-  
kozhatunk egész éccoka! Jöjj, hoz-  
zad azt a létrát, másszál be az ab-  
lakba, máris megkezdhetjük az el-  
ső felvonást, ha bemondjuk egy-  
másnak, hogy szeretetből – hám-  
mitmondassz?

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

GIZELLA Nem tudod? Hát te vagy az, te  
gazember, te disznó, te zöldszemű?

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

GIZELLA Pusztulj az ablakomtul, ne-  
kem te ne rimánkodjál, volt már  
veled ügyem elegendem, megölted az  
én szolgálómat, az én Raszputyin-  
kámát, ott fekszik összetörve,  
aszitied nem láttam?

ÁMI LAJOS Lelőkte az ablakbul!

A Nemtudomka keresztülbuk-  
sengölt: vállott hattyúnak!

Fölszállott a hattyú a jány abla-  
kába!

GIZELLA Mondtam, te csavargó, rot-  
hadt ember, mégeccer meg mertél  
keresni, na várj csak!

ÁMI LAJOS Lesőprúzte! Becsukta az ab-  
lakot, még a redőnyt is lehúzta!  
Ment az ágyáho, nyújtózkodott,  
indult lefeküdni – hát mi volt a se-  
lyempárnán? Egy jázminvirág!

GIZELLA Te aljas dög! Te piszok! Most  
aztán nincs kegyelem a részedre!

ÁMI LAJOS Fogta a jázminvirágot, ki-  
vitte, bedobta a szaros tyukólba. A  
tyukok megcsipkedték. Akkor a  
Nemtudomka... kijött a tyukólbul,  
nem nézett többé a téli palotára, le-  
ment a csergő patakhoz, volt neki  
egy furulyája, egy kis ébenfurulya,  
megfújta, jáccani kezdett:

Szól a kakas már,

Majd megvirrad már...

Mingyá kinyíllott az ég, kiláccott  
az égbolt arany palásttya, és csak  
jáccott, egyre fújta, a kövek megin-  
dultak, kinyíllott a föld, és kigyöttek  
a holtak, mindazok akik tegnap  
vagy száz vagy ezer éve a földbe  
porladtak! Kigyöttek, új testbe, új lé-  
lekbe, az arcuk sugárzott, mint a  
hajnal, és gyöttek, gyöttek! Mind,  
akiket megöltek, megégettek, meg-  
ettek, szíjjelvágtak, és akiknek por-  
ját elfújta a szél! És amikor minden,  
az egész halott világ mind életre  
kélt, akkor letette a furulyát –

GIZELLA Ejj, mi volt ez a durranás? Ki  
nem hagy aludnom se már?

RASZPUTYINKA Semmi. Csak ez a  
Nemtudomka –

GIZELLA Hámmicsinált megint?

RASZPUTYINKA Szíven lütte magát.

GIZELLA Ja? Meghalt?

RASZPUTYINKA Ez teljessen. Emmá  
nem durrog má. (Se furulyál...)

*(elteszí a furulyát)*

Aludjon a cárleánka.

GIZELLA Jóéjczokkát.

ÁMI LAJOS A mi malacunkat

Bimbalomnak hitták,

Hej, Bimbalom, Bimbalom,

lássák, hogy berekedtem?

Szünet!

## NEGYEDIK FELVONÁS

PÁJINKÁS JÁNOS *(be)* Megvan még a kisszobám?  
APJA Meg hát! A kisbölcsőd! A hintalovad!  
PÁJINKÁS JÁNOS Mi van magával, édesapám, minek sír?  
APJA Na hála istennek, még eccer hazajöttél, fiam! Van nekem miér sírni! Magadrul semmi életjel, már hét esztendeje! Szegény édesanyád bánattyába belebódogult!  
PÁJINKÁS JÁNOS Hon van édesanyám?  
APJA Beszökött ebbe a tulipántos kriptájba. Eridj, köszöntsed!  
PÁJINKÁS JÁNOS Jóvan. Csak előbb megyek, hogy egy kis pájinkát...  
APJA Ott a devízion!  
PÁJINKÁS JÁNOS Honn?  
APJA Nem lácc a szemettül?  
PÁJINKÁS JÁNOS Tőccsek édesapámnak?  
APJA Én nem iszok.  
PÁJINKÁS JÁNOS Igyon legelőbb!  
APJA Nem, nem!  
PÁJINKÁS JÁNOS Igyon!  
APJA Nem!  
PÁJINKÁS JÁNOS Hát igyon!  
APJA Nem, nem, nem, fiam!  
PÁJINKÁS JÁNOS Ha eccer a fiával ihatna!  
APJA Na egy-két decit, ha többet, mert a számba ez lesz a legelső pájinka, még be tanálok rugnyi. De hogy fiam, hogy tevéled eccer igyak!  
PÁJINKÁS JÁNOS Igyon!  
APJA Tőccsé!  
PÁJINKÁS JÁNOS Igyon!  
APJA Tőccsé!  
PÁJINKÁS JÁNOS Igyon!  
APJA De mire iszunk?  
PÁJINKÁS JÁNOS Igyunk édesanyámra!  
APJA Nyisd ki a kriptáj tetejét! Hallod, hogy zokog? Látod-e, két oldalt

hogy hullik a könyve? Má hét esztendeje, hogy mindég téged sirat!  
PÁJINKÁS JÁNOS Éngem sirat, édesanyám? Hisz én is jövök magáho! Nem tellik bele tizenöt esztendő, és én is a majzalejomba leszek bébalzsamozva!  
APJA Még fiatal vagy, fiam! S te már a majzalomba számítod magad?  
PÁJINKÁS JÁNOS Nana, édesapám, én tudom, hogy nem sokáig húzom, mer éngemet a sors mindig üldözött világ életembe, úgy hordott szertesztét, mint szél a porját!  
APJA Mer nem eszöl, attul vagy ilyen csevenyész. Mer csak a pájinka meg a pájinka!  
PÁJINKÁS JÁNOS És én, édesapám, soha nem is fogok, míg élek, egyebet, mer én nem akarok a bűnös emberek közzé tartozni!  
APJA Hát azok mind bűnössek meg bűnössek, akik a pájinkátul egyebet is falnak?  
PÁJINKÁS JÁNOS Hogyne!  
APJA Na még ilyet nem hallottam!  
PÁJINKÁS JÁNOS Maga éngem ki akar vallatni, mindent meg akar tülem, de hát maga van nekem egyedül édesapám, el is mondom én azt magának!  
APJA Mondjad!  
PÁJINKÁS JÁNOS Nahát, hogy fogja föl maga?  
APJA Én úgy fogom föl, hogy a pájinka is csak ojjan.  
PÁJINKÁS JÁNOS Mijjen?  
APJA Mint amilyent mink megeszünk, a kenyér vagy a krumplit.  
PÁJINKÁS JÁNOS Nem, maga rosszul fogja föl azt maga.  
APJA Rosszul?  
PÁJINKÁS JÁNOS Mert például ott van a gabonarozs.  
APJA Gabonarozs.  
PÁJINKÁS JÁNOS Vetik elfele. A kezével

szórja, megbotlik a lába, akkor odamondja az istent, na! Egy bűn meglett már a kenyérgabonán!

Igyon!

APJA Iszok!

PÁJINKÁS JÁNOS Akkor a második! Jön utána a berenával, megakad a berena, a lábába vágja, ügyetlen az ember, de ű se magát hibásítja, hanem aszmongya – nem mondom, hogy mit mond, mert azt nem akarom magával tudatni –

APJA Hámmitmond? Mitmond?

PÁJINKÁS JÁNOS Na, és ez még csak az elvetése, még ebből vagy lesz gabona, vagy nem lesz. Jó a tavasz, és jó gyomos a földje, sok tövisset adott bele a jóisten, megáldta, mert a jó tövisset szépen kipucolják, a disznó megeszi, hasznot teszen. De a gőgös ember, az restelli a munkát, azt ordítja: hogyazissen miért épp az enyimbe tudta beleverni! Harmaccor is említi –

APJA Negyediknek jön egy kaszás! Ott egy csatak! Aszitte a gabonába, de a csatakba, vagy nem is tudom!

PÁJINKÁS JÁNOS Milyen csatak?

APJA Ami a kaszájába, asse fog imádkoznyi! Az is azt mondja: hogy az a rohadt –

PÁJINKÁS JÁNOS Majd az ötödik! Gyön egy nő utánna, a marikszedő! Ammeg szerelmes a kaszásba! A kezi-vel kapkod! Megfúrnya a körmit!

APJA Hatodik! Megy a nő után a kéveköttő ember! Ammeg imádjja a nőt!

PÁJINKÁS JÁNOS Meghúzza a kötelet!

APJA Leszakad a feje!

PÁJINKÁS JÁNOS Kiömlik a rozsa!

APJA Asse fog imádkoznyi!

PÁJINKÁS JÁNOS Érti, édesapám?

APJA Jóvan, János, értem ezeket. Dehát a pájinka, ez a pájinka – tőccs, fiam.

PÁJINKÁS JÁNOS Egésség!

APJA Anyádra! Igyál, Lenke fiam! Ugorgy ki abbul a kriptájbul, ne bolondozz!

PÁJINKÁS JÁNOS Hagyja, hassírja ki magát édesanyám.

APJA Szesszgyárba!

PÁJINKÁS JÁNOS Mi van?

APJA Krumplibul!

PÁJINKÁS JÁNOS Miből?

APJA Meg gabonából! A pájinka: krumplibul meg gabonából, ebből az átkos... ebből a héccer elátkozott növényekből lesz előállítva! Ehhez! Mit szólsz ehhez, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS Megmagyarázom.

APJA Jójójó. Na hogy?

PÁJINKÁS JÁNOS Nézze édesapám –

APJA Jójójó.

PÁJINKÁS JÁNOS A kéveköttő teszi a kocsira! A kocsit, azt viszi a saffór a szesszgyárba.

APJA Szesszgyárba!

PÁJINKÁS JÁNOS A szesszgyárba hozzá fogják főzni kifele –

APJA Szesszgyárba!

PÁJINKÁS JÁNOS Most figyeljen.

APJA Jójójó.

PÁJINKÁS JÁNOS A pájinka csak annak a gőzzéből van! Érti, a finomságjából! A mindenféle átkos piszokság, az benne marad a moslékba! Tehát én, a Pájinkás János, én a finomját szabad vagyok meginni. Ettől vagyok én olyan tiszta, mint a... mint a...

APJA Akkor igyunk!

PÁJINKÁS JÁNOS Micsinyál? Már az asztalrul nyalja?

APJA Meséjjé! Hol merre jártál, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS A világba!

APJA 'Sz milyen a világ?

PÁJINKÁS JÁNOS A világ: kerek!

APJA Kerek?

PÁJINKÁS JÁNOS Nem tudta?

APJA Mint a kerek?

PÁJINKÁS JÁNOS Mint a csapágy! És a tengerekkel van beolajozva!

APJA Aztán mondd, jártál-e a világ közepin?

PÁJINKÁS JÁNOS Jártam!

APJA Nüjorba?

PÁJINKÁS JÁNOS Mit nem mond maga, édesapám! Meg van állapítva, hogy a világnak a vége meg a kezdeti, bármerről mérik, az Nyiregyházától esik egyentávolságra.

APJA Nem Nyírbátortul-e, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS Nem! Tehát a világ közepinek Nyiregyháza van megállapítva!

APJA És a világvégin jártál-e, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS Jártam!

APJA Mi van a világvégin? Ott es Nyiregyháza?

PÁJINKÁS JÁNOS Huvá gondol maga! A világ végén az üveg meg a szeméthegek meg a nagy égetők vannak, ahon földolgozzák a világ váladékját.

APJA Kik dolgozzák?

PÁJINKÁS JÁNOS A pokolbéli fegyencek.

APJA Hát te ott es voltál, a pokolban?

PÁJINKÁS JÁNOS Ja!

APJA Há mit követtél el, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS Porrá váltam. Vagy három évet leszolgáltam én a pokolban! Azután megfújták az amneszciát! *(Fütyül: „Szól a kakas már...”)* Kigyöttem, föltámadtam, mentem tovább.

APJA Huvá?

PÁJINKÁS JÁNOS Csehországba! Azútt pedig Sárkányországba!

APJA Hát te ott es voltál?

PÁJINKÁS JÁNOS Én ott éltem, édesapám, három esztendejig! Ott voltam boldog.

APJA Hátte boldog voltál?

PÁJINKÁS JÁNOS Ígyunk!

APJA És azontúl mi van?

PÁJINKÁS JÁNOS Min túl?

APJA Akármin! Az üveg meg a pokol

meg a csehkek meg a sárkány – a világon túl mi van?

PÁJINKÁS JÁNOS Nem tud kimenni.

APJA Nem tud?

PÁJINKÁS JÁNOS Nem tud.

APJA Be vagyunk szorúva?

PÁJINKÁS JÁNOS Be bizonn! Azon által menni nem lehet! Próbáltuk má furógéppel, vídiafüróval, asse fogja! Av valami fura betonbul van!

APJA Betonbul?

PÁJINKÁS JÁNOS Az egész egy monolit beton kupolla! Aztat át nem töri semmi! Azér köllött a vezetékeket is kívül vezetetni! Ezér szikrázik, mikor a viharba a fellegektül vannak zárlatosak!

APJA Most kérdezek.

PÁJINKÁS JÁNOS Kérdezzen!

APJA Minek oda? Hogy abba a feszült ségi vezetékbe az angyalok beleakaggyanak?

PÁJINKÁS JÁNOS Minek! Minek! Gondolkozzon maga! Hát a világító testek mibül táplálkozzanak? A Nap meg a Hold neonya!

APJA Még kérdezek.

PÁJINKÁS JÁNOS Kérdezzen csak bátran!

APJA Azokat mi hajcsa? Mitül mennek azok olyan szépen, folyamatossan?

PÁJINKÁS JÁNOS Mit gondol! Annak megvan a maga menetregyi. Azt a bakterok irányítják a csillagszemáforral!

APJA Értem!

PÁJINKÁS JÁNOS Így tudják a szolgálatot teljesíteni. Egyik éccokás, a másik nappalos. Így dolgoznak azok ketten, váltott műszakban!

APJA Mit keresöl, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS A vekker?

ANNYA Bedöglött.

PÁJINKÁS JÁNOS Akkor híjjon telefonyébresztőt!

ANNYA Hányra?

PÁJINKÁS JÁNOS Hatra!

ANNYA Má holnap indulsz, fiam?  
PÁJINKÁS JÁNOS Mer ha én nem megyek, vége lesz a világnak! Bedöglök, mint az a vekker!  
APJA Meg se csókoltd edesanyádat!  
PÁJINKÁS JÁNOS Maj kopogjon hatkor. Hol a kúcs?  
APJA Eccsalárdon belül nincsen kúcs!!!  
PÁJINKÁS JÁNOS Akkor beriglizem. Nehogy azok a diverzáncsok éjjel elvágják a nyakam.  
APJA Ki kupoktát?  
PÁJINKÁS JÁNOS Fedezékbe!  
APJA Parancs!  
GIZELLA János! János!  
APJA Ájj, ki vagy?  
GIZELLA Hát én kell, hogy megkereselek, ha te éngemet má nem is keresel?  
PÁJINKÁS JÁNOS El vagyok... el vagyok izélve, fáradva.  
GIZELLA Feküdj az ölimbe, majd én fésülöm a fejed.  
PÁJINKÁS JÁNOS Hát ennyire szerecc?  
GIZELLA A világon, hallod, még magamat se jobban!  
APJA Ej, ki ez a sárkány, aki az anyád kriptája mellett rikácsolja, háborícsca?  
PÁJINKÁS JÁNOS Ez a cárkisasszony.  
GIZELLA Gizella!  
ANNYA Maga cárleánka?  
PÁJINKÁS JÁNOS Látod, nem jót követél el, mikor idefele jöttél.  
GIZELLA Miér, János?  
PÁJINKÁS JÁNOS Legelább egy pár rózsát vagy krizantémot hozhattál volna!  
GIZELLA Nézzél ki, egész vaklúval hoztam! Kigyomláltam éretted az egész verestért, harminc vagonnyal hoztam!  
PÁJINKÁS JÁNOS Na jó, akkor nyomás haza. Mondd meg apádnak: reggel hatkor teszem a tiszteletet!  
APJA Héjj, huvá, huvá, szépkisasszon?

GIZELLA Megyek, meglüvöm magam a brollingommal. (*kirohan*)  
PÁJINKÁS JÁNOS Héjj, nállatok cipzár van?  
(*durr*)  
Otthon csapkoggyá! Héjj azt az elkényeztetett burzsujj hárpíjás anyádat!  
Megyek, alszom, hatkor kocujjanak...  
ANNYA Jóéjckokát.  
APJA Jóéjckokát.  
ANNYA Hallod-é, evvel a gyerekekkel má csinálni kéne valamit! Emmár a hétévet is elmúltá, és még a bölcsőbe sem volt, a bankszakmába sem volt, emmég nem játszott foci-ba, emmég színházba se volt, csak mindég a politika, a politika, az a rohadt politika! Ha meg jönnek a jányok meg a cárkisasszon, csak gorombáskodik! Pedig milyen szépen gyönyörködnénk mink az onokánkba! Hallod, annyit mondok neked, beszélj a fejével, vagy pég vigyük be az elmegyógyászatba!  
APJA Na jóvan. Tegyé! egy kis italat!  
ANNYA Hámmennyit iszol? Má részeg vagy!  
APJA Tegyé! három poharat!  
ANNYA Minek három? Ketten vagyunk, édes kedves uram!  
APJA Fenn vagy, Jancsi fiam?!  
PÁJINKÁS JÁNOS (*benről*) Mosmár fenn, mer édesapám felköltött.  
APJA Gyere ki!  
PÁJINKÁS JÁNOS Mit akar?  
APJA Mer rád töröm!  
ANNYA Jajjisten!  
PÁJINKÁS JÁNOS Csak felöltözök.  
APJA Meztéláb!  
PÁJINKÁS JÁNOS Csak gatyát húzok!  
APJA Húzzá gatyát! Mert azt álmodtam, hogy azonnal iszunk hárman: te meg én meg édesanyád!

PÁJINKÁS JÁNOS No akkor megyek,  
még a lábomra se dugok semmit!

ANNYA Legelább a harizsnyádat húzd  
föl, kicsi fiam!

PÁJINKÁS JÁNOS Azonba felemás.

ANNYA Jajjisten!

PÁJINKÁS JÁNOS Anyám, anyám, mér  
nem párosiccsa?

(kijön)

Látja? Egyik piros, másik barna.

ANNYA Na fiam, fogd meg azt a pohar-  
rat, koccancsál apáddal-anyáddal!

PÁJINKÁS JÁNOS Csin-csin, apám-  
anyám!

APJA Na most ülj le, egy kis hozzád in-  
tézni való dolgot terveztem ki hoz-  
zád.

PÁJINKÁS JÁNOS Jóvan, akkor addég  
még nem is iszom.

ANNYA Huvá mész?

PÁJINKÁS JÁNOS Míngyá, csak a brol-  
lingomat benn hagytam az öltö-  
nyöm zsebjebe.

ANNYA Jajjisten!

APJA Há mire való az, te Jancsi, hogy  
te még a brolling körül jársz,  
hogyha nekünk hárman?

PÁJINKÁS JÁNOS Megmondom édes-  
apámnak: tudom én, hogy mirül  
akar velem, hogy a jányok. De in-  
kább használom én az én brolling-  
omat!

ANNYA Jajjnekem! Hamar orvast!

APJA Látod? Alég hogy megéledt sze-  
gény anyád, már meg idegrohamja  
lett, itt vonaglik azér, mer te a brol-  
lingot beszélgetted. Akkor, mon-  
dom, fiam, vedd föl a poharad!

PÁJINKÁS JÁNOS Csak elébb kirakom a  
brollingot az asztalra, és kezdje el-  
fele.

ANNYA Háló, itt a Pájinkás Jánosné  
beszél!

PÁJINKÁS JÁNOS Drága apám, csak tes-  
sen mondani...

ANNYA Háló, maga az, nénye?

PÁJINKÁS JÁNOS ...mer csak nem gon-  
dolja talán...

ANNYA Gyöjjön gyorsan, nénye!

PÁJINKÁS JÁNOS ...hogy magára aka-  
rom használni...

ANNYA Há nagybaj!

PÁJINKÁS JÁNOS ...hanem az én saját  
életembe!

ANNYA Azt nem mondhatom hangos-  
san, mer hallják, háló! Nénye, a  
brollingját – háló! Háló!

Micsináltá?

APJA Elharaptam a zsinyórt! Mit bá-  
mulsz? Elég lesz búven mihár-  
mónknak, ez a tragédia!

ANNYA Huvá, már a falra mászol?

APJA Itt a falon az én kétcsüvű pus-  
kám, látod, fiam, ideülök, a ra-  
vasszon lesz a lábam ujjá, és ha te  
*nemmel* felelsz...

ANNYA Jaj, mit terveltek, Jancsikám,  
szédülök, hozd, a párnám alatt az  
én brollingom, ha tik ketten, hadd  
pusztuljon az egész házcsalárd!

PÁJINKÁS JÁNOS Na, kezdje, édes-  
apám, maga a legöregebb!

APJA Hallod-e, fiam, most mint a pá-  
pa, én beszédet intézek hozzád!

PÁJINKÁS JÁNOS Elébb igyunk!

ANNYA Hámmég nem is koccéntot-  
tunk a születésedre!

APJA Koccancs. Ejj törik ez a pohár!

PÁJINKÁS JÁNOS Vágjuk a plafonho!

APJA Én fiam, hallga! Tudod te na-  
gyon jól –

Anyu! Te ne sepregecsél avval  
a te brollingoddal!

ANNYA Hámmogyad, édes uram!

APJA ...hogy én a te anyádra má nem  
számíthatok, te meg olyan könnyen  
gondolkozol? Hámmít akarsz te eb-  
bül kihozni, hogy te nem akarsz be-  
nősülni a cári csalárdba – ne szólj  
közbe! Nem teccik a Gizella?

PÁJINKÁS JÁNOS De teccik!

APJA Akkor? Mi a baj?

PÁJINKÁS JÁNOS Hát én édesapám, én inkább kidisszidálok ebbül az országbul, hogy ilyet elkövessek!

APJA Hámmiérmier?

PÁJINKÁS JÁNOS Mer én gyülölöm az egész uralkodókat, én az egész jányosztályt! Hogy grófnék! Meg hercegjányok! Bárójányok! Film-színésznők! Bemondónék!

ANNYA Hallod, apu, ennek a fiúnak valami elmegeyengélkedése van, holnap megnézzessük a kórház főorvásával.

APJA Én nem bánom, drága gyermekem, jártam künn a városnak a végén. Van egy gödör, abba a nagy gödörbe rengeteg cigányok verik a vályognak, locsógattyák megfele, én láttam a gödörbe igen szép cigányjányokat, ha te abbul egyet –

PÁJINKÁS JÁNOS Nem én, édesapám!

APJA Hátte azt is gyülölöd, a szegénnépet, fiam?

ANNYA Elmebajos.

PÁJINKÁS JÁNOS Nem, édesanyám – csak én hűséges vagyok én az én kedvesemhe.

APJA Hánneked?

PÁJINKÁS JÁNOS Hiszen, drága apám, ha maga mindég így beszélt volna, akko má gyönyörködne rég az onokájába!

APJA Hánneked?

ANNYA Hamar híjjál taxit! Hozzuk el a menyemet meg az onokámat, vagy repüllővel!

PÁJINKÁS JÁNOS Drága mamám, hát azt gondolja, olyan messzi vagynak?

ANNYA Hol lakik az én kisonokám?

PÁJINKÁS JÁNOS Nyissa be az ajtót.

ANNYA Ó, édesjóistenem!

PÁJINKÁS JÁNOS Látja? Ott alszik a kisbölcsőbe. Mind a kilenc.

ANNYA Egek ura! Mennyi tündérszép gyermek!

APJA Hon az édesannyuk? Hagy gara-

turájjak, hejj, az én édess kis menyemasszonyomnak!

PÁJINKÁS JÁNOS Csitt. Ott alszik a pihepuha párnán.

APJA Ez-e?

PÁJINKÁS JÁNOS Nem teccik magiknak?

ANNYA Hát... a feje teccik. A másik feje nem teccik. A harmadik a legszebb, avval világszépe!

PÁJINKÁS JÁNOS Ugye?

APJA Na, fiam! Te vagy aztán egy válogató! Egészen Sárkányországig utaztál, hogy asszonyt keríts magadnak?

PÁJINKÁS JÁNOS Édesanyám, mér ilyen szomorúak?

ANNYA Ugyan dehogy, boldogok vagyunk.

APJA Bizonn! Nem vagyunk mink előitélessek – ugye, Lenke?

ANNYA A fő, hogy szeressen – ugye, édes uram?

PÁJINKÁS JÁNOS Ejnye, mi ez künn a zenebona?

ANNYA Csak föl ne ébredjenek ezek a kedvessek!

PÁJINKÁS JÁNOS Hallja, má sírnak.

ANNYA Jujj, egyem a kis csórit, a ház beleremeg, mingyá leomlik!

APJA (az ablakban) Héjj, magik! Miccsinának magik! Fölébresztik a csalárdomat!

ANNYA Apu! Bujj le! Má lőnek, apu!

APJA Eredj, fiam, evakujáld a csalárdodat, majd én fedezlek evvel a kétsüví puskával!

PÁJINKÁS JÁNOS Hagyja, édesapám, csak a díszsortüzet nyomják.

APJA Hámmiér, mi ez?

PÁJINKÁS JÁNOS Disszemle. Jöjjenek ide mellém, integessenek, hogy élvezzék magik is a népszerűtetet!

ANNYA Má döngetik az ajtót!

APJA Héj, a fanfárok! Nyiss ajtót, Lenke!

CÁR (bevonul) Isten hozott minállunk, te Pájinkás János!

PÁJINKÁS JÁNOS Emmeg mit ölelget?

CÁR Meg sem üsmeresz, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS Ne iskolázzon, mer úgy vágom fejbe! Héjj, cár, ha maga egy tisztességes ember volna, nem a nép fiával szólakozna! Hát egy olyan egy nagy baj fog történni ittend Oroszországban, amilyen baj még a világon nem történt soha!

CÁR Jesszusom! Mi fog történni?

PÁJINKÁS JÁNOS Annyit mondok, hogy ma szerda! Menjen a cárum az egész országba hirdetni újságilag, hogy petrót meg benzint nagyon sokat a Gynyeszker meg a Gynyepper közzé kűggyenek, mer a sárkányok oda fognak jönni, a napot az égről levenni!

CÁR Mikor?

PÁJINKÁS JÁNOS Csütörtökön!

CÁR Holnap?

PÁJINKÁS JÁNOS Huvá szalad?

CÁR A Gúmba! Veszek gyertyát, zseblámpát, viharlámpát, az egész készletet fölvéssárolom!

PÁJINKÁS JÁNOS És a néppel mi lesz? Vakon pislogat?

CÁR Törődik a fene.

APJA Ez elszaladt.

ANNYA Szaladj te is, fiam!

PÁJINKÁS JÁNOS Hogy gondolja maga? Mer ha a sárkányok a napot az égről leveszik, akkor nem lesz nekünk napunk!

ANNYA Ott egye a fene, a Hold megmarad!

PÁJINKÁS JÁNOS *(az ablakban)* Héjj, katonák! Átveszem az irányítást a haccsereg fölött! Ehhe hozzájárul az egész világ! A díszemlének vége! Igazodj! Rekc um! Lépés indulj! Isten velük, édesanyám!

ANNYA Huvá rohansz?

PÁJINKÁS JÁNOS A frontra, édesanyám! Holnaptú világháború van!

APJA Várgyon, tábornok úr! Én is besorozok, viszem a kétcsövűt!

PÁJINKÁS JÁNOS Maga maradjon, bújtassa el az én csalárdomat! Mer ezek disszidensek, tudja? Politika-jijak! Az én édöss Krupszkajám a sárkánykirály leánya! Ezeket halálra fogja keríteni a Sárkány, ha maj bevonul Moszkvába!

ANNYA Há bevonul?

PÁJINKÁS JÁNOS Édesapám, majd a Gynyeszker mögé evakuájja!

APJA Parancs!

ANNYA A tatárokhó, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS Nóta in-dujj!

KATONÁK *(kint elvonulnak)*

Söpriek a moszkvaji uccát,  
Terejj erre, galambom!  
Szedik az orosz katonát!

Ágyin-dvá

Rette jide, galambom!

Most soroztak be egy barnát,

Terejj erre, galambom!

Azt a hírös Szeles Jóskát!

Ágyin-dvá

Rette jide, galambom!

A Gynyepperig meg se állók,

Terejj erre, galambom!

Gynyeszki kaszárnyába szállók!

Ágyin-dvá

Rette jide galambom...

## ÖTÖDIK FELVONÁS

PÁJINKÁS JÁNOS Pihenj! Magik csak dolgozzanak, honvédek, ne zavartassák magikat, hogy a főparancsnok kigyött a sánkra, mátulontul mi nem leszünk olyan protokollárisok.

Héjj, cár! Maga másszon ki a gödörbül, tegye le az ásót, jelentkezzen ide elibém!

CÁR Parancs!

PÁJINKÁS JÁNOS Kész vagynak-é azok a helyzetek, ahogy parancsoltam?

CÁR Kész vagynak!

PÁJINKÁS JÁNOS De hát a gödör nem megfelelő, cáruram! Én azt parancsoltam, hogy öt méter széles legyen és négy méter mély!

CÁR Fiam, még van idő, nem azt mondtad, hogy tíz órákor kezdjük a világháborút?

PÁJINKÁS JÁNOS De ha mindég hanyagoljuk! Már csak huszonhét percünk van! Itt pedig, ahogy parancsoltam, a Gynyeszker meg a Gynyepper között egy hordó se legyen útba, mert itt nyomulnak be a sárkányok! Maga jópofa, hám-maga nem üsmeri a tervet, a hadműveletit?

CÁR Jóvan, János, ne legyél mérges.

PÁJINKÁS JÁNOS Na most, fiam: nem azt mondtam, hogy tíz-tizenkét hordó magasságosan kell felrakni a hordókat a petróval? És ahon már a tíz-tizenkét hordó egymáson fog lengeni, szalmával befedeti!

CÁR Szalmával! Értem alássan!

PÁJINKÁS JÁNOS És legelőször vegye az ásót, és innét, a körbül egy húszkilaméter sáncot ásson ki, de nyomban!

CÁR Az minek az, fiam?

PÁJINKÁS JÁNOS Mit gondolt, ha mink azt a töméntelen sárkányt berobbasztjuk a hordó benzinnel meg a petróval, akkor mibe fog az a rettentő sárkányzsír megtérni, hát gondolkozzék maga!

Héjj, emberek, fájront! Húsz perc múlva gyönnek a sárkányok, addig magik pihenjenek, amég ez a burzsuj kiássa, a hordókat föl-rakja, szalmával befedi!

Gizike, osszad ki a tésztalevest meg a káposztát!

GIZELLA Egyél te is, János.

PÁJINKÁS JÁNOS Nézzed Gizike! Én téged nem erőszakollak, hogy igyál

pájinkát, te éngemet ne erőszakoljál, hogy egyik töltött káposztát – értjük magunk?

GIZELLA Én értelek, János.

PÁJINKÁS JÁNOS Eridj! Osszad azt a kaját ezeknek a szegén fiúknak, akik az életüket kockáztatják a cári csalárdért!

Héjj, fiúk! Ki fog mesélni ad-dég, hogy evés közbe ne a sárkányra gondoljunk, meg ne fájduljon a hasunk? Ki tud a haccsereg közzül mesét mondani?

KATONÁK (*a sáncban*) Az Ámi! Az Ámi tud! Az Ámi Lajos!

PÁJINKÁS JÁNOS Ide hozzám!

ÁMI LAJOS Parancs!

PÁJINKÁS JÁNOS Maga tud?

ÁMI LAJOS Jelentem, én csak tudok!

PÁJINKÁS JÁNOS No, akkor mátulontul maga százados!

ÁMI LAJOS Parancs, tábornok úr!

PÁJINKÁS JÁNOS Na, kezdje bele a mesebe! Mi baja?

ÁMI LAJOS Kiszáradt a torkom!

PÁJINKÁS JÁNOS Kantinyosné! Hozzika századosnak egy üveg konyagot!

GIZELLA Fogadja.

ÁMI LAJOS Pászibá, kisasszony.

PÁJINKÁS JÁNOS No, mér nem kezdi?

ÁMI LAJOS Méltóságos tábornok úr, bocsánatot kérek, de az én mesém csak katonának való, abba olyan szavak vagynak, akit egy kisasszonynak –

GIZELLA Maga csak meséljen, Lajos. Nékem a Pájinkás, emmár ledegredálta az egész életemet, nékem már azokat a rohadt szavakat öröm is hallani.

PÁJINKÁS JÁNOS Ssszóval disznólkodjon csak nyugodtan – hallja, még élvezi!

GIZELLA Mondja, Ámi Lajos, van-é az embernek lelke?

ÁMI LAJOS Énnemtudom.

GIZELLA Tessék?

ÁMI LAJOS Énnemtudom.

GIZELLA Nézzél a szemembe.

(Csönd)

Mit mondtál?

PÁJINKÁS JÁNOS Te rekcum, Gizi! Szolgálj ki az éhhős katonákat!

Kezdje, százados! Hon vótt, honnem vótt, vótt eccer egy mi vótt?

Mirül szól az a maga disznó meséje?

ÁMI LAJOS Valaki arrul kérdezködik, hogy van-é az embernek lelke.

PÁJINKÁS JÁNOS Kezddemá!

ÁMI LAJOS Emmár a mese. Kussojjon a főtábornagy úr.

PÁJINKÁS JÁNOS Jójójó.

ÁMI LAJOS Hogy van-é az embernek lelke?

Mármost egy vitézrül veszek példát atekintetbe, hogy eccer amiko tűzszünet volt a dekungba, a világvégi sáncba, akkor a vitéz lefeküdt, az aranypuskájával betakaródzott, az aranyisakját vette vánkosnak, és elaludt a világvégi vitéz. Álmában elszökött a lelke, beszökött Magyarországba, és leszállott a nagydobosi állomáson. Hát, hon vótt, honnem, azt látja, hogy a feleségjét viszik a csendőrök.

„Héjj, csendőrök! Huvá viszik azt a cigányasszonyt?”

„A járásbíró eléjbe.”

„Mit követett el az asszony?”

„Fát lopott.”

„Héjj, mondja meg nékem a tekintetes bíróság, hogy létezik ijjen? Hogy én hazajöjjek a harcterrül, és a feleségemet, egy köteg száraz galylyér, amit a szél a fárul lelökött, azér magik elzárják előllem? Hámmiér nem adnak neki annyi segélyt utánnam, ha én az életemet reckérozom, hogy a feleségem tudjon egy kis fát venni, vagy ruhát magára?”

„Maga menjen innen, vitéz úr, mert vesszük a bűnvádkönyvet!”

„Keziket fel! Maga es, járásbíró!

Magik, csendőrök, dobják el a fegyvert, te meg add a kezed feleségem, ne félj semmitül –”

NÉNNYE János! János!

PÁJINKÁS JÁNOS Nénnye! Maga mit fiákkerozik itt a fronton?

NÉNNYE Gyönnek!

PÁJINKÁS JÁNOS Gyönnek?

NÉNNYE Készülj, fiam! Gyönnek a Jenyiszfej felől! Egy milió! Gyönnek a Lámúr meg a Káspító felől! Gyönnek a Tisza meg a Szamos felől!

PÁJINKÁS JÁNOS Haggyójjenek!

NÉNNYE Száz kilométeres létrákat hoznak meg azbeszkesztyút!

PÁJINKÁS JÁNOS Hallja, Ámi Lajos? A mesének vége, mosgyön a világháború!

ÁMI LAJOS Vótt, honnem vótt.

NÉNNYE Ne félj, fiam, itt a brollingom!

PÁJINKÁS JÁNOS Kantinyos a hadtápra!

GIZELLA Hagy maradjak veled!

PÁJINKÁS JÁNOS Eridj, mosogass!

NÉNNYE Héjj! Riadó, emberek!

GIZELLA Hagy harcoljam ki a szivembül!

PÁJINKÁS JÁNOS Leléjni!

NÉNNYE Sapkát föl! Sorakozó!

CÁR Gyere, Gizi.

PÁJINKÁS JÁNOS Cár! Maga huvá megy?

CÁR A postára! Írok a Csörccsilnek!

PÁJINKÁS JÁNOS Kiásta a dekungot?

CÁR Még nem, de –

PÁJINKÁS JÁNOS Akkor ássa, mint a güzü!

NÉNNYE És legyen mámor! Lelkek kábulása! Hogy ne hallaccék ki belőle síró anyák zokogása, a kedves fájdalmas sikojtása! Mozgás, mozgás, mozgás, fegyvert pucolj! Héjj üssdoboss! Fújjátok, fújjátok! Te, János, ölelj meg! Te meg én, mi ketten, mi holnapra megforgattyuk az egész világot!

PÁJINKÁS JÁNOS Mindenki a sáncba! Senkise lőjjon, amég nem mondok!

NÉNNYE Hallja, mindenki a sánca!

Senkise –

PÁJINKÁS JÁNOS Nénnye, fekügy!!!

*Jön Tehóm és Behóm, a kétfejű sárkánykirály.*

TEHÓM Jónapot kívánok.

PÁJINKÁS JÁNOS Jónapot kívánok.

BEHÓM Jónapot kívánok.

PÁJINKÁS JÁNOS Jónapot kívánok.

TEHÓM Adjon isten neked is, te Pájin-  
kás János!

PÁJINKÁS JÁNOS Adjon.

BEHÓM Mondd el nekem, fiam, minek  
ez a rettentő hordó ide ezen a kör-  
leten körülrakva?

PÁJINKÁS JÁNOS Nem tudja maga, pe-  
dig sárkánykirály?

TEHÓM és BEHÓM Énnemtudom.

PÁJINKÁS JÁNOS De mi tudtuk, a cár  
már tudta, hogy magik ide csinyál-  
nak egy olyan fesztivált, hogy hát  
a napot leveszik az égről!

BEHÓM Nojo. Ki van e plakktírozva,  
még Nyiregyházán is!

PÁJINKÁS JÁNOS Ezér hoztunk ide  
ennyi rettentő hordó sört, hogy  
amék sárkány megszomjúzik...

TEHÓM Nahát, nagyeszű ember a cár,  
fiam!

BEHÓM Ez jól gondolkozott felőlünk!

PÁJINKÁS JÁNOS Szalmával fedegette,  
hogy a naptul híves maradjon.

TEHÓM Naccerű!

BEHÓM Hanem még ez a húszkilamé-  
teres árok, amit ás egy kövér em-  
bör, mint a güzü, ez mire köll?

PÁJINKÁS JÁNOS Mire? Há gondúkoz-  
zon! Ha a sárkányok, ha isszák a  
rettentő sört, há huvá leszen kihu-  
gyozva?

TEHÓM Nahát! Nagyeszű ember a cár,  
fiam!

BEHÓM Hanem mondjad, ez a nyolc-  
száz vizipuska, ez mire köll?

PÁJINKÁS JÁNOS Hännem az egyik sár-

kány a létra tetejin, meg a másik  
fejére, százezer kilométer magas-  
ságon? Hát aki fönn megszom-  
júzik, annak is tudjunk csapolni!

TEHÓM Héjj, de nagyeszű ember a cár,  
fiam!

BEHÓM Na, kezdjük a munkát, fiúk!

ÁMI LAJOS A sárkányok összetömörül-  
tek, fölfele nyomták egyik a mási-  
kát, egész az ég bolttáig, már a  
felleget a kezökkel kaparták kétol-  
dalra, hogy lássák a napot!

PÁJINKÁS JÁNOS Halljátok, te sárkány-  
nyok!

TEHÓM és BEHÓM Halljuk!

PÁJINKÁS JÁNOS Nem vagytok tik  
szomjasak?

TEHÓM Hábbizon!

BEHÓM Jó volna egy korsó hideg sör!

TEHÓM Mer melegünk van, bizonn!

PÁJINKÁS JÁNOS Héjj, tüzerek! Nyom-  
játok azt a vizipuskát, hogy men-  
jen rájukfele!

ÁMI LAJOS A sárkányok kitátották a  
szájikat. Ömöljön bele a sör! De  
hát az petró volt meg benzin volt.

TEHÓM Hagyasd el, János! Nem jó a  
tik sörötök, mer büdöss!

BEHÓM Azér nem vagytok tik kultúr-  
nemzetek, mer csak a vodkát, a pá-  
jinkát, a dzsint!

TEHÓM A sörötök, mint a petró!

PÁJINKÁS JÁNOS No, akkor csak szó-  
ratom az oldalatokra!

BEHÓM Azt teheted, legelőbb zuha-  
nyozunk, jujj!

TEHÓM Jujj, de finom!

ÁMI LAJOS Már a sárkányok, már akko  
milióan voltak az egymás fejiken, a  
legfölső, az aszbeszkesztyűbe, am-  
meg kapkodott a napho, de nem ér-  
te! Még egy-két méter hibádzott!

TEHÓM No, majd én lemaszok, és  
legalájja állok, hogy magasabbra  
legyen a stóc! Huhh! Nyomom,  
fiúk!

PÁJINKÁS JÁNOS (*suttog*) Héjj, oroszok!  
Na most a szalmát! Gyúccsátok  
meg a hordón, azután bujbbe a  
sáncba, mer kaputt!

TEHÓM Héjj, sárkányok! Megvan? Le-  
vettétek, fiúk?

BEHÓM Mingyá, mingyá, mingyá fo-  
gom, mingyá, csak... csak lábujj-  
hegyre állok!

DURR

ÁMI LAJOS A hordók szíjjelel-rüfögtek,  
berobbaszt a benzint, az ég is kor-  
mos volt! Egy perc alatt elégték  
mind a sárkányok, egyrakáson!  
Abba a húsz kilométeres sáncba  
alig hogy megtért a zsírjuk, még  
kicsapott belülük!

Akkor jött egy zivar, a tüzet el-  
locsolta, a sárkányzsírtul meg  
olyan kövérek lettek a földek,  
hogy ahol azelőtt semmi nem ter-  
mett, ott is olyan krumplikat szed-  
tek fölfele: markolóval szedték  
meg accéldarukkal!

Na, így gazdag lett Oroszor-  
szág, mindene volt, mikor a sárká-  
nyok elégték, és a Pájinkás meg-  
nyerte a világháborút.

---

CÁR Gyere, János, van itt egy olyan  
egy nagy baj –

PÁJINKÁS JÁNOS Mi baj má megént?

CÁR Itt van ez a rettentő zsír, ez a  
húszkilométeres sánc tele van ev-  
vel a sárkányok zsírjával! Négy  
méter mély: belefutad az ember  
vagy a jószág! Hogy tudjuk ezt  
mindet betemetni?

PÁJINKÁS JÁNOS Na hiszen, cáruram,  
egy ilyen vagyont itt hagyna vesz-  
ni?

CÁR Háffiam, mit lehet ebből kivenni  
vagyont?

PÁJINKÁS JÁNOS Négy szappanfőző-

gyárat a négy sarkára, és főzni ki-  
fele! Csak őrizze szigorúan, mert  
az országba rettentő szappanhi-  
jány van, és ha kicsempészik a leg-  
kisebb darabot, én magát azonnal  
felakasztatom!

ÁMI LAJOS A másik nap fölállottak  
mind a szappangyárak, és főzték  
kifele. Na és megtudta a Kína kirá-  
lya, úknállok pedig egy szappan,  
egy se volt.

A kínakirály maga ment a cárho:

„Hallod-é, cárkomám, nem-  
i volna ebből eladó?”

CÁR Mind eladó! Mert ezek az orosz  
asszonyok, ezek oly piszkosak,  
ezeknek jó a hamu is, meg halzsír-  
bul főznek maguknak, hát én ezt  
üzletileg főzöm, az egészséget expor-  
tálom!

ÁMI LAJOS Csináljunk cserevásárt –  
mondta a kínakirály.

CÁR Milyen cserevásárt?

ÁMI LAJOS Rízst adok érte, mer én tu-  
dom, hogy Oroszthonba a népek  
rettentő ki vagynak éhezve, hogy  
legyen mi az asztalra való!

CÁR Ájj, nekem van mi, én aztat hozat-  
tom, a kavijárt, Londonbul!

Én csak dollárér adom!

ÁMI LAJOS Na jó!

CÁR Csak még annyit azt tegyél meg,  
hogy a kamijonok, akik jönnek,  
azok az erdőbe álljanak, én oda ki-  
hordom éjjel, hogy a Pájinkás meg  
ne tudja aztat, hogy talán csempé-  
zés történik.

ÁMI LAJOS Na jó!

CÁR Na és még kúggy a cürikki bank-  
számlámra nekem egy dollármili-  
ót. És azután, mikor kivittük az  
utolsó tábla szappant, akkor a  
másik miliót!

ÁMI LAJOS Na jó.

CÁR Na jó.

ÁMI LAJOS Akkor mindjárt a Kínába,

amennyi jármű volt, mindet útnak állították, és vitték éjjelen a szappant! Mindet kivitték!

PÁJINKÁS JÁNOS Cáruram, kifőzték a szappant?

CÁR Jelentem, kifőztük!

PÁJINKÁS JÁNOS Honn van? Sehonse látom!

CÁR Elosztottuk!

PÁJINKÁS JÁNOS Nem-i történt valami csempészés benne?

CÁR Nem! Az egész nép fiának, egyenként igasságosan!

PÁJINKÁS JÁNOS Jóvan, nagyon jó. 'Sz mennyiért?

CÁR Semmiér! Hazafiságbul!

PÁJINKÁS JÁNOS Ingyér?

CÁR Ingyér!

PÁJINKÁS JÁNOS Ingyér?

CÁR Nézz a zsebembe fiam!

PÁJINKÁS JÁNOS Jóvan, hiszek a cárnak. Hanem mér olyan mocskosak a népek, odanézzen! (*a közönségre*) Az egyik ragyásabb meg retkesebb meg büdösebb!

CÁR Ejj, hát nem üsmered te a népet, mer én üsmerem! Ezek így szeretik! Ezek mind a szappant bevágták az ólba, a disznyókkal etették föl!

NÉNNYE Tábornok úr! Elfogtunk egy kamijont a kínai határon!

PÁJINKÁS JÁNOS Mi volt benne?

NÉNNYE Szappan!

PÁJINKÁS JÁNOS Szappan?!

CÁR Az anya kinyajit!

PÁJINKÁS JÁNOS Foggmeg ezt a cárt! Álliccsad a falho!

NÉNNYE Akasszuk vagy löjjük?

PÁJINKÁS JÁNOS Hozzá ne nyúljatok! Majd a törvényszék, affog itélni felele!

CÁR Háhá! Te bolond! Nincs Oroszországba olyan törvény, aki a cár felel –

PÁJINKÁS JÁNOS Dehonnincs!

CÁR Mejjik? Mijjen?

PÁJINKÁS JÁNOS A forradalmi!  
CÁR Jesszusom!  
PÁJINKÁS JÁNOS Tegyétek föl a cirkálóra ezt a bitang hazaárulót! És híj-játok az összes népeket!  
NÉNNYE Huvá?  
PÁJINKÁS JÁNOS A verestérre!  
CÁR Héjj, megfizet még neked Oroszország!  
PÁJINKÁS JÁNOS Mátulontul nincsen Oroszország!  
CÁR Jesszusom, há mi van?  
PÁJINKÁS JÁNOS Szovjetúnijó!

---

ÁMI LAJOS Eccer vótt, hon nem vótt, az üvegyhegyen is túl, a Jenyiszejen meg a Lámúron is túl, vótt egy forradalom. Fölkéltek mind a mocskos népek, akiknek a cár a szappannyát kicsempészte a kínakirájnak! Fogták magok, egybegyűltek mind a verestérre, és egy szappant alkottak úk a cárbul!

Azután lementek a Volga folyóho, levetkeztek tiszta pucérra, úgy a férfiak, mint a nők, belementek mind a vízbe, megmosták magok! Még csak valaha volt a világon szép emberi nők meg férfiak! Akinek az arca májfótos vagy szeplős vagy ragyás volt, a cáriszappantul mindaz letisztult. A bűrök a hónál fehérebb volt! Az arcok a lángnál pirosabb volt!

A Gizella cárleánka, ammeg elmehibát kapott. Kóválygott a verestéren, szalutált meg énekült.

GIZELLA A mi malacunkat  
Pájinkásnak hitták,  
Bugyesz, Negoj, Retyezát,  
Héjj, te Pájinkás! Te Pájinkás!  
Te János!  
NÉNNYE Evvel mi lesz, tábornok elvtárs, ebbül mit főzünk?  
PÁJINKÁS JÁNOS Hagyják ezt a nőt, ev-

vel én foglalkozok, mer nincs apja,  
hogy kiházasiccsa, én ezt a lá-  
nyomnak fogadom.

GIZELLA Csicis bujis, bujbuj csicis.

PÁJINKÁS JÁNOS Héjj, ki veszi el a pol-  
gártársnőt? De hozomány nincsen,  
csak a szépsége, akit az arcán visel.  
Mer ű avval már nem imponáll eb-  
be az igazságos világba, hogy  
cseballézni tud meg francijául  
pipiskednyi – na, ki veszi el?

GIZELLA Ölöm, vágom,

Könyekölöm,

Pacsit adok, megcsókolom!

PÁJINKÁS JÁNOS Nincsen jelentkező?

RASZPUTYINKA Nincsen.

PÁJINKÁS JÁNOS Nincsen?

RASZPUTYINKA Akkor viszem, alássan.

(*viszi*)

PÁJINKÁS JÁNOS Te? Kutyafejű?

Várgyá! Gondját viseled?

RASZPUTYINKA Hogy attú kondul!

PÁJINKÁS JÁNOS Várgyá! Várgyá!

RASZPUTYINKA Hámmivammég?

PÁJINKÁS JÁNOS Ide figyelj, Gizella! Mi  
tűrés, tagadás, nincs jobb kilátá-  
sod, hanem azért megkérdzem te-  
tülled: hozzámennél ehhez a ku-  
tyafejűhöz?

GIZELLA Hát édesapám (mer már így  
nevezhetem, ugye, örökbe foga-  
dott), megmondom én magának  
édesapám, mit tűröm, tagadom, én  
nagyon beleszerettem, mer ez gyö-  
nyörű szép, ez a kutyafejű!

PÁJINKÁS JÁNOS Hát, jányom, nem  
mondom, azért szégyellem, azért  
nem egészen ilyet képzeltem.

GIZELLA Izlések, pofonok.

PÁJINKÁS JÁNOS Na jó. Most mondjam  
neki: vejem?

GIZELLA Ájj, édesapám, ha maga tud-  
ná ennek a fiatalembernek a kor-  
szerűségét, hogy ez mit meg mit  
tud ez tenni!

PÁJINKÁS JÁNOS Mit tucc, kutyafejű?

RASZPUTYINKA Háhááá!

PÁJINKÁS JÁNOS CsaHolnyi?

GIZELLA Mit tucc, édesem, szépem?

ÁMI LAJOS Akkor a kutyafejű elévette  
a furulyát, az ébenfurulyát, belé-  
fújt! Előbb csak sipított meg zör-  
gött meg kvártyogott, de aztán...

Szól a kakas már,

Majd megvirrad már,

Még az éjjel enyém leszel...

Belerengett a verestér! A kövek  
megindultak, kinyillott a föld, és ki-  
gyóttek a holtak, mindazok, akik  
abba a rettentő világháborúba, aki-  
ket leszúrtak, akiket levágtak, elé-  
gettek, akiknek szappanyt főztek a  
zsírjából, jöttek a sárkányok, az ar-  
cuk sugárzott, mint a hajnal, és jött a  
cár és legvégül ű is, a Nemtudomka,  
szívében a golyó kivirágzott, orchi-  
deák nyöltek a szívéből –

GIZELLA Hát te is itt vagy? Te csavar-  
gó, rohadt alak, te zöldszemű?  
Hát mindég, még utoljára is meg  
mertél keresni? Eridj vissza,  
ahunnet gyöttél, te pizok! Héjj,  
Raszputyinka, fordítsd meg azt a  
furulyát, fújjad visszafele! Fújjad  
visszafele! Inkább pusztuljanak  
mind, ahunnet gyóttek, még az  
édesapám is, csak ne lássam ezt a  
zöldszeműt!

ÁMI LAJOS A Raszputyinka meg is for-  
dította, fújta rikácsolva: mind el-  
porladtak, visszamosta űket a sár,  
a föld is nagy döngve bezárult.

Akkor a kutyafejű... fölkapta vég-  
re a cárkisasszonyt, hazavitte, le-  
rakta a csupasz földre, kibontotta,  
és huszonhéccer eljácotta vele a  
jénusz játékát. Mikor huszonhetec-  
cer, akko már nyomták a csengőt:

NÉNNYE Nyissák ki! Nyissák ki!

GIZELLA Kik maguk?

NÉNNYE Mink azok vagyunk, akik nem  
tűrnek többé semmi rangnevet!

GIZELLA Ájj, komisszár nényye, nekünk már se rangunk, se nevünk!

NÉNNYE 'Sz mik a származásuk?

GIZELLA Énnekem a Pájinkás a nevelőapám, a forradalom főkolompossa!

NÉNNYE Emmeg, ez a kutyafejű? Nem-i volt e cári szolgálatban?

GIZELLA Ez az én uram! Héjj, huvá vizszik?

NÉNNYE A héccerhét szibérija legfenekére!

ÁMI LAJOS Elvitték a kutyafejűt.

Sírt, sírt a cárkisasszony, ki maradt nekije? Majd hogy újra megtébolyodott. Kiment a lajtho, hogy lehúccse a fejét, hát amikor visszajött a szobába –

GIZELLA Tán megtébolyodtam?

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

GIZELLA Te vagy, zöldszemű?

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

GIZELLA Há hogy? Itt ragadtál, e fenti alvilágba?

NEMTUDOMKA Énnemtudom

GIZELLA Nohát maradj! Amég a világ világ. Ott úddögéjj a hamuba, a kemencepadkán!

---

ÁMI LAJOS Na. Így ott maradt. Megkegyelmezett neki.

Telt-múlt az idő, a Nemtudomka, ammeg segített, bevásárolt, föl-vágta a fát, mosott, behozta a vizet a lajtbul. Akkor azután, amikor elgyött az órája a cárkisasszonnak, kijátuzott, káromkodott!

„Segíccs, Nemtudomka, se-gíccs!”

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

ÁMI LAJOS De azért valahogy csak kihalászta unnet, a cárleánkából. Elvágta a köldökzsinyórt.

GIZELLA Firiszd le, Nemtudomka.

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

ÁMI LAJOS Langyos vízbe megmosta.

GIZELLA Pólyáld be, Nemtudomka!

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

ÁMI LAJOS Tisztába tette, puha gyolcsba.

GIZELLA Bepólyáltad?

NEMTUDOMKA Míngyár.

GIZELLA Nem fázik?

NEMTUDOMKA Nem fázik.

GIZELLA Hámmicsinyál?

NEMTUDOMKA Gondolkozik.

GIZELLA Mirül?

NEMTUDOMKA Énnemtudom.

GIZELLA Adde.

NEMTUDOMKA Hogy híjják?

GIZELLA Nem tudom.

NEMTUDOMKA

Hejj, de a mi malacunkat,

Bimbalomnak hítták,

Hej, Bimbalom, Bimbalom...

ÁMI LAJOS A Nemtudomka így hát megszabadult. Letisztult rulla az anyja átka, mikor aszmonda: „megátkozlak: akárki szól hozzád – nemtudom – csak azt tudd mondani, amég a cár onokáját le nem firiszted, és tisztába nem teszed, puha gyolcsba.”

GIZELLA Bugyesz, Negoj, Retyezát,

Nem mind jó szem, aki lát.

NEMTUDOMKA Aki jó szem, közel lát,

Aki rossz szem, messze lát.

GIZELLA Csicsis, bujis...

NEMTUDOMKA Bujbuj csicsis...

ÁMI LAJOS Evvel a mesének vége, tisztelt hallgatóság!

Ja? És a Pájinkás János?

Út pedig beválasztották a városi pártbizottságba. Majd azután... azután üzemi pártitkár lett belülle. És még a mai nap is pártitkár, ha azóta le nem váltották.