

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Pécsi Országos Színházi Találkozó 2002

FORGÁCH ANDRÁS: A takarítónő (*Esettanulmány két színészre*) 585

KÁRPÁTI PÉTER: „A történetek addig még léteznek, amíg az óceánon ringatózunk” (*Vidéki Péter beszélgetése*) 599

KOLTAI TAMÁS: Nyolchavi érzés (*Budapesti évadféle*) 605

SÁNDOR L. ISTVÁN: Utóvédharcok? (*Néhány vidéki előadás*) 612

*

GYÖRFFY MIKLÓS: Idegesek vagyunk (*Gogol Revizora a Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínházában*) 618

NAGY IMRE: A sérült szöveg: a látvány mintázata (*A Danton halála a Pécsi Nemzeti Színházban*) 624

FUCHS LÍVIA: Évad végén (*A Pécsi Balett 2001/2002-es repertoárjáról*) 631

NÁNAY ISTVÁN: Sóska, sültkrumpli (*Egressy Zoltán darabja a Pécsi Harmadik Színházban*) 636

TOMPA ANDREA: Három séta a „veres téren” (*Kárpáti Péter Pájinkás János című darabjának előadásai*) 640

FORGÁCH ANDRÁS: Az erdő négyszögesítése (*Nyikolaj Alekszejevics Osztrovszkij: Erdő – kaposvári Csiky Gergely Színház*) 645

*

RADNÓTI ZSUZSA: A nagyratörő (*Márton László drámáiról*) 651

P. MÜLLER PÉTER: (A) Hamlet alak/ változásai az angol kritikában (*tanulmány*) 665

KÁRPÁTI TÜNDE: Molnár Ferenc sikerdramaturgiája (*tanulmány*) 683

*

NAGY ANDRÁS: A dráma és a történet (*Erika Fischer-Lichte: A dráma története*) 691

BOGDÁN LÁSZLÓ: Az ugrás pillanata (*Rendezte: Harag György*) 699

*

MELLÉKLET

KÖRÖSI ZOLTÁN: Galambok (*tragikomédia*)

2002

JÚNIUS

KÉPEK

A fényképek adatai a képaláírásokon olvashatók.

Körtvélyesi László: 620., 623., 629., 630., 634., 635.

Tóth László: 639.

Komjáthy Máté: 639., 644.



*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.*



www.pannonpower.hu

A Jelenkor az újságosnavilokon kívül a következő boltokban és elárústóhelyeken kapható

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTÉ 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, Ferencesek 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. – **Ceglédn:** 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. – **Mosonmagyaróvárott:** Könyvesbolt, Szent István u. 104. – **Nagykanizsán:** Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápán:** 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, Iskola u. 27. – **JATE bölcsészkar könyvtára:** 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. – **Zalaegersze-gen:** Simon István Könyvesház, Tüttősy u. 7.

BUDAPESTEN: Vince Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Mérleg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Századvég 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.

250,- Ft

JELENKOR



JELENKOR

XLV. ÉVFOLYAM

6. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztők
KERESZTESI JÓZSEF, 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@axelero.hu

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

Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. Minden felbélyegzett
válaszborítékkal ellátott küldeményt megválaszolunk.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány

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

a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,

a Soros Alapítvány, Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata,

a Baranya Megyei Önkormányzat 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. Üzleti és Logisztikai Központja.

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 jelzőszámmra,

illetve közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj az I. félévre 1500,- Ft, a II. félévre 1250,- Ft,

egy évre belsőldre: 2750,- Ft, külföldre: 8000,- Ft.

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

A JELENKOR májusi, a pécsi közép-kori egyetemmel foglalkozó számát mutatta be *Jankovits László* irodalomtörténész és *Ágoston Zoltán* főszerkesztő május 13-án Pécsen, a Művészetek Házában. Közreműködött *Lipics Zsolt* színművész.

*

SZILÁGYI ISTVÁN *Hollóidő* című regényéről beszélgetett a szerzővel *Thomka Beáta* irodalomtörténész május 6-án a Művészetek Házában.

*

JÁKFALVI MAGDOLNA *Alak, figura, perszonázs* című tanulmánykötetét mutatta be *P. Müller Péter*, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója a Művészetek Háza „Irodalmi szabadegyetem” című sorozatában május 9-én.

*

SÁNDOR IVÁN *Drága Liv* című regé-

nyéről beszélgetett a szerzővel *Ágoston Zoltán* május 29-én, a Művészetek Háza „Könyv /jelző” című sorozatában.

*

PÉCSI SZÍNHÁZI BEMUTATÓK. *Biljana Srbljanovic Családtörténetek, Belgrád* című színművét állította színpadra *Ottlik Ádám* a Pécsi Nemzeti Színház Stúdiószínházában. A premiert május 10-én tartották.

*

PÉCSI KIÁLLÍTÁSOK. A PTE Művészeti Karának DLA-hallgatói mutatják be munkáikat május 15. és június 2. között a Pécsi Galériában. – BIOTÓP/ÉLETTÉR címmel fiatal képző- és iparművészek csoportos kiállítása látható május 16-tól június 2-ig a Pécsi Galéria Pincegalériájában. – *Csurka Eszter* festőművész tárlata nyílt meg május 24-én a Pécsi Kisgalériában. A kiállítás június 16-ig tekinthető meg.

Szerzőink

Forgách András (1952) – író, dramaturg, műfordító, Budapesten él.

Kárpáti Péter (1961) – író, színházi dramaturg, Budapesten él.

Vidéki Péter (1973) – a Janus Egyetemi Színház tagja, a Sűgő munkatársa, Pécsen él.

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

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

Györfy Miklós (1942) – író, irodalomtörténész, kritikus, műfordító, Budapesten él.

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

Fuchs Livia (1947) – tánc-történész, kritikus, Budapesten él.

Tompa Andrea (1971) – színikritikus, a Világszínház főszerkesztője, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet munkatársa, Budapesten él.

Radnóti Zsuzsa (1938) – dramaturg, Budapesten él.

P. Müller Péter (1956) – irodalomtörténész, kritikus, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója, Pécsen és Budapesten él.

Kárpáti Tünde (1972) – az ELTE BTK PhD-hallgatója, Budapesten él.

Nagy András (1956) – író, Leányfalun él.

Bogdán László (1948) – író, költő, Sepsiszentgyörgyön él.

Kőrösi Zoltán (1962) – író, a Magyar Rádió Irodalmi Szerkesztőségének vezetője, Budapesten él.

FORGÁCH ANDRÁS

A takarítónő

Esettanulmány két színészre

SZEREPLŐK:

TAKARÍTÓNŐ, negyven körül
FÉRFI, negyven körül

HELYSZÍN:

Belvárosi garzonlakás. Mintha a bútorok még nem kerültek volna a végleges helyükre. Néhány felbontatlan doboz, két műanyagzsák, melyekből még nem szedték ki a könyveket. De lehet, hogy még tíz évig is így maradnak. Könyvespolcok. Az asztalon számítógép. Üzenetrögzítő telefon. Az utcára nyíló ablakon le van engedve a roló, a bejárati ajtó üvegén megjelenik egy árnyék, valaki kulccsal próbálja kinyitni az ajtót, de nem sikerül. Csönget. A szobában egy széken ülve valaki alszik. Fölkel, az ajtóhoz megy, mintegy félálomban, bizonytalanul, és kinyitja az ajtót.

I. JELENET

TAKARÍTÓNŐ *keze a szeme előtt*

Elnézést kérek... elaludtam...

FÉRFI Jó napot! Vagy jó estét! Még itt van?

TAKARÍTÓNŐ Jaj!

FÉRFI Kérem?

TAKARÍTÓNŐ Csúnyán elaludtam...

Jaj!

FÉRFI Ne haragudjon, hogy így rátörtem magára... Azt hittem, már végezni tetszett... Most nagyon sie-

tek, ne haragudjon... Sok dolgom van. Bocsásson meg.

Le sem veti a kabátját, sietve átvág a szobán. Nedves az esőkabátja.

TAKARÍTÓNŐ *néhány lépést tesz a belépő után*

Elnézést kérek... csúnyán elaludtam... Ez borzasztó. Rettenetes.

FÉRFI Ugyan. Előfordul. Nem kell ilyen drámaian venni.

TAKARÍTÓNŐ Bocsánat... De velem

ilyesmi még nem fordult elő... Ne tessék haragudni... Borzalmasan szégyellem magam...

Szünet.

FÉRFI Igen?

TAKARÍTÓNŐ Nem tudom... Ne tessék haragudni. Velem ilyesmi még... Nem is tudom, mikor...

FÉRFI Bárkivel előfordulhat.

TAKARÍTÓNŐ Leültem ide és elaludtam...

FÉRFI Bocsásson meg, de most nagyon sietek. Pénzt megtalálta?

TAKARÍTÓNŐ Fogtam magam, leültem a gáz mellé és elaludtam... A pénzt? Meg.

FÉRFI Elég volt?

Szünet.

FÉRFI Elég volt a pénz?

TAKARÍTÓNŐ Hát persze, persze... *elréved*

FÉRFI Bocsásson meg, de most nagyon sok dolgom van. Rohanok. Már itt se vagyok.

rakogat az asztalán, felnéz, a takarítónő még mindig ott áll

Mi van itt? Úristen... Hol van az a csekk?

TAKARÍTÓNŐ Ilyen még nem volt velem... Ilyen még nem volt...

FÉRFI Hova tettem a csekket? Ez mi? *felbont egy levelet, megnézi és azonnal kidobja a szemétkosárba*

FÉRFI Mi van magával? Beteg?

TAKARÍTÓNŐ Ki? Én?

FÉRFI Talán megfázott? Vagy van valami baja?

TAKARÍTÓNŐ Ne haragudjon, de nem érek én rá beteg lenni.

FÉRFI Az se jó, ha az ember még arra se ér rá, hogy beteg legyen, nem igaz?

TAKARÍTÓNŐ Én ráérnék. Ráérnék én.

FÉRFI Az is betegség, ha az ember nem lehet beteg.

TAKARÍTÓNŐ Az, hogy az ember nem lehet beteg? Az betegség?

FÉRFI Mindenki rohan. Jó néha megállni egy kicsit. Pihenni.

TAKARÍTÓNŐ Ne haragudjon, de nem érek én rá arra, hogy megbetegedjek, tetszik tudni, hogy van. Én arra nem érek rá.

FÉRFI Értem.

TAKARÍTÓNŐ Mit tetszik keresni?

FÉRFI Volt itt egy csekk. Be kell fizetnem.

TAKARÍTÓNŐ Tessék?

FÉRFI El tetszett nagyon fáradni. Jövő héten nem kell jönni. Elég, ha kéthetente jön.

TAKARÍTÓNŐ Nem vagyok én fáradt.

FÉRFI Én úgy látom, hogy nagyon fáradt.

TAKARÍTÓNŐ Csak elaludtam.

FÉRFI Ez sose véletlen.

TAKARÍTÓNŐ Tetszik tudni, csak nagyon fáztam.

FÉRFI Fázott. Nem látott egy sárga csekket?

TAKARÍTÓNŐ Novemberben meg végleg lejár a segélyem...

FÉRFI Milyen segély? Munkanélküli segélyt kap?

Nincs válasz.

FÉRFI Itt tényleg hideg van. Nem is tudtam, hogy ilyen hideg ez a lakás.

TAKARÍTÓNŐ Én nem voltam beteg, nem is tudom, mikor...

A férfi nem figyel rá, kutat a papírok között, ez-az a földre hull.

TAKARÍTÓNŐ Tetszik tudni, én férfitodrász vagyok... Egy férfitodrász, az sosem lehet beteg... De ha hideg van, akkor fázok. Nagyon szerettem todrász lenni. Csak ne lett vol-

na az a sok haj... A haját, azt nem szerettem. Folyton föl kellett seperni a hajakat.

FÉRFI Fodrász tetszett lenni?

TAKARÍTÓNŐ Meg tetszett találni?

FÉRFI Köszönöm, megvan.

TAKARÍTÓNŐ Aztán bezárták a fodrászatot.

FÉRFI A faluban?

TAKARÍTÓNŐ Nem. Ott nem volt fodrászat.

FÉRFI Értem.

TAKARÍTÓNŐ Bezárták.

FÉRFI Hol zárták be?

TAKARÍTÓNŐ Férfifodrász voltam.

Csak azok a hajak a földön...

FÉRFI Értem.

TAKARÍTÓNŐ Tessék?

FÉRFI Semmi.

TAKARÍTÓNŐ Így én még sose fáztam...

FÉRFI Tényleg, az évszakhoz képest hideg van most. Mostanában vagy nagyon hideg van, vagy nagyon meleg. Ez tényleg kibírhatatlan.

TAKARÍTÓNŐ Én akármikor tudok fázni. Én nyáron is tudok fázni. A csontom tud fázni. Fázós vagyok.

FÉRFI Értem.

TAKARÍTÓNŐ Ilyen vagyok. Nem tehetek róla.

FÉRFI Ez a gázkonvektor sajnos nem fűti be a lakást.

TAKARÍTÓNŐ Azért ültem ide mellé.

FÉRFI Mit tegyünk?

TAKARÍTÓNŐ El van romolva. Nem én rontottam el.

FÉRFI Elromlott?

TAKARÍTÓNŐ Nem ad meleget. Semmit se ad. Tegye rá a kezét. Tessék rátenni a kezét. Be van ez kapcsolva, már megy egy pár órája. És nem ad semmi meleget. Mint a jég. Nézze, mint a jég.

rálehel a két kezére

FÉRFI Tényleg kihűlt ez a lakás. Nem

fűtöttem vagy két hétig. Nem voltam itt.

TAKARÍTÓNŐ Tudom én, hogy nem tetszett itt lenni. Nem nyúltam hozzá.

Szünet.

FÉRFI Nem nyúlt hozzá, mihez?

TAKARÍTÓNŐ Ilyen merev kézzel még egy ollót se tudnék kinyitni. Cukrásznak hívtak, de ahhoz meg nincs türelmem. Hívnak cukrásznak, de minek menjek? Nincs hozzá türelmem semmi. Én nem szeretek főzni. Sütni inkább, de a konyhában állni egész nap a kondérok között...

A férfi a gázkonvektorhoz megy.

TAKARÍTÓNŐ Nem tudom, mi van ezzel. Csak egy percre ülök le, mondom, nagyon hideg van, leülök itt egy percre... Mert már mennem is kell... És erre elalszok... Olyan mélyen elaludtam... Biztos a fáradtság...

FÉRFI Nagyon sajnálom.

TAKARÍTÓNŐ Ilyen csúnya dolog... Hogy így elaludjak... Mikor el kell mennem... Hány óra?

FÉRFI *nézi a konvektort*

Takarékra volt állítva.

TAKARÍTÓNŐ A kezem mint a jég.

FÉRFI Le volt kapcsolva.

TAKARÍTÓNŐ Azt én nem tudom.

FÉRFI Nézzen ide!

mikor a takarítónő nem mozdul

Jöjjön ide!

TAKARÍTÓNŐ Hideg vagyok, mint a föld. Mint akit most húztak ki a földből. Minden tagom reszket.

Csönd.

TAKARÍTÓNŐ Mint egy hullá... Kiesne

a fésű is a kezemből. Már ne haragudjon. Csak úgy beszélek összevissza. De olyan merevek az ujjaim, hogy alig bírom behajlítani.
FÉRFI Jöjjön csak ide egy percre!

A takarítónő odavonszolódik a konvektorhoz. Állva alszik, enyhén kileng.

TAKARÍTÓNŐ Igen.

a szeme félig lehunyva

FÉRFI De nézzen is ide.

TAKARÍTÓNŐ Nézek én, nézem én.

FÉRFI Azért mutatom meg most, ne haragudjon, mert a múltkor szivárgott a gáz.

TAKARÍTÓNŐ Az nem én voltam.

FÉRFI Csak szeretném megmutatni, hogy hogyan kell csinálni.

TAKARÍTÓNŐ Sehogy.

FÉRFI Tessék?

TAKARÍTÓNŐ Sehogy.

FÉRFI A múltkor, mikor beléptem a lakásba, gázszag volt.

TAKARÍTÓNŐ Az máshonnan van. Az gázszivárgás. Azt én mindig érzem itt.

FÉRFI Mindig érzi? És a szerelők? Nem jöttek? Én úgy emlékszem, hogy jöttek.

TAKARÍTÓNŐ Nem csinálták meg.

FÉRFI Látja ezt a vörös kapcsolót?

TAKARÍTÓNŐ *bólogat*

FÉRFI Szépen visszafele kell kapcsolni.

TAKARÍTÓNŐ Én már a metrón is csak aludtam.

FÉRFI Így, visszafelé. Tehát az órajárással ellenkező irányba, kicsit megnyomva, amikor kattant egyet...

a takarítónő nem figyel

Nem elég egyszerűen elcsavarni, nézni is kell, hogy mi történik odabent. Érti?

TAKARÍTÓNŐ De én nem nyúltam hozzá...

FÉRFI Nem érti?

TAKARÍTÓNŐ Mondom én, nem jó ez...

FÉRFI Nincs semmi baja, csak vigyázni kell vele.

TAKARÍTÓNŐ Nem jól működik.

Szünet.

FÉRFI Nem késik el?

TAKARÍTÓNŐ Szerintem azért' elromlott ez.

FÉRFI Nem fog elkésni?

TAKARÍTÓNŐ Mer én hozzá se nyúltam.

FÉRFI Hallja, hogy hogy zúg?

Csönd.

FÉRFI Hagytam én magának pénzt egyáltalán?

TAKARÍTÓNŐ Nem hagyott.

FÉRFI Azért nem ment el?

TAKARÍTÓNŐ El akartam én menni, csak elaludtam.

FÉRFI Mennyivel tartozom?

TAKARÍTÓNŐ Amennyit tetszik adni...
Amennyit gondolni tetszik...

FÉRFI Nekem azt mondták, hogy órabért kap...

TAKARÍTÓNŐ Nem órabért kapok.

FÉRFI Azt hittem, hogy órabért kap.

TAKARÍTÓNŐ Annyit kapok, amennyi jár.

FÉRFI Nem akarok én kevesebbet adni, mint amennyi jár.

TAKARÍTÓNŐ Nekem mindegy.

FÉRFI Annyi, amennyit maga mond.

TAKARÍTÓNŐ Én nem mondok.

FÉRFI Mint eddig, rendben?

pénzt vesz elő, kiszámolja, leteszi az asztalra

Ide raktam a pénzt az asztalra, rendben?

TAKARÍTÓNŐ Már úgyis megyek el.
nem veszi el a pénzt

FÉRFI Én is sietek.

TAKARÍTÓNŐ Egy cigit azért még elszívhatok?

FÉRFI Tessék?

TAKARÍTÓNŐ Egy cigit még elszívhatok?

FÉRFI Nyugodtan.

TAKARÍTÓNŐ Mert nem mindenki szereti.

FÉRFI Kérem, szívja el nyugodtan.

A férfi telefonálni kezd. A takarítónő beleszól a beszélgetésbe.

TAKARÍTÓNŐ Találtam itt egy könyvet...

FÉRFI *fel*néz

Kérem?

a telefonba

Várj egy pillanatot.

TAKARÍTÓNŐ Találtam itt egy könyvet...

FÉRFI *a telefonba*

Várj még egy pillanatot. Tegye a polcra.

TAKARÍTÓNŐ Kölcsönkérhetem?

FÉRFI Kérem?

a telefonba

Mindjárt itt vagyok!

TAKARÍTÓNŐ Ezt.

mutat egy könyvet

FÉRFI Kínai filozófia? Érdeklí? Érdeklí a kínai filozófia?

TAKARÍTÓNŐ Elvihetem?

FÉRFI Persze. Persze. Viheti. Vigye.

A férfi visszafordul és tovább telefonál. A takarítónő cigarettázik. A könyvet belenyomja az egyik szatyorba, amelyikből borosüveg nyaka kandikál ki. Mikor a férfi feláll és elindul kifelé, megállítja, és úgy kezd el beszélni hozzá, mintha folytatna egy régi beszélgetést.

TAKARÍTÓNŐ Bocsásson meg...

FÉRFI Nyugodtan vigye el... Mostanában nem foglalkozom kínai filozófiával...

TAKARÍTÓNŐ Nem a filozófia... szóval nem a filozófia...

FÉRFI Micsoda?

TAKARÍTÓNŐ Hanem ez a gyógyszer...

FÉRFI Milyen gyógyszer?

TAKARÍTÓNŐ Nem tudom elolvasni. A dobozt. Már a múltkor is meg akartam kérdezni, csak nem mertem. Női gyógyszer. Felírták, és nem tudom elolvasni, hogy mi van ráírva... Van benne egy papír... Egy ilyen férfi, mint maga... Egy ilyen férfi, mint maga... Maga biztos tudja...

A takarítónő egy gyógyszeres dobozt ad a férfinak. Az kiveszi belőle a használati utasítást, és magában olvasni kezdi. A takarítónő közben megszólal.

TAKARÍTÓNŐ Legközelebb mikor jönnek?

FÉRFI Hogy mikor? Ugyanakkor. Mikor megfelel magának. Én alkalmazkodom.

a gyógyszerre

Nincs ennek semmi mellékhatása, csak esetleg valamilyen gyomorpanasz...

TAKARÍTÓNŐ Gyomorpanasz?

FÉRFI Már szedett ebből?

TAKARÍTÓNŐ Már igen.

FÉRFI És fáj a gyomra?

TAKARÍTÓNŐ Nem.

FÉRFI Nagyszerű.

TAKARÍTÓNŐ Nekem nem fáj semmim, csak az egész minden. Az egész mindenem fáj nekem.

FÉRFI Tessék?

TAKARÍTÓNŐ Nem fáj. És akkor mikor jöjjenek?

FÉRFI Mikor lenne jó magának?

TAKARÍTÓNŐ Nekem mindig jó.

FÉRFI Mindig?

TAKARÍTÓNŐ Inkább délután.

FÉRFI Az nekem nem jó.

TAKARÍTÓNŐ Nekem meg a délután lenne jó.

FÉRFI Akkor jöjjön délután. Hánykor?
TAKARÍTÓNŐ Kettőkor.

FÉRFI Ahogy tetszik gondolni. Az nekem a legrosszabb, de jöjjön kettőkor.

TAKARÍTÓNŐ Én jöhetek máskor is, reggel, mint eddig.

FÉRFI Én alszom délután, de két hétben egyszer kibírom.

TAKARÍTÓNŐ Elszívok még egy cigit, nem baj?

FÉRFI Nem. De én most már mennék.

TAKARÍTÓNŐ *rágyújt*
Akkor reggel jöjjenek?

FÉRFI Nem, délután. Jöjjön délután.

TAKARÍTÓNŐ Majd ha beköltözök a konzul úrhoz... Akkor minden más lesz.

FÉRFI Beköltözik a konzul úrhoz?

TAKARÍTÓNŐ Igen, beköltözök. Van ott egy olyan szoba...

FÉRFI Milyen szoba?

TAKARÍTÓNŐ Be fogok költözni hozzájuk.

FÉRFI És mikor költözik be?

TAKARÍTÓNŐ Azt még nem tudom pontosan.

Hirtelen sírva fakad. Állva sír, aztán leül, hüppög és szípo. A férfi egy darabig némán nézi, aztán papírzsebkendőt vesz elő, odanyújtja.

TAKARÍTÓNŐ Ne haragudjon, bocsásson meg, nem akarok én ennyi bajt okozni magának...

kifújja az orrát a zsebkendőbe

FÉRFI És megbeszélte már a konzul úrékkal? Ez már biztos?

TAKARÍTÓNŐ Mi?

FÉRFI Hogy beköltözik hozzájuk.

TAKARÍTÓNŐ Még nem. De az lesz.

FÉRFI Pedig ilyen fontos döntéseket nem érdemes halogatni.

TAKARÍTÓNŐ Van ott egy olyan szoba...

FÉRFI Milyen szoba? Cselédszoba?

Úgy gondolja, hogy beleegyeznek?

TAKARÍTÓNŐ Beleegyeznek... egész biztos beleegyeznek.

FÉRFI A férje rosszul bánik magával?

TAKARÍTÓNŐ Hogy a férjem énvelem rosszul bánik-e?

FÉRFI Bocsásson meg, nem akarok belevatkozni az életébe...

TAKARÍTÓNŐ Hogy én nem vagyok jó semmire, hogy se anya nem vagyok, hogy se nő nem vagyok, se egy utolsó...

FÉRFI És most elköltözik hazulról?

TAKARÍTÓNŐ Három órát utazok naponta, és akkor azt mondja, hogy lopom a pénzt és hogy a világ kurvája vagyok... ne haragudjon, hogy így beszélek... Rágyújthatok?

FÉRFI Ha akar...

TAKARÍTÓNŐ *rágyújt*

FÉRFI Azt hiszem, nekem most már tényleg mennem kell...

TAKARÍTÓNŐ Hát én nem tudom, hogy mi lesz már énvelem!

FÉRFI *megáll az ajtó előtt*

Azt hiszem, célszerű lenne egy al-bérletet keresnie magának meg a kislányának...

TAKARÍTÓNŐ Azt mondja nekem, hogy kiszartad ezt a gyereket... Kiszartad, ennyit tudtál csinálni, hogy kiszartad ezt a gyereket, ezt mondta a gyerek születésnapján, hogy kiszartad ezt a gyereket!

megint sírva fakad

FÉRFI Hát ez nem volt szép tőle...

TAKARÍTÓNŐ Hogy én kiszartam őtet. Ne haragudjon, hogy pont magának okozok ennyi bajt...

FÉRFI Jó, akkor induljunk el együtt...

megnézi az óráját

Már késésben vagyok.

TAKARÍTÓNŐ Túl sok pénzt tetszett adni...

FÉRFI Nekem így is megéri.

*Már mindketten kint állnak a bejárati
ajtónál, a férfi lekapcsolja a villanyt.*

TAKARÍTÓNŐ Én... itt aludhatok?

FÉRFI Tessék?

TAKARÍTÓNŐ Kérem?

FÉRFI Semmi.

TAKARÍTÓNŐ Most már nem tudok ha-
zamenni...

FÉRFI Nem tud hazamenni? Mért nem
tud hazamenni? Mért nem tud ha-
zamenni? Nincs már busz?

TAKARÍTÓNŐ Már nem tudok haza-
menni...

FÉRFI Mi van?

TAKARÍTÓNŐ Úgyse tetszik itthon
aludni.

FÉRFI Ma éjjel valóban nem alszom itt-
hon.

TAKARÍTÓNŐ Nem mehetek én már
sehová sem...

FÉRFI Hát, nem tudom.

TAKARÍTÓNŐ Ne haragudjon már én-
rám, de hova legyek én már...

FÉRFI Tulajdonképpen itt alhat. De
csak ma éjszaka. Reggel nyolckor
itt leszek.

TAKARÍTÓNŐ Ó, reggel nyolckor én
már...

FÉRFI Reggel nyolckor itt leszek.

TAKARÍTÓNŐ Én már előbb is elme-
gyek, ne tessék félni...

FÉRFI Nem félek.

bizonytalanul

Hát pihenje ki magát.

TAKARÍTÓNŐ Pihenés, az meglesz.

FÉRFI Mit mond?

TAKARÍTÓNŐ Majd tiszta ágyneműt
húzok magának. Meglátja. És kéne
egy vasalót is vennie.

FÉRFI No, a viszontlátásra. Ebből nem
csinálunk rendszert.

TAKARÍTÓNŐ Vasaló, az kell.

FÉRFI Ne haragudjon, de most mennem

kell. Előbb-utóbb találnia kell egy
helyet, ahol meghúzhatja magát...

TAKARÍTÓNŐ Találni fogok. Tessék el-
hinni, hogy találni fogok.

FÉRFI Magának meg a kislányának.

TAKARÍTÓNŐ A kislányomnak is.
Igen.

FÉRFI Ez így nem normális.

TAKARÍTÓNŐ Hát nem.

FÉRFI Jó éjszakát.

TAKARÍTÓNŐ Találni fogok, tessék el-
hinni.

Sötét.

II. JELENET

Ugyanott, két hét múlva.

*A telefon csörög. A férfi lép be a lakás-
ba, de mire a telefonhoz ér, már letet-
ték. Felkapcsolja a villanyt. Körülnéz,
kimegy. Mikor visszajön, akkor veszi
észre, hogy a konvektor előtt, a földön,
ott fekszik a takarítónő. Nézi. A taka-
rítónő hirtelen felül.*

TAKARÍTÓNŐ Elnézést kérek... elalud-
tam...

FÉRFI Nem hittem volna, hogy újra itt
találom...

TAKARÍTÓNŐ Tessék?

FÉRFI Nem hittem volna, hogy újra itt
találom. Megbeszéltük, hogy ebből
nem csinálunk rendszert. Ez ne-
kem nagyon kellemetlen. Ne hara-
gudjon, de meg kellett mondanom.
Nem örülök ennek.

TAKARÍTÓNŐ Elnézést kérek... elalud-
tam...

FÉRFI Már elmúlt hét óra.

TAKARÍTÓNŐ Már elmúlt hét óra?! Jé-
zusom!

FÉRFI Úgy tesz, mintha nem tudná.

TAKARÍTÓNŐ Tessék?

FÉRFI Késő van már. Minden rendben?

TAKARÍTÓNÓ Bocsánat... le kellett fe-
küdnöm... Az előbb úgy elszédül-
tem, hogy... Valami női bajom van
nekem...

FÉRFI Most azért, ugye, el tetszik men-
ni? Ugye, nem marad itt?

TAKARÍTÓNÓ Bocsánat... Dehogy ma-
radok. Nem maradok.

*gyorsan felkapja a földről a férfi fürdő-
köpenyét, azon feküdt, összehajtogatja
és egy székre teszi*

A köpenye... bocsánat...

FÉRFI Nem érdekes. Minden rend-
ben?

TAKARÍTÓNÓ Igen.

FÉRFI Mármint odahaza. Minden rend-
ben van odahaza?

TAKARÍTÓNÓ Nem tudom.

FÉRFI Nem ment haza azóta?

TAKARÍTÓNÓ De.

FÉRFI Nos, akkor a vizontlátásra.

TAKARÍTÓNÓ Mindjárt megyek.

FÉRFI De most tényleg el kell mennie.

Dolgozni akarok.

TAKARÍTÓNÓ Nem vagyok fáradt.

FÉRFI Jaj, ne kezdjük előlről. Menjen el
szépen.

TAKARÍTÓNÓ Nem tudom, hogy mi
van velem... Valami női bajom van
nekem...

FÉRFI Volt orvosnál?

TAKARÍTÓNÓ Dehogy voltam. Vizs-
gáltak már engem eleget. Mindig
ugyanazt mondják. Valami női ba-
jom van nekem.

FÉRFI Na mindegy, ez nem rám tarto-
zik.

TAKARÍTÓNÓ Volt két telefonüzenete
is. Fölírtam... De nem lehetett jól
érteni...

FÉRFI Megkértem, hogy hagyja az üze-
netrögzítőt bekapcsolva.

TAKARÍTÓNÓ Be van kapcsolva.

FÉRFI Azt hiszem, mi két malomban
őrölünk. Azt hiszem, ez így nem
lesz jó.

TAKARÍTÓNÓ Nem mertem hozzá-
nyúlni.

FÉRFI Jobb is, ha nem nyúl hozzá. Még
én se értek hozzá. Mi lenne, ha...

*fölvesz egy cédulát az asztalról, olvas-
sa*

Ki ez?!

TAKARÍTÓNÓ Azt mondta, így hívják,
kértem, betűzze...

FÉRFI Ki lehet ez?!

erősen töri a fejét

TAKARÍTÓNÓ Olyan furcsán beszélt az
illető, tetszik tudni... Nem magyar
volt...

FÉRFI Mindegy...

*összetépi a cetlit és kidobja a papírkö-
sárba*

Ezt most már sohasem fogjuk meg-
tudni. Különben minden rendben?

TAKARÍTÓNÓ És kivettem a postát is a
postaládából.

FÉRFI De minek, az isten szent szerel-
mére?!

TAKARÍTÓNÓ Hát tetszett adni a kul-
csot.

FÉRFI Postaládukulcsot? Hol van?

TAKARÍTÓNÓ Ott. Az asztalon. Bocsá-
nat.

FÉRFI Nem emlékszem, de mindegy. A
pénzt megtalálta?

TAKARÍTÓNÓ Meg, köszönöm.

FÉRFI Remélem, jól számoltam ki.

TAKARÍTÓNÓ Biztosan.

Szünet.

TAKARÍTÓNÓ Akkor két hét múlva
megint jönnek.

FÉRFI Jó. Legyen két hét múlva. Tele-
fonáljon azért ide előbb. Még meg-
gondolom.

TAKARÍTÓNÓ Csak azért mondom...

FÉRFI Telefonáljon előbb.

TAKARÍTÓNÓ Csak mondom.

FÉRFI Értem. Telefonáljon, és majd
megbeszéljük.

TAKARÍTÓNŐ Még elszívhatok egy cigi-
git?

FÉRFI Mit?

TAKARÍTÓNŐ Cigit.

FÉRFI Szívjon.

TAKARÍTÓNŐ Csak azért kérdezem...

rágyújt

Most jól működött a mosógép.

Szünet.

TAKARÍTÓNŐ Csak nem centrifugált.

FÉRFI Hogyhogy nem centrifugált?

TAKARÍTÓNŐ Nincs neki olyan prog-
ramja.

FÉRFI Kértem, hogy ne mosson. A
múltkor is minden úszott. Úszott
az egész lakás. Már egyszer beáz-
tak ezek a szerencsétlenek alattam.

TAKARÍTÓNŐ Bocsánat, kimegyek a
hamutartóért.

FÉRFI Parancsoljon.

A takarítónő kimegy a hamutartóért.

TAKARÍTÓNŐ Tetszik tudni, mer' ahol
takarítani szoktam, ott sose gyűj-
tok rá, mer' van, aki nem bírja a ba-
gószagot.

FÉRFI Akkor itt mért gyűjt rá?

A takarítónő nem válaszol.

FÉRFI Engem nem zavar.

Szünet.

TAKARÍTÓNŐ Elolvastam azt a köny-
vet, amit adni tetszett.

FÉRFI Adtam magának egy könyvet?

TAKARÍTÓNŐ Visszaraktam a polcra.

FÉRFI Köszönöm.

TAKARÍTÓNŐ Tetszik tudni, én na-
gyon szeretek olvasni.

FÉRFI Az jó.

TAKARÍTÓNŐ Csak nekem, tetszik

tudni, nincs rá időm. Folyton
takarítani járok. Tetszik tudni, én
férfifodrász vagyok a szakmám
sze-rint.

FÉRFI És a konzul úrék? Beszélt velük?
Alhat ott? Mit mondtak?

TAKARÍTÓNŐ Én ott alhatok. Aludtam
már ott. Nagyon rendesek a kon-
zul úrék. Kutyájukat is én sétálta-
tom. Most is mennem kell a kutya
végett. Nagyon rendesek hozzám.
Mindig nagyon rendesek hozzám.
Mondtam, hogy este visszame-
gyek a kutya végett.

FÉRFI Aha. És mondja, nem kési le a
buszt?

TAKARÍTÓNŐ Melyiket?

FÉRFI Nem fél, hogy lekési az utolsó
buszt? Ha még a kutyát is leviszi?

TAKARÍTÓNŐ Nem megyek én már el
avval a busszal.

FÉRFI Tessék?

TAKARÍTÓNŐ Nem megyek én el avval
a busszal.

FÉRFI És a konzul úr kutyája?

TAKARÍTÓNŐ Már az késő van.

FÉRFI Bocsásson meg, de most nem al-
hat itt. Nem.

TAKARÍTÓNŐ Nem akarok én itt alud-
ni. Megyek el már.

FÉRFI Visszontlátásra két hét múlva. De
előbb föltétlenül hívjon fel. Ja
igen... Majdnem elfelejtettem:
hagyja itt a kulcsot, mert az egyik
barátomnak oda akarom adni...

TAKARÍTÓNŐ Jó. Akkor én most me-
gyek.

elindul a kijárat felé, megáll

Csak nem tudom, hogy micsinál-
jak.

FÉRFI Tessék?

TAKARÍTÓNŐ Mert ez folyton elveszi,
amit a táskámban talál. Börtönvi-
selt ember. Letépi rólam a táskát,
megvár a sarkon, és kiveszi belőle
a minden pénzemet.

FÉRFI Ki volt börtönben?
TAKARÍTÓNÓ A börtönben változott meg, azóta lett más, mint amilyen addig volt... Nagyon más lett. Buzi lett belőle. Egy buzi lett belőle. Megmondta, ilyen lett... Na, meg a komaasszonyom is...
FÉRFI A komaasszonya?
TAKARÍTÓNÓ Ha annak ezt el tetszik mondani... Ugye, nem tetszik neki elmondani?
FÉRFI Nem is ismerem a komaasszonyát.
TAKARÍTÓNÓ Hát ő ajánlt be a konzul úrékhöz.
FÉRFI Hát így.
TAKARÍTÓNÓ Hát én már nem tudom, hogy micsináljak. Nekimegyek a Dunának.
FÉRFI Azt nem szabad.
TAKARÍTÓNÓ Nekimegyek én már a Dunának...
FÉRFI Nem. Azt nem szabad.
TAKARÍTÓNÓ Hátulról jön mindig...
FÉRFI Hátulról?
TAKARÍTÓNÓ A sötét utcán. Én lemegyek, és ha valaki magának hátulról így nekijönne... Félek... Nagyon félek...
FÉRFI Mi történt?
TAKARÍTÓNÓ Nézze meg. Ezt nézze meg! Nézze meg!
a szemét mutatja
FÉRFI Mi történt?
TAKARÍTÓNÓ Beverte... Megvert... Lementem... Nem tudom, hogy honnan tudta, hogy itt vagyok... Egyszer csak hátulról jön... Nézze meg... Fogja meg... Fogja csak meg... Fogja meg, milyen dagadt... Lila lesz mindjárt... Már mentem a buszhoz éppen...
FÉRFI Az előbb történt? Az utcán? A férje?
TAKARÍTÓNÓ Fogja meg nyugodtan... Tapintsa meg... Bátran...

FÉRFI Elnézést, én nem vagyok orvos...
TAKARÍTÓNÓ Így elbánni az ember lányával...
FÉRFI Láttá, hogy ki volt? Megtámadta valaki az utcán?
TAKARÍTÓNÓ Nem láttam én... Ilyen sötétbe', hogy láthattam volna... Maga mit csinálna, ha csak így nekimenne magának? De hát ki más lett volna? Ki más lett volna?
FÉRFI Nem látta, hogy ki volt? A férje volt? Nem lehet, hogy csak elesett? Megbotlott és elesett?
TAKARÍTÓNÓ Tessék? Nem szoktam én elesni. Így bánni az emberrel... Hogy én egy kurva vagyok... A világ kurvája... Hogy az én picsámra rájárnak a kutya is... Már ne haragudjon, de nagyon el vagyok keseredve...
FÉRFI Megtámadta az utcán?
TAKARÍTÓNÓ Hogy a picsámat a kutya is kinyalhatják... Jaj, ne haragudjon már... Miket mondok? Pont magának... Ne haragudjon. Kérem.
FÉRFI Én nem haragszom. De most dolgozni szeretnék.
TAKARÍTÓNÓ Akkor a lépcsőházban alszok.
FÉRFI Nem alhat a lépcsőházban.

Csend.

TAKARÍTÓNÓ Nem merek lemenni. Nem merek én már lemenni... Én ma már nem megyek le az utcára... Nem merek kimenni... Ott van... Figyel engemet.
FÉRFI Ki figyel?
TAKARÍTÓNÓ Ő.
FÉRFI A férje?
TAKARÍTÓNÓ És ha magának is hátulról így nekijönnének?
FÉRFI Nem látta, ki volt?

TAKARÍTÓNŐ Hát én egy kurva vagyok?!

FÉRFI Tényleg csúnyán bedagadt a szeme... Borogatást tett rá?

TAKARÍTÓNŐ Elmegeyek én kurvának... Azt akarja, hogy elmenjek kurvának? Mér' nem mondja?

Csend.

FÉRFI Meg kell mondanom, nagyon határozottan, hogy nem alhat itt. Ne haragudjon. Ez a helyzet. Nem akarom, hogy itt aludjon.

TAKARÍTÓNŐ Maga ne haragudjon én-rám. Jaj, nagyon szörnyen viselkedek. Félek. Rágyújthatok?

FÉRFI Rá. De nem alhat itt.

TAKARÍTÓNŐ Nem is gondoltam én arra. Csak elszívok még egy cigarettát.

FÉRFI Inkább mégse.

TAKARÍTÓNŐ Akkor a lépcsőházban alszok.

FÉRFI Mért akar a lépcsőházban aludni? Fél hazamenni?

TAKARÍTÓNŐ Ha magának jönne így valaki hátulról... Nézze meg a szememet... Így elbánni az emberrel? Be van dagadva.

FÉRFI Nem látta, hogy ki volt?

TAKARÍTÓNŐ És ha magával ezt csinálnák...

FÉRFI Tényleg csúnya, dagadt a szeme...

TAKARÍTÓNŐ Fogja meg... Fogja meg... Érintse meg...

FÉRFI Lehet, hogy csak elesett, és megütötte magát. Hideg borogatást kell rátenni... Vagy hideg pengével megnyomni.

TAKARÍTÓNŐ Nem megyek le.

FÉRFI Nem mer lemenni?

TAKARÍTÓNŐ Nem merek.

FÉRFI Azt gondolja, hogy várja valaki? Én nem láttam senkit.

TAKARÍTÓNŐ Á, mért látna? Mért látna? Csak itt a konyhában... leülök egy székre... Itt a konyhában... Villanyt se gyújtok. Csak üldögélek itt.

FÉRFI Mit akar?

TAKARÍTÓNŐ Elaludnék én itt a konyhában... egy széken... Csak hadd üljek le itt a konyhában... Itt leülök a konyhában... Leülök egy székre a konyhában...

FÉRFI Nem.

TAKARÍTÓNŐ Leülök egy székre a konyhában...

FÉRFI Nem.

TAKARÍTÓNŐ Csak a konyhában... Széken.

FÉRFI Menjen haza.

TAKARÍTÓNŐ Hova mennék haza?

FÉRFI A falujába. Mért nem megy haza?

TAKARÍTÓNŐ Nem megyek haza. Nekem nincs haza.

FÉRFI Nem jár haza?

TAKARÍTÓNŐ Én?

FÉRFI Kérdezem, hogy mióta nem jár haza?

TAKARÍTÓNŐ Kinyomozott, vagy mi? Követett az utcán? Megyek az utcán, és jön utánam? Megyek, nem szól, csak üt?

FÉRFI Kicsoda? A férje?

TAKARÍTÓNŐ Én azt nem tudom. Nem tudom én azt, hogy ki volt az.

FÉRFI Elvett magától valamit?

TAKARÍTÓNŐ Nem alhatnék itt?

FÉRFI Nem.

Szünet.

TAKARÍTÓNŐ Rágyújthatok?

FÉRFI Nem. Kérem, menjen el. Most rögtön menjen el. Kérem.

TAKARÍTÓNŐ Bocsásson meg, de én rágyújtok.

FÉRFI Miért?

TAKARÍTÓNŐ Tessék?

Csönd.

TAKARÍTÓNŐ Azért kérdem, hogy rágyújthatok-e.

FÉRFI De aztán el kell mennie.

TAKARÍTÓNŐ Hova menjek én?

FÉRFI Nem tudom.

TAKARÍTÓNŐ *rágyújt*

Haragszik. Haragszik rám.

FÉRFI Nem haragszom.

TAKARÍTÓNŐ Látom, hogy haragszik.

FÉRFI Nem haragszom.

TAKARÍTÓNŐ De a lépcsőházban fogok aludni.

FÉRFI Azt nem lehet.

TAKARÍTÓNŐ Pedig a lépcsőházban fogok aludni. Én még egyszer ki nem teszem az utcára a lábam. Ilyet velem!

FÉRFI Kérem, menjen el. És ne maradjon a lépcsőházban sem.

Szünet.

TAKARÍTÓNŐ Nincs nekem már hová mennem.

FÉRFI És tegnap hol aludt?

TAKARÍTÓNŐ Tegnap?

FÉRFI Tegnap.

TAKARÍTÓNŐ Hogy hol? Ne haragudjon már...

FÉRFI Nem haragszom. Hol aludt?

TAKARÍTÓNŐ Telefonálhatok?

Szünet.

TAKARÍTÓNŐ Mert akkor felhívom a konzul úrékat.

FÉRFI Hívja fel a konzul úrékat.

TAKARÍTÓNŐ A konzul úrék nagyon jók hozzám.

FÉRFI Ennek igazán örülök.

Fölemeli a kagylót, belehallgat. Nincs vonal.

FÉRFI Ennek mi baja? Süket.

TAKARÍTÓNŐ Én nem vettem föl.

FÉRFI *nézi*

Kiszakadt a zsinór.

TAKARÍTÓNŐ Tessék?

FÉRFI Semmi.

TAKARÍTÓNŐ Nem tudom, hogy mi baja lehet, már az előbb is nagyon rosszul lehetett hallani.

FÉRFI Látja, itt kiszakadt a telefonzsinór. Rá tetszett lépni?

TAKARÍTÓNŐ Nem is nyúltam én hozzája. Én nem nyúlok ezekhez. Baja van ennek. Elromlott.

Csönd.

TAKARÍTÓNŐ Akkor én most micsináljak?

FÉRFI Nem tudom.

TAKARÍTÓNŐ Mer' az utcára én le nem megyek.

FÉRFI Vagy úgy.

TAKARÍTÓNŐ Ne haragudjon, hogy ekkora bajt csinállok magának. Hogy pont magának csinállok ekkora korbát.

FÉRFI Nem haragszom.

TAKARÍTÓNŐ Maga megért engemet, ugye, megért?

FÉRFI Megérttem magát.

TAKARÍTÓNŐ Ne haragudjon már, de nagyon félek lemenni.

FÉRFI Ha telefonálni akar a konzul úréknak, akkor telefonáljon az utcáról. Innen most nem lehet. Nincs vonal. Van telefonkártyája?

TAKARÍTÓNŐ Van.

FÉRFI Van egy fülke a házfalon.

TAKARÍTÓNŐ Nem merek lemenni.

FÉRFI Lemenjek magával? Amíg felhívja a konzul úrékat?

TAKARÍTÓNŐ Nem köll lejönni. Nem köll velem lejönni. Majd telefonálok. Énvelem nem köll lejönni.

áll

És ha magát ütnék így meg? Ha magát ütnék meg így? Micsinálna,

ha magát ütnék meg így? Ha úgy vernék, mint a répát? Ha magát úgy vernék mindig, mint a répát? Ha magának vernék ki a fogát, ha magát ütnék és vernék, ha magát ütnék és vernék...?

FÉRFI Nem tudom. Azt hiszem, elég lesz, ha havonta egyszer jön ezután takarítani. Nem kell, hogy kéthetente jöjjön. Teljesen fölösleges, hogy kéthetente jöjjön. Olyan kicsi ez a lakás. Azt hiszem, elég, ha havonta egyszer jön.

TAKARÍTÓNŐ Azt tetszik akarni, hogy három hét múlva jöjjelek?

FÉRFI Elég, ha négy hét múlva jön.

TAKARÍTÓNŐ Akkor visszaadom a kulcsokat. Minek őrizgessem? Még baja lesz. Én csak elveszítem.

FÉRFI Az nem lenne jó, ha elveszítené. Szükségem is van rájuk. A bátyám kért, hogy adjam neki oda.

TAKARÍTÓNŐ Hát nem tudom, hogy énvelem most már mi lesz.

FÉRFI Keressen egy albérletet magának meg a lányának.

TAKARÍTÓNŐ Jó. Én kereshetek.

Csend.

TAKARÍTÓNŐ Nem tetszene tudni nekem segíteni?

FÉRFI Vegyen egy hirdetési újságot. Ezt maga helyett nem csinálja meg senki. Senki. Érti? Senki.

TAKARÍTÓNŐ Nem tudna nekem segíteni? Nem tudna nekem segíteni? Mondja, nem tudna nekem segíteni?

Csend.

A takarítónő valahonnan előhalássza a kulcsokat és odaadja a férfinak.

FÉRFI Köszönöm.

TAKARÍTÓNŐ Nem tudom, hogy most micsináljak.

FÉRFI Váljon el.

TAKARÍTÓNŐ De nem hagyja... nem hagyja... Kell neki a pénzem... Jaj, jaj, jaj nekem. Most énvelem mi lesz már? Mi lesz már énvelem? Meghúznám magam a konyha mögött. Itt lennék, és meghúznám magam a konyha mögött. Én csöndben lennék, nem zavarnám magát. Én itt mindent megcsinálnék. Olyan lennék, mint a levegő, semmilyen lennék, átlátszó lennék, mintha itt se lennék, olyan lennék, mint a levegő, ha be tetszik csukni az ajtót, hallani se tetszik majd, és itt mindig szép rend lesz és szép tisztaság lesz, mindennap, és főznék is magára, mindennap, ha kell, én elmegyek reggel, és nem leszek itt napközben, elmegyek hajnalba', és ha azt tetszik mondani, akkor rögtön elmegyek, csak most ne, mert megöl, ott lent vár rám, és meg fog ölni, de ha most nem öl meg, akkor megver, és megver, és elszedi a pénzemet, és a kislányomat is elveszi, és elveszi mindenemet.

Szünet.

Nincs már nekem senkim se, senkim se, egy állat vagyok én, egy kiveret kutya vagyok én, egy állat vagyok én, egy kurva vagyok, egy utolsó rongy vagyok, mert nincsen nekem családom, mert idegen faluban vagyok én, mondta anyám, rossz lesz, mondta anyám, mostan nincs családom már nekem, senki se gondol rám, nagy bajom lesz nekem, nagy bajom lesz nekem.

Szünet.

A konzul úrék nagyon jók hozzám. Meg fog ölni. Félek lemenni. Ott

aludtam náluk. Magának mindent megcsinálnék. Ha lemegyek, megöl. Mindent megteszek magának. Maga egy férfi. Maga egy férfi. Ő nem férfi. Ő csak ver. Mit csináljak magának? Mondja meg, és én megteszem magának. Mindent megteszek magának. Leszopom magát. Hadd szopjam le magát. Megöl. Nem megyek le az utcára. A konzul úrék jók hozzám. Ott kutya is van. A gyereket is vigyázom. Azt mondták, odamehetek. A kislányomat akarom. A kislányomat akarom. Ugye, most haragszik rám? Ugye?

Szünet.

Na várjon, csak visszaadom a kulcsait.
kutatni kezd a táskájában
Mindjárt visszaadom. Visszaadom.

FÉRFI Már visszaadta.

TAKARÍTÓNŐ Meghúznám magam a konyha mögött. Meghúznám magam a konyha mögött. Én csönd-

ben lennék, nem zavarnám magát, én itt mindent megcsinálnék...

FÉRFI Nem.

TAKARÍTÓNŐ Én nem zavarnám magát, én olyan lennék, mint a levegő.

FÉRFI Nem.

TAKARÍTÓNŐ Én olyan lennék, mint a levegő.

Csönd.

TAKARÍTÓNŐ Rágyújthatok?

Csönd.

TAKARÍTÓNŐ Csak elszívok még egy cigarettát, aztán megyek.

FÉRFI Mit mond?

TAKARÍTÓNŐ Csak elszívom ezt az utolsó cigarettát, és elmegyek.

A takarítónő rágyújt. Elszívja a cigarettát. A férfi nézi. Aztán a nő lassan a kilincs után nyúl. Kinyitja az ajtót. Kimegy. A férfi becsukja utána. Hallgatózik. Sokáig áll így az ajtóban, hallgatózva.

Sötét.

„A TÖRTÉNETEK ADDIG MÉG LÉTEZNEK, AMÍG AZ ÓCEÁNON RINGATÓZUNK”

Vidéki Péter beszélgetése

Vidéki Péter: – *Milyennek látod a kortárs drámaszerzők és a színházak kapcsolatát?*

Kárpáti Péter: – Viszonylag jó helyzetben vagyunk. Nem sokat jártam külföldön, de néhány kollégával folytatott beszélgetésből az a benyomásom alakult ki, hogy egész Európában mind a nézők, mind a színházak részéről élénk az érdeklődés az új darabok iránt. Az már más kérdés, hogy milyen a színházak helyzete. Nem nehéz a kortárs daraboknak eljutni a színházakba, de hogy az előadás termékeny műhelymunka eredménye legyen, s igazán lehessen a születésének örülni, az azért ritkább. Ezt most nem magamról mondom, hanem általában.

– *Magadról nehéz is lenne, hiszen műveid sorra sikert aratnak a színházakban, s ebben közre játszik az is, hogy olyan rendezők állítják színpadra a munkáidat, akik nyitottak a magyar drámai hagyománytól eltérő észjárásodra, s ennek érzékeltesére a hitcles színházi formákat is megtalálják.*

– Nagyon fontos, hogy vannak színházi emberek, elsősorban persze színházi barátaim, akik inspirálnak, akikkel a töprengésünk hasonló irányba mutat. Tudom például Novák Eszterről, hogy ha valamit leírok, akkor azt ő hogyan fogja érteni, mi fog arról az eszébe jutni. Ez azért nagyon lényeges, hogy az ember ne érezze magát egyedül az agyalmányaival. Míg egy darab megszületik, az idő kilencvenöt százaléka azzal telik el, hogy töprengnek. Töprengnek a világról, mindenféle nagy általánosságokról, és közben folyamatosan témákat, motívumokat keresek, valamit, amivel elindulhatnék, ami az írásnak anyagot szolgáltat, és ami keretbe rendezi a töprengést. Az szinte mellékes, hogy születik-e ebből írás, persze jobb, ha születik, mert ha nem, akkor nehéz továbblépni. Halhatatlan szerzőkkel szoktam azt végigjátszani, mintegy fantasztikus életregényként, hogy az egyik írásából hogyan jön a következő, milyen elképesztő fordulatok történnek az írások között, és ebből miképpen rajzolódik ki az a töprengő élet, amit magamnak is élnem kell.

– *Említetted, hogy témákat, motívumokat keresel. Hol találsz meg őket?*

– Régóta és nagyon sokat foglalkozom motívumtörténettel. Egész egyszerűen arról van szó, hogy van valamiféle vonzódásom a legendákhoz, a mesékhez, a különféle őstörténetekhez. De persze meg tudom magyarázni filozofikusabban is. Miközben kultúrák épülnek egymásba, változnak, elpusztulnak, újjászületnek, az emberi képzelet nagy teljesítményei átadódnak. Nagyon érdekes megfigyelni, hogy például egy ősi perzsa motívum hogyan ment keresztül, mintegy bűvópatakként, az egész európai kultúrtörténeten, hogyan jelent meg a keresztény legendákban, később egy 18. századi színdarabban, aztán előkerült egy nagyregényben, a magyar népköltészetben, és végül eljutott egy hollywoodi filmig. Tehát létezik valamiféle folytonosság, csak a folytonosság tudata nincs meg: hogy amit elképzelünk, azt már mások valamilyen formában, ötszáz, ezer, kétezer évvel ezelőtt elképzelték. Egyre jobban beszűkül az emberi fantáziatartomány, mert ez a sok ezer éves folytonosság veszélyben van. Hiányzik annak tudata, hogy egy folyamat részesei vagyunk, pedig ez ahhoz is szükséges, hogy új dolgokat tudjunk kitalálni. Az elpusztult legendák előbányászása

ezért fontos számomra. Értékmentés. Például, amikor a *Tótféri* kapcsán rátaláltam a Krisztus-legendákra és a népi világvége-látomásokra vagy amivel most foglalkozom, a galíciai és kelet-magyarországi haszid legendákra, akkor olyan csodavilágokat ásook elő, amelyeket szeretnék behozni a köztudatba, szeretném megmenteni őket. Másfelől, ha gunyorosan akarom értelmezni, akkor azt mondhatom, milyen szerencse, hogy ezek a hagyományok mára megfakultak, mert ezeket a saját leleményeimként tekinti az olvasó/néző akkor is, ha pontosan megjelölöm a forrásokat.

– *Mi alapján választod ki a történeteket?*

– Évek óta mindig ugyanabból a történetből indulok ki, majd teljesen máshová érkezem. Egy kivándorlóhajó történetéből. Van erről egy gyönyörű könyv, Tonelli Sándor írta, illetve a naplójegyzeteiből és az emlékeiből állította össze. Tonelli 1907-ben, álruhában felszállt egy olyan hajóra, amelyik Amerikába vitt sok ezer szerencsétlen kelet-európai munkavállalót. Van ennek a műnek egy *Éjszaka* című fejezete. Gondolj el egy fedélközt, hatalmas nagy terem, háromemeletes vaságyak, tökéletesen sötét van, és ha kinézel az ablakon, a víz szintjét látod a fejednél. És az emberek éjszaka mesélnek, nyilván, hiszen nem volt televízió, a mesélés valaha a katonaságtól a börtönig általános volt, az élet természetes, elengedhetetlen része. Na mármost, ezek az 1907-es kivándorlók itt, az éjszakai hálóteremben mesélik a magukkal hozott történeteiket: népmeséket, ponyvatörténeteket, azután például Trisztán és Izolda történetét, ami egy groteszk, örült formában jut el mondjuk egy somogyi falucskába, ahonnan az egyik család jön. Azután egyházi krónikákat, amelyek szintén teljesen kifordítva átértelmezve jelennek meg. Romlott történetek, és ebben az élő, kusza, összezagyvált formájukban gyönyörűek és igazak. Ezek a konkrét történetek a Tonelli-könyvben nem szerepelnek, ezeket rakosgatom hozzá én. Volt ott mindenféle nemzet, nemcsak magyar, hanem bosnyák, szerb, oláh satöbbi, részben ismerik egymás nyelvét, a mesék meséi keverednek. Ez az éjszakai kép teljesen személytelen, hiszen a vaksötétben nem tudod, hogy ki mesél. Éjszakai figurák, láthatatlanok, csupán hangok. Mégis nagyon közeli, hiszen egy embert a hangja sokkal bensőségesebben jellemez, mint a kinézete. Kinézel az ablakon, és ott van a fejednél a víz. És előjönnek azok az álmok is, hogy mi fog történni velünk ott, az ismeretlen Újvilágban, Amerikában. Olyan egyszerű életsorsok, hogy egy férfi, mondjuk, elment a faluból, és nem jött vissza többet. Például az történt vele, hogy dolgozott egy „pencelvéniai” vasöntödében, és beesett az izzó vasba, majd kijött a magyar pap, eltemette a vaskockát, és elmondta fölötte az imádságot. Ezek félelmetes, igaz mesék. Azután más félelmetes mesék, például vízisárkányokról, melyek itt, éjszaka most nagyon valóságosak, hiszen ott vagyunk a víz kellős közepén, és ha jön a vihar, nagyon könnyű hinni a sárkányokban. Azoknak az embereknek az álmairól van szó, akiknek a két kezükkel kell biztosítaniuk a megélhetésüket. Ezt a szép képet némi transzformációval a Noé bárkájaként lehet értelmezni. Ha Kelet-Európát elönti a víz, szennyes, olajos vizet képzelek, akkor elmondhatjuk, hogy azok az emberek, akik kimenekülnek és elmennek az Újvilágba, az állatok helyett a maguk kis történeteit viszik. És azt a sok-sok tapasztalatot, félelmet és nyomort. Tulajdonképpen az európai kultúrát viszik. Ezt a mesehajó-képet egyelőre nem írtam meg, és lehet, hogy soha nem is fogom megírni, de az elemeit folyamatosan felhasználom. Egyszer találkoztam egy régi íróbaráttal, Márton Lászlóval a Széchényi Könyvtárban, és kérdezte, hogy mivel foglalkozom. Mondtam, azzal, hogy elolvasom az egész könyvtárat, de ez még semmi, mert az egészet memorizálnom kell. Úgy nézett rám, mint egy őrültre, pedig tulajdonképpen erről lenne szó. Mert a Széchényi Könyvtár is pont olyan, mint az a hajó. Mintha emeletes ágyakon összezsúfolva, úgy hever ott az a sok poros könyv a polcokon, az a sok könyv ott döglődik, és éjszaka forgolódik és mesél, és hamarosan az egész elvész a világ számára, hiszen a kutyát sem érdekli már egyik sem. Persze a könyvtárat még nem sikerült memorizálnom, sőt annyira műveletlen vagyok, hogy saját magammal kapcsolatban tudom a legérzékletesebben átélni a könyvek halálát. De néhány lapot

már átforgattam. Ezekről kerültek elő például a *Tótferiben* használt Krisztus-történetek, vagy a *Nick Carter*, az amerikai szuperdetektív története, amely ennek a kornak a ponyva-irodalmából táplálkozik, illetve a *Pájkás János* anyaga – ezek már fölkerültek a mesehajóra.

– Akkor te úgy mented át ezeket a történeteket, hogy továbbmeséled őket.

– Csakhogy nem mentem át őket. A vaskocka jó példa erre. Ha a mindenkori Újvilág „a népek nagy olvasztótégelye”, akkor azok a történetek, amiket a mesehajó visz magával a régi Európából, mikor megérkeznek az Újvilágba, nyomban bezuhannak a tégelybe, és a vaskockával együtt eltemetik őket. De a történetek addig még léteznek egy kicsit, amíg az óceánon ringatózunk. Az óceánon ringatózás az az átmeneti állapot, amelyben élünk valamennyien.

– És mi a helyzet a történetek szereplőivel? A személyiség hogyan változik?

– A történetek nagy részéhez kötődik egy főalak, egy képzelt személyiség. Ugyanakkor a történetváz az, ami erősebb, ami öröklődik kultúráról kultúrára, a személyiség pedig változik, alakul, és hozzákerülnek újabb személyiségek. Ellentmondásos, amit mondok, de azért a személyiség végül mégis csak emlékezetesebb. Egy nagy formátumú, mitikus személyiség felidézéséhez elég maga a név. Sokkal pontosabban tudod, hogy ki az a Don Juan, mint magát a történetét. Ha az ember képes egy érdekes személyiséget teremteni, akkor nagyon boldog lehet, mert ez a legnagyobb csoda, ami íróval megtörténhet. Ilyen új személyiség például Sárbogárdi Jolán.

– És ilyen szerintem a *Díszelőadás Hógyes* doktora, akit, bár élő személy volt, a teljes feledésből legendás személyiséggé tettél. Vagy *Tótferi*, a meg nem született „világhőse”.

– Én ezt nem tudom eldönteni. De két olyan írást említettél, amelyeket a leginkább vállalhatónak gondolok, s amelyekről elképzelhető, hogy viszonylag időtálló lesz. És persze reménykedik az ember, hogy tud még ilyeneket csinálni.

– Két olyan előadás, ami a *Bárka Színház*hoz kötődik.

– Amikor megírtam a *Díszelőadást*, még nem kötődtem a *Bárkához*. Ráadásul a *Díszelőadás* nem színdarab. Nemrég a Drámabiblotheka nevű szervezet kérte a darabot, s alig tudtam elhittetni velük, hogy *Díszelőadás* nevű színdarab nem létezik. Van egy monológyszerű prózakötet, amely él bizonyos színházi eszközökkel, s aminek alapján készítettünk közösen egy előadást a színészekkel és Simon Balázs rendezővel. Fantasztikus hangulatú, igazi közösségi játék volt, Gazsó Györggyel a főszerepben. A *Bárka Színház* első munkája és fénykora. Bár hatalmasat buktunk vele a bemutatón, szerencsére még négy évig tudtuk fejleszteni, és egyszer csak azt vettük észre, hogy egy nagyon fontos, különleges előadássá vált. A szakma és a közönség egy része is nagyon szerette. A *Tótferi* már a felépült *Bárka* idejében készült, ott volt a színház, ami számított rám, és a darab ajánlása úgy hangzik, hogy „Készült a *Bárka Színház* társulata számára”. De ez mégsem a társulathoz való általános kötődésről szól, ennél személyesebb motivációk alapján készült. Nagyon fontosak voltak számomra azok, akikkel végül szerencsére együtt dolgoztunk az előadáson: Tóth Ildikó, Novák Eszter, Lázár Kati, Mucsi Zoltán és persze mások is. A *Díszelőadás* adott a *Bárkának* lendületet, de mire a *Tótferi* próbái elkezdődtek, a *Bárka* már lényegében szétesett. Az előadás a válság terméke lett, de ennek ellenére nagyon szerettük.

– Mind a két előadást azok a realizmustól eltávolodó, játék- és örömelvű színházi kifejezésformák jellemzik, amelyek csupán a kilencvenes években honosodtak meg a magyar színpadokon. Úgy látom, hogy a darabjaid inspirálták a színházi nyelvezet rendezői fantáziát mozgósító megújulását.

– Nem érzem azt, hogy valamit képviselnék. Az a tapasztalatom, hogy ha az embernek sikerül valami érvényes gondolatot kicsiholnia, akkor az legtöbbször egy újszerű formával társul. Kicsit más színházi nyelven jelenik meg, mint amihez hozzászoktunk.

– Az első két drámádat, a *Szingapúr, végállomást* és a *Halhatatlan háborút* kevésbé számítva radikálisan más színházi nyelvet kódolsz a drámáidban, mint amit a magyar színházolvasási hagyomány elvár: apokaliptikus látomás, moralitásjáték, misztériumjáték, vásári játék, mesék.

Úgy gondolom, hogy míg másoknál valamilyen mértékben mindig megőrződik a megélt valóságra, a közelmúltra való utalás, addig te egy önmagára vonatkoztatható, totális teátrális világot teremtesz, amelyben – bár nagyon áttételesen – mégis érződik egy együttérző, szociális hang.

– A társadalomábrázoló színház meghatározó volt a hatvanas, hetvenes években, annyira erőteljes volt, hogy mást nem is nagyon lehetett elképzelni. A színdarabnak a valóságról, a körülöttünk lévő világról kellett szólnia. Az a jelenség – amit velem kapcsolatban említettél, de szerintem másoknál is érvényes –, lehet, hogy nagyon negatív. Hogy érdeklenné válik a közvetlen környezeted, az a valódi társadalmi beágyazottság, amiben létezel. Lehet, hogy ez is a globalizációnak egy mellékterméke. Vagy lehet, hogy a hiszterokrácia, amiben élünk, inkább a nagyobb távolságtartásra ösztönöz. Valóban, igazad van, az úgynevezett általános, nagy kérdések jobban érdekelnek. De azért azt gondolom, hogy mégis a valóságra reagál, amit csinálok, csak kicsit áttételesebben. Amikor '94-től éveken keresztül dolgoztam a *Diszelóadáson*, és végigjártam azt az utat, amit előttem a huszadik században elég sokan végigjártak, sőt, amit számomra Mark Twain az *Egy jenki Arthur király udvarában* című regényében jár végig a legizgalmasabban, tehát hogy a civilizáció katasztrófaként, az emberi gondolkodás pedig az agy súlyos betegségeként értelmeződik, ez akkor, '94-ben szerintem nagyon is benne volt a levegőben. És 1999-ben, amikor a *Tótféret* írtam, mondjuk, elég primitív, hogy az ember egy világvége-játékot ír az ezredfordulón. A darabban szerepel is egy népi közmondás, egy legenda, hogy az Isten azt mondta: „kétezer évet megadok az embernek, másik ezer évet már nem adok az embernek”. Amikor a *Nick Carter*rel, egy múlt századi ponyvasorozattal mint alapanyaggal kezdtem foglalkozni, akkor az első és legfontosabb impulzusom az volt, hogy nagyon szerettem volna írni egy olyan krimi, amiben a legsúlyosabb gonosztett az, hogy az egyik ember felveszi a másik kabátját. És hogy ebben a banális tettben mégis benne legyen mindaz a gyűlölet és indulat, ami egyébként körülvesz bennünket. Természetesen véres valóságunk tudatában kezdtem el ezzel játszani. A gyerekjátékokon keresztül próbáltam megközelíteni, hogy mi is a bűn és az erőszak, miközben a darabban semmi valódi bűn és erőszak nem történik.

– A valóság brutalitásának domesztikálása nyilván összefügg a színpadi megvalósítással.

– Volt már tapasztalatom a színházi brutalitással kapcsolatban, hogy az mennyire kétélű és fura eszköz. Amikor Derzsi János, aki rendkívül erőteljes színész, egy régi darabomban mocskolódva üvöltözött egy kutyaival a színpadon, és a szövegem szerint iszonyatosan megalázta szegény jószágot, akkor az a kutya édesen csóválta a farkát, csak épp hogy nem mosolygott. Lehet, hogy a közönség nem, de a kutya pontosan tudta, hogy az egész csak játék. Tehát nagyon csínján kell bánni azzal, hogy az ember miképpen ábrázol brutalitást a színházban, hogy az ne legyen nevetséges vagy ízléstelen.

– A nem éppen szimpatikus hőseiddel is együttérzően bánsz, otthonossá teszed számukra azt a világot, amibe bele kell születniük vagy amivel meg kell küzdeniük.

– Ebben benne lehet az is, hogy a négy gyerekem miatt biztos szorongóbb lettem. Ha a világ ennyire brutális, akkor nekem nem feltétlenül kell ezt egy az egyben ábrázolni. Hiszen ezt tudjuk, ezzel szembesülünk éjjel-nappal.

– Bár a Pájkás János világa rendkívül varázslatos, egy mesei hős politikai zsarnokká válása bizarrul kegyetlen. Ebben a „mesében” miből indultál ki?

– A Pájkást az egyik legkönnyebb darabomnak tartom, nem vagyok vele túlzottan elégedett. Egy gondolatjátékból indult: nagyon tetszett, hogy valaki, az Ámi Lajos nevű mesélő a huszadik század összes nagy eseményét, a világháborúkat és a kommunizmus történetét tündérmesévé transzformálja. Vannak olyan részek, gondolatfoszlányok, amiket azért nagyon jónak tartok. A nagy októberi szocialista forradalom ábrázolására gondolok. Mi most olyan világban élünk, amelyben ez a közösségi illúzió már nem létezik. De emlékszem, nincs mese, kénytelen vagyok visszaemlékezni arra, hogy húsz évvel ezelőtt mennyi mindenben hittünk. Hogyan hittünk Wałęsában, a szindikalizmus eszméjé-

ben, hogy eljöhét egy olyan világ, amelyben a köztulajdont igazi dolgozói tulajdonná lehet átalakítani. Hittünk abban, hogy létezhet egy olyan szociális társadalom, amelyről érdemes valamiféle ellenzéki magatartásból álmodozni. Aztán eljött egy olyan pillanat, amikor szinte az egész demokratikus ellenzék és az összes többi politikai erő azt mondta, hogy akkor gyerekek, ez eddig egy szép gondolatjáték volt, most pedig vegyük komolyan magunkat, és kezdjük szolgáinkat lemásolni azt a társadalmi-gazdasági berendezkedést, ami valahol az „Újvilágban” működik. S mint a gyerekálmok, egy pillanat alatt lekerültek az asztalról azok az eszmék, amikben hittünk. De egyáltalán nem biztos, hogy az átmenethez arra volt szükség, hogy még a demokratikus ellenzék is csak szégyenlősen nézgesse, miképpen rabolják szét a korábbi hatalom figurái az országot, irtják ki az erdőket satöbbi. Borzasztó, hogy nem volt egyetlen erős akarat arra nézve, hogy legalább próbáljuk meg az állami tulajdont valódi közösségi tulajdonná átalakítani vagy óvatosabban privatizálni vagy legalább részben megkísérelni egy szociális gondolat megvalósítását. Ez biztosan iszonyatosan primitív és gyermekteleg nézőpont, de az az áldatlan, illetve végtelenül erkölcstelen politikai helyzet, amiben most vagyunk, ezt az ösbűnt hordozza magában. Soha nem akartam politizálni az írásaimban, de a *Pájinkás Jánosban* mégis ezeket az őt, naiv, idióta kis hiteket próbáltam egymás után rakosgatni. Ez fontosabb volt számomra, mint hogy a népmesei „legkisebb fiú”, szeretett hősünk a darab végére fokozatosan diktátorrá aljasul.

– A *Diszelőadás*, a *Tótféri* vagy a *Pájinkás János is tele van megvalósíthatatlannak tűnő színpadi képtelenségekkel*. Például a *Pájinkásban* egy másodperc alatt kinőnek a virágok a „veres tér” betonjából. Szándékosan nehezítet a rendezők és a színészek feladatát?

– Csak annyiban, hogy a magyar színházakban van egy olyan trend, miszerint legyen nagyon játszható és sikeres egy darab. Ez néha bosszantó. Megpróbálok szabad lenni írás közben, de öntudatlanul azért lehetnek bennem dafke-ösztönök is. De az új darabomban törekszem arra, hogy ne legyenek megoldhatatlan, különös nehézségek. Ha azonban a téma megkívánja, remélem, ezután se fogom magam cenzúrázni. Bízom a tehetséges rendező és színész barátaimban, hogy meg tudják valósítani mindazt, ami bár először lehetetlennek tűnik, de színházi értéke és szépsége miatt érdemes vele megküzdeni. Nekünk, kortárs szerzőknek nem hiszem, hogy az lenne a feladatunk, hogy könnyen játszható darabokat gyártsunk, hiszen olyan van sok, éppen elég jó. Ráadásul azt látjuk, hogy nagyon sok olyan különleges előadás születik, amelynek nem kifejezetten színdarab az alapanyaga. Abban is biztos vagyok, hogy a *Diszelőadás* minden nehézsége és minden csodája abban állt, hogy nem volt dramatikus alapanyaga, hogy elképesztő metamorfózison kellett átmenni a szövegnek, amíg az előadásig eljutott. De a legszebb példa erre a csodás metamorfózisra Dogyin társulatának legendás előadása, a *Gaudeamus*, amely szintén novellákból született. Nehéz, de rendkívül inspiráló ez a fajta, teremtő színházi munka, de semmiképp nem szeretném abszolutizálni. Butaság lenne azt hinni, hogy csak ilyen módon születet lehet igazán érdekes előadás.

– *Voltak olyan jellegű konfliktusaid a színházakkal, amikor úgy éreztet, hogy meg kell védeged a saját szövegedet?*

– 1988, első darabom bemutatója óta sok ilyen jellegű, rossz élményem volt. Akkor még csak tanulgattam a részvételt a színházi munkában, sokat beszéltem akkoriban a szerző és a színház viszonyáról, arról, hogy a színház hogyan darálja be a szerzőt. De erről ma már nem szívesen beszélek, mert már nem ez a kérdés foglalkoztat. Sokkal inkább az, hogy mennyire vagyok képes látni, felfogni azt, hogy mi történik a színpadon. Még azokat az embereket is jobban szeretném érteni, akikről azt gondolom, hogy minden rezdülésüket ismerem. Sokszor kiderül, hogy teljesen vak vagyok, hogy nem veszem észre, mennyire finom, érzékeny az a kapcsolatrendszer, ami a színészek, a színházi emberek között működik. Amihez nekem nincsenek meg a megfelelő antennáim, mert egészen

más a szerkezetem. Amíg ők URH-sávon, középhullámon, hosszúhullámon, tehát mindenféle érzékenységgel érintkeznek egymással, addig én palackpostával közelíték. Akkor tudnék érvényesen részt venni egy próbafolyamatban, ha legalább tizedolyan érzékenységgel tudnék reagálni azokra a rezgésekre, amelyek felőlük érkeznek. Egyszerűen jó lenne, ha tudnám, miről van szó, ha nem csak a felszínét látnám. Amiről beszélek, az nyilvánvalóan a jó színház, egy nagyon magas szintű kommunikáció. A orosz színházat pontosan átlátom, és egyszerűen tudok hozzászólni.

– Többször említetted a Bárka Színházat, amely jó példája annak, hogy miközben a kilencvenes években másról sem lehetett olvasni a szakfolyóiratokban, mint arról, hogy a színházi struktúra megváltozására van szükség, mostanában inkább valamiféle visszarendeződés figyelhető meg.

– Sőt a színházi műhelyek helyzete inkább romlott. Két színháznak a születését és szétesését kísértem végig. Amikor Székely Gábor 1994-ben megkapta az Új Színházat, akkor egy olyan közösség jött létre, amely a mai napig a legfontosabb a számomra. Amikor Székelytől elvették a színházat, átkerültünk a Bárkába, ahol bár nagyon fontos előadások születtek, mire igazán kialakulhatott volna, a társulat szétesett. Megpróbállok tárgyilagos lenni, bár sok indulat van bennem a Bárka két vezetőjével szemben. Nekünk is, akik eljöttünk, nagy a felelősségünk abban, hogy így alakult. Amit mégis fontosnak tartok elmondani, hogy Csányi János, a színház igazgatója, aki a Bárka intézményét létrehozta, azzal, hogy megakadályozta az eredeti célkitűzésünk – a közösségi színház – megvalósítását, és hogy a Bárkát egy akármilyen középprosz fővárosi színházzá süllyesztette le, nagyon súlyos erkölcsi terhet vállalt magára, mely messze túlmutat a Bárkán. Hiteltelenné vált egy generáció. Egy nagy ígéret, egy nagy reménység mondott csődöt, és ez a hitelvesztés sújtja az utánunk következő nemzedéket is. Most Pesten a legerősebb és legtehetségesebb kezdeményezés, a Krétakör Színház válságos helyzetben van, lehet, hogy jövőre már nem lesz játszóhelyük. Hogy egy külföldön ennyire elismert kis társulat itthon nem tud hosszú távon megkapaszkodni, ez ijesztő. Nagy költségvetésű, reprezentatív színházakat ma könnyebb létrehozni, mint egy kis költségvetésű, valódi műhelyt. Ez elsősorban a főváros dolga lenne, hiszen vidéken egészen más a helyzet, a színháznak ott más, szent feladata van. Alternatív színház létrehozása vidéken sokkal nehezebb, bár itt Pécsen lenne rá esély. Mint ahogy erre kísérletet is tesz a Janus Egyetemi Színház. Nagyon jó lenne folyamatosan, koncentráltan, háborítatlanul dolgozni – ehelyett hosszú évek óta az az érzésem, hogy a legtöbben diaszpórában próbálunk „túlélni”.

– Legalább kárpótolhat az, hogy a Forgács Péter által rendezett Vígszínház-beli Pájinkás-előadást beavagolták a II. Pécsi Országos Színházi Találkozó versenyprogramjába.

– Ez nagy öröm, bár különben nehezen viselem az ilyen kiválasztósdikat. Ha megtörténik egy kiválasztás, természetesen minden embernek az jut az eszébe, hogy ez és ez miért maradt ki. Most is nagyon sok értékes produkció miatt fáj a szívem. Nem illik, hogy hazabeszélek, de például hiányérzetem van, hogy a pécsi JESZ Pájinkás János-előadása nem szerepel a programban. Legalább az off-program része lehetne, hiszen igen érdekes élmény, ha egy darab két előadásban is látható, mint ahogy tavaly a *Liliom* is két változatban szerepelt. Túl sok ma az ilyen kiválasztósdis játszma, hogy ki van birtokon belül és ki van kívül. Nagyon nyomasztó a szakma folyamatos sakkbán tartása – a felemelek és letaszítók hatalmi mozdulatai keményen érvényesülnek. Miközben mi alig foglalkozunk egymás munkáival. Sokszor észreveszem, hogy erkölcstelenül, előítéllettel beszélek olyan előadásokról, amelyeket nem is láttam. Ami miatt mégis szeretem a POSZT-ot, az nagyon személyes ok. Nagyon szeretem Pécsen, az egyetlen város, amit élhetőnek tartok ebben a pillanatban Magyarországon, ahol mindig jól érzem magam. Ugyanakkor azt gondolom, hogy nagyon sok itt a kihagyott lehetőség. Pécs az ország egyik kulturális fővárosa, de sajnos még nem eléggé az. De ezt mindenképpen erősíti, hogy Pécsen van a fesztivál. A város biztosan megérdemli, különösen az a rengeteg diák.

NYOLCHAVI ÉRZÉS

Budapesti évadféle

A köntörfalazást elkerülendő: gyöngé évadot zárnak a budapesti színházak.

E bejelentés után a *Cyrano de Bergerac* Roxane-ja idézendő, aki kommentárt fűz Christiannak egy kurta „szeretlek”-kel elintézett vallomásához. Helyes, ez a téma – vonja össze szemöldökét az ékesszólásra áhító hölgy –, és most részletezd.

Nem szerettem ezt az évadot, és részletező ékesszólásomat jelentősen korlátozza az előlött érzett csalódás.

Föl kell tenni mindenekelőtt a kérdést, mi legyen az áttekintés szempontja. Kézenfekvő válasz: össze kell számolni a jó előadásokat. Egy gyöngé évadban nyilván kevés volt belőlük. Az elhamarkodott módszer azonban újabb kérdéseket vet föl. Mennyi a kevés? Öt? Tíz? És mennyiből? Magam mintegy nyolcvan budapesti produkciót láttam, közel sem az összeset. Már az is szubjektív döntés kérdése, mit néztem meg, mit nem. A válasz egyszerű: azt néztem meg, ami érdekelt és belefért az időmbe. A cikk írásáig az évadból eltelt nyolc hónap alatt színházi látogatásaimnak csak kétharmadát tették ki fővárosi produkciók. Egyharmad részben vidéki előadásokat láttam. (Gondosan ügyeltem arra, hogy estéim fele szabad maradjon.) Az évadról született értéktéletem tehát halmozottan szubjektív, amit nem kívánok tagadni.

Másrészt mi az, hogy jó előadás? Mik a kritériumai? Nyilván ugyancsak szubjektívek. Harmadrészt biztos, hogy az évad minősége a jó előadások mennyiségétől függ? Egy egészséges színházi életnek arculata van, az egyes társulatok, műhelyek – vagy ha ilyenek nincsenek: épületek – értékválasztási szempontjai világosak, egyértelműek és hosszabb távon követhetők. Ennek megfelelően alakul, változik a színházi struktúra, az értékek visszajelzése a közönség és a kritika részéről, a társulatfejlesztés szisztémája, valamint a mindebből következő támogatási rendszer.

Ebben a tekintetben az elmúlt évad botrányos és katasztrofális volt. Nem túlzás kijelenteni, hogy veszélybe sodorta azokat az értékeket, amelyek az elmúlt harminc évben létrejöttek. Ennek oka az állami politika agresszív és dilettáns beavatkozása a színházi életbe, a szegényteljes jogi, erkölcsi és szakmai manipulációval létrehozott, nevetséges Nemzeti Színház, illetve a működtetése folytán kialakult, a *színházi élet egész területére kiható* értékválság.

Roxane-nal szólva ez a téma.

Most jön a részletezés.

Ha a könnyebbik végén fogjuk meg a dolgot, áttekinthetjük a tűrhető előadásokat. Vannak közöttük jók, de nincsenek megkerülhetetlenek. Nincsenek olyanok, amelyek fölsebeznek a társadalom érzékenységét. Hogy így van, nemcsak a színház hibája, hanem a társadalomé is, amely kevésbé érzékeny a saját problémái iránt, és még kevésbé szeretné viszontlátni azokat a színpadon. Ez részben érthető akkor, amikor a politika oly mértékben teatralizálódik, mint nálunk az elmúlt négy évben. Amikor a politika színpadán folyamatosan a *Tartuffe*-öt vagy a *Julius Caesart* játsszák, és a „közönség” nem veszi észre, hogy színészeknek tapsol, akkor a fordított folyamat, tudniillik a teátrum hagyományos értékek szerinti „emberközpontúsítása” nehezen képzelhető el. „All the world’s a stage”,

mondja Shakespeare, *a világ egy színpad* (ha fordítunk, fordítsunk pontosan), és ez a mi kis hazai kreclinkben a tömegjelenetekre, a fényeffektusokra és a szcenikai trükkökre volt rendezve „az élet színházában”. Következésképp magában a színházban is trendként kívánt érvényesülni a tömegpszichózis. Ebből a szemszögből érthető, hogy a politika által létrehozott Nemzeti Színház ugyanolyan módon szcenírozta a maga üres blöffjeit (*Az ember tragédiája*, *A vihar*), mint a politika.

A színház eredendő érzelmi-intellektuális közvetlenségének, emberi intimitásának meg kell küzdenie az érvényesülésért. Ezt nagyobb hatásfokkal teheti meg kis térben. Az évad legjobbjai stúdió- és kamaraelőadások; kivétel *A szecsuáni jóember* a Vígszínházban, amelyet Zsótér Sándor merészen intim térként használ, anélkül, hogy leszűkítené a színpadot (legfőlegbb előrehozta, és az egész előadást frontálisan rendezi). A többiek kis terekben jöttek létre: a *Hat szereplő szerzőt keres* (szerző: Pirandello) a Bárkában, Barker színműve, a *Jelenetek egy kivégzésből* a Madách Kamarában, a *Macbeth* a Tivoliban (Budapesti Kamara), a *Szétbomló* című Sarah Kane-darab a Tháliában. Weöres Sándor *Szent György és a Sárkány*ának játéktere még jobban leszűkült azáltal, hogy a Katona József Színház színpadán is nézők ülnek. A Krétakör Színház Büchner *Woyzeck*jéből készült *W – Munkáscirkusz* című előadását állandó/ideiglenes helyén, a régi Thália Stúdióban mutatta be. Ha a nézőszámot fölszorozzuk az előadásszámmal, akkor akár negyvenezer budapesti ember is részesülhetett az évad legjobb produkcióiban. Hirtelenében nem tudom, hány jegy eladásáról szokott beszámolni évente a fővárosi statisztika. Másfél millióról? Kétmillióról?

Megkerülhetetlen, hogy egy színházi évad teljesítményét nagyobb távlatba helyezzük, és a struktúrából – a kínálat egészéből – induljunk ki. Következésképp a műhelyekből.

A színházi hierarchia élén a Nemzeti Színház és a Magyar Állami Operaház áll. (Pro memoria: abszurd, hogy az áttekintő színházi elemzésekből nálunk rendre kimarad az opera mint színházi műfaj, amely számos európai országban reprezentatív helyet vívott ki magának a teátrumi palettán.) Ebben az évadban a volt expótelken fölépült és két előadással megnyílt a Soroksári úti Nemzeti, illetve új vezetés alatt működött az Operaház. Mindkét esemény politikai kreáció volt, mindkét intézmény kiemelten kedvezményezett helyzetbe került. A legszembetűnőbb a dotáció többszörös megemelése. A Nemzeti Színház állami támogatását a jogelődjének juttatott összeg több mint négyszeresére emelték, az Operaház pedig háromszor annyi szubvenciót kap, mint az előző vezetés alatt. A két ház költségvetési támogatása – kb. 8,5 milliárd forint – szerény számítások szerint is négyszer annyi, mint a maradék tucatnyi fővárosi intézménynek juttatott össz-szubvenció. Az aránytalanságot kizárólag a várható művészi teljesítmény indokolta volna. Erre azonban alkalmatlan az a kinevezési gyakorlat, amely a legenyhébb szavakkal körülírva is végiggondolatlan, kapkodó és szakmaiatlan. Kulturálisan fejlett országokban elképzelhetetlen, hogy reprezentatív művészeti intézmények élére politikai megbízottakat állítsanak, s hozzá rögtönzésszerűen, amikor a hosszú távú tervezés feltételei nincsenek biztosítva. Nicholas Hyntnert, a londoni Nemzeti Színház új igazgatóját 2001-ben nevezték ki, és posztját majd 2003-ban foglalja el; két évig csak az előkészítő munkával foglalkozik. A mi gyakorlatunk ezzel merőben ellentétes. A politika nálunk nem elismert szakembereket és kiváló művészeket keres, hanem megbízható kádereket – ilyeneket ritkán talál az előbb megnevezett két célcsoportban –, és teletömi őket pénzzel, azt remélve, hogy ez elég lesz a kurzus reprezentálásához. A kudarc kódolva volt a kinevezés pillanatában.

Schwajda György nemzeti színházi kormánybiztos és Győriványi Ráth György operaházi főzeneigazgató alkalmatlanságának bizonyítására nincs szükség a Nemzeti Színház esetében csonka, az Operaház esetében átmeneti évad részletes értékelésére ahhoz, hogy világossá váljék a művészi csőd. Elég kiemelni a két imázselőadást: a *Tragédiát* az egyik, a *Bánk bánt* a másik helyen. A nemzeti drámát és a nemzeti operát. Egyik kudarcra sincs mentség. Zagyva, gondolatlan revüszínház az egyik, üres diletantizmus a másik. Szikora János ki-

rakatrendezte Madáchot, Káel Csaba nem birtokolja azt a szakmai minimumot, amely operarendezésre képesítené. Ha ez a *Bánk bán* eljuthatott a premierig, és botrányos volta miatt sem a Ház vezetősége, sem a közönség nem parancsolta le a színpadról, akkor nagy baj van az értéktudattal. Ha a Nemzeti Színház kormánybiztosa elhitei magával, hogy művész, és nekiront a drámairodalom egyik kivételes költői enigmájának, *A vihar*nak, az magánügy; de ha erre fogadóképes apparátust és korlátlan anyagi eszközöket bocsátanak a rendelkezésére, s a nyilvánossá tett eredmény fogyasztatónak minősül, az aláássa a színházművészetbe mint esztétikai és szakmai vállalkozásba vetett hagyományos hitet.

Nem tudom, számol-e valaki is azzal, hogy a „hivatalos művészet” által sugallt értékrend esztétikai kontraszelekciója milyen hatással lehet a kritikai és a nézői befogadásra. A preferált dilettantizmus és a túlélésben bízó művészi minőség szimbiózisa a színházi kínálatban és a kritikai rovatokban hajmeresztő értékválságot produkál. A művészi félsikerek és fiaskók mellett minősíthetetlen produkciók virulnak; az előbbiek korrekt látamozását gyakran megakadályozza az utóbbiak kritikátlan fogadtatása. Nemegyszer tömény silányság megy mennybe az egyik újságdoldalon, a szomszéd hasábon pedig a szokatlan, új érték láttán fanyalog egy másik recenzens. Tisztázatlanság, fogalom- és értékzavar minden téren. Néha a legegyszerűbb dichotómia fölállítására is képtelenek vagyunk, nevezetesen arra, hogy megkülönböztessük a művészetet a nem művészettől.

Nézzük végig az évadot a műhelyek/épületek szemszögéből.

A Katona abszolút művészszínház. Nem zárt jó évadot, különösen az előzővel összevetve. Viszont a Weöres-előadás, a *Szent György és a Sárkány* kiemelkedő teljesítmény. Zsámbéki Gábor nem a mű mágiáját, irracionálisitását, érzéki zsúfoltságát hangsúlyozta, hanem profanizált, paradox módon mégsem szegényített. A metaforikusan tömör, költői nyelv, amelyet a nézővel testközelben kipróbált, szellemi közelségbe hozta a darabot. A történet megmaradt mesének, de a mindennapokhoz is kapcsolódott. *Rólunk szólt a mese*. Nem lett politikus, ahogy némelyek fölrották a rendezőnek, legfőljebb parabolikus, mint egy shakespeare-i „mese”. A Katona és a Kamra többi előadása legfőljebb a kötelező minőségi szintet produkálta. Básti Juli elkésve, kiégetten kapta meg Hedda Gabler szerepét, és különösebb inspiráció nélkül játszotta el Gothár Péter szakmailag perfekt rendezésében, amitől a produkció teljesen érdektelenné vált. Básti távozása a Katonából – Zsámbéki ígéretéhez híven és helyesen megvált tőle, amikor a *Tragédia*-beli statisztálását megfejelve újabb szerződést írt alá a Nemzetivel – eklatáns példája a mesterségesen előállított értékválságnak. Amikor egy Básti Julához hasonló kvalitás haknizni kezd, méltatlan produkciókban vállal méltatlan szerepet (ez akár címszerep is lehet), és egy társulat belső nyilvánossága előtt, állami hivatalnok jelenlétében licitál a gázsijára, akkor személyiségének belső erodálódása előrehaladott állapotban van. Akkor volt társulatának és az egész színésztársadalomnak észbe kell kapnia, s meg kell kérdeznie: meddig lehet elmenni? Meddig tart az önfegyelem, és mikor kezdődik a szétesés? Meddig lehet hivatkozni a hivatástudatra, és mikor kell *kikényszeríteni* az illetékes főnntartó szervektől azokat az intézkedéseket, amelyek gátat vetnek a romlásnak? Mikor lehet végre kimondani, hogy az értéket az állam dotálja, az értéktelent a néző (ha akarja)? Olyan bonyolult dolog ez?

A Katona és a Kamra konszolidált programot bonyolított le. Schnitzler *Távoli vidék* című darabja (rendező: Máté Gábor), Goethe *Stellája* (Lukács Andor), a svájci Widmer antikapitalista pamfletje, a *Top Dogs* (Bagossy László) ügyes stílus- és ujjgyakorlat; utóbbi a maga nemében még több is annál: közéleti *Zeitstück* és csoportterápia; színész és néző föl szabadultan összevethet a játékos-pszichoanalitikus szeánszon. A Bozsik Yvette rendezte *Dadaisták* mint művészettörténeti táncbaré is ehhez a vonulathoz csatlakozik. A Katonának ez az évada mintha egy egzisztenciálisan jól szituált, gondtalan polgári-értelmiségi középérték intellektuális, bizonyos értelemben szofisztikált szórakozási igényt elégítené ki. Bár már itt tartanánk.

A (nem létező) polgári középosztálynak több évtizede a Vígszínház a Nemzetije. És azóta tartja a színvonalát. Ez a színvonal hullámzó ugyan, de a körülményekhez képest magas. A körülményeken az ezerszemélyes nézőteret és a fokozatosan csökkenő nézői igényt értem. Marton László, anélkül, hogy expressis verbis megfogalmazta volna, a hetvenes évek két „klasszikus” színházát igyekszik közös nevezőre hozni: Várkonyi Vígszínházát és Zsámbéki kaposvári színházát. A mai Vígszínház ingadozó teljesítményével együtt is megbízható művész-népszínház. Méltatlan, hogy Marton ezért a minőségért semmi elismerést sem kapott, miközben a kultúrgiccsőr Kerényi Kossuth-díjat. (Lásd a Madách Színház címszó alatt.)

A Vígszínház idei legjobbjai a szezon egyik legjobbjai: a Zsótér rendezte *Szecsuáni jóember*. Brecht a nagyszínpadon ma ugyanúgy hazardírozás, ahogy tavaly Ibsen is az volt (bár mindkettőt védi a nagy repertoár). Megdőlt a nagyszínpadi látványosság mítosza. Az előadás szűkszavú, tömör, metaforikus nyelvet használ, a színészre épít. Gondolatokat mozdit, nem szcenikát. Megújítja az elfáradt eszközöket, de nem a „színészet a színészetért” mozgalom keretében (a színház nem eszközök kiárusítása), hanem szellemi koncentráció, gondolatátvitel céljából. Börcsök Enikő használaton kívül helyezi a brecht gesztikustechnikát – amit sajnálni kellene, ha nem volna enélkül is revelatív –, bizonyítván, hogy nem a katekizmus, hanem a személyiség számít.

Zsótér megnyerte a Vígszínház társulatát, Tompa Gábor elvesztette. A *Lear király* intellektuálisan választékosan koncipiált előadás, de más (színházi) nyelvet beszélnek a színészek és mást a rendező. Többnyire reménytelen a világszínházban otthonos rendezőt hozzánk hívni, mert nem számíthat arra, hogy félszavakból is érteni fogják egymást. Más-
hol ez úgy van, hogy a színész birtokolja a szakmát, a szükséges technikákat, azt a „köznyelvet”, amelyen éppúgy lehet gesztikus tömondatokban beszélni, mint többszörösen bővített, alárendelt összetételben, tájsházában és akcentusok nélkül, továbbá lehet társalogni és dadogni. (Mindezt metaforikusan értem.) Aki látta Vasziljev Puskinját, a *Mozart és Salierit*, tudja, miről beszélek; az a két színész – miért, miért nem: ez már más kérdés – törte, tagolta, öblögette, elnyújtotta a szavakat, stilizált dikcióként építette föl a szöveget. Az utóbbi időben külföldiként egyedül Cătălina Buzoianunak sikerült szót értenie magyar színészekkel, és neki is úgy, hogy tréninggel kezdte. (Lásd a Bárka címszó alatt.)

A Vígszínházat bevégezve: volt még egy túldimenzionált semmiség (*Kövekkel a zsebemben*, rendező: Hegedűs D. Géza) a Pestiben, és két új magyar dráma, Spiró Györgytől az *El-sőtétítés* ugyanott (Marton László), illetve Kárpáti Pétertől a *Pájinkás János* a Házi Színpadon (Forgács Péter). Előbbi igazi tartalmi-formai kihívás: politikai *Zeitstück* klasszicista drámai keretben; „zsidókérdés” Magyarországon à la Corneille. Szövegdráma inadekvát színészekkel. Kellemetlen darab, az előadás megoldatlanságai ellenére is hosszú ideig tart, amíg a megpendített gondolatok lecsengenek. A *Pájinkás* sziporkázó, kellemes játék; már a tapsrendnél (plusz csirkepörkölt túrós galuskával) elfelejtem, mit láttam.

A Radnóti Színház Várkonyi Művész Színházának (írhatnám így is: művészsínházának) utóda; ha valakinek kétsége támadna felőle: ez dicséret. Sajátos művészsínház, a szó eredeti értelmében polgári: választékos, ízléses, komfortos és igényes. Mint egy jól öltözött hölgy, akinek minden kiegészítője – cipő, kalap, kesztyű, sál – össze van hangolva. A Radnótihoz föltétlenül kulturálnak és legalább félműveltnek kell lenni. (Ne tessék megsértődni, az utóbbi már komoly rang. Egyszer egy általánosan elismert hivatásos entellektüel, amikor valakit félműveltnek ócsároltak előtte, méltatlankodva kifakadt: „Kikérem magamnak, félművelt én vagyok.”) A Radnóti disztíngváltan kellemes hely, teátrális érzékenységre jellemző, hogy szcenikai fortéllyal feledtetni kis színpadának mostoha adottságait; ebben éppúgy profi, mint minden másban. Szellemiségére nézve nem megy túl a konzolidált üzeneteken, amit jól mutat az elmúlt évad. Legjobbjai a *Feleségem története* című Füst Milán-regényből készült Darvasi László-átírat, a *Störr kapitány* volt, amit

Deák Krisztina rendezett. Nem Füst Milánnak, hanem frivolitásnak volt jó: képek és hangulatok tűnékeny, lebegő „filmjének”, mely a féltékenység kissé nárcisztikus fájdalmának adózik. Mosoly és könny stílusban oldva. A *stíl* egyik utolsóinak megmaradt nyoma ez az előadás a magyar színházban; Az *ördög*ben ugyanígy már hiába keresnénk. Forgács Péter valószínűleg tudatosan akarta elveszteni a Molnár-aurát, s egy sprődebb közeget találni helyette. Ez ma a trend, ugyanígy történt *A testőr* esetében. (Lásd a Madách Kamaránál.) Addig a percig, amikor ezt írom, mindenesetre nem sikerült igazolni az erotikátlanított Molnárt, vagy ha igen, az előre megfontolt antimolnár lett, a la Jeles András. (Lásd a Városi Színháznál.) A Radnóti inkább elsímít, mint fölborzol, s ez új vonás az arculatán. Valló Péter középfajú színművet szerkesztett Hauptmann nyugtalanító szociodramájából, *A patkányokból*, Gothár Péter pedig elszéplelküsködte e drámatípus modern ír változatát, *A kriptit* (szerzője Martin McDonagh); a keserű groteszkből mindkét előadásban vidám groteszk lett; a szociotóbból anziksz.

Eddig tartottak a stabil műhelyek, amelyeknek múltjuk van, mint a már nem egészen fiatal, de még mindig vonzó szépasszonyoknak. Az ő félrelépéseik könnyen megmagyarázhatók. De ne higgyük, hogy rajtuk kívül nincs színház, és főleg, hogy nincs előadás. Olykor jobb előadás, mint az említettekben. Itt van mindjárt a Bárka, mely hánykolódott, de nem süllyedt el. Eddig nem tudta megteremteni a nimbuszát, s csak felerészben okolhatja magát miatta; felerészben a sznob fanyalgók lelkén szárad. A Bárka-évad semmivel sem volt rosszabb az eddig szemléztetékénél. A Pirandello-előadás (*Hat szereplő szerzőt keres*) direkt reveláció: színházi analízis és csapatmunka. Valószínűleg azért került hátrányos helyzetbe, mert nem konzumcikk. Kevés olyan produkció volt az évadban (egyéb-ként országosan), amelyben az eladhatóság mint zsinórmérték ne játszott volna közre. Már észre sem vesszük, ha önfeladással a néző kegyét keressük. Akinek módja van a mi legjobb előadásainkat összehasonlítani – mondjuk – az Európai Színházi Unió budapesti fesztiválján látottak közül néhányal (például a Nekrosius-*Hamlet*tal vagy a düsseldorfi *Galileivel*), tudja, mire gondolok. A konzumálódás előrehaladott szakaszát éljük a mai magyar színházban; a Buzoianu rendezte Pirandello a kevés kivétel egyike. (Lásd még Zsótérnél, a Krétakörnél és a Városi Színháznál.)

Más kategória a Mohácsi et Co. kollektív Bárka-bemutatója, *A vészmadár*. Ez politico-satirico-absurdo-blödli-burleszk-vaudeville. Arisztophanészi nyers publicisztika – nem értem egyesek megütközését. Jól is csinálják. Eörsi István azt mondta *A vészmadárra*, Mohácsi az egyetlen, aki akar valamit a színházban. Az biztos, hogy többen vannak, akik nem akarnak semmit. (No jó, megélhetést.) A Bérczes László rendezte Pinter-darab, a *Hazatérés* nem több és nem kevesebb, mint pontos, szép előadás. És akkor már majdnem „mindegy”, hogy Egressy Zoltán *Kék, kék, kékje* ígéret, de nem bizonyosság.

Furcsa hibrid a Budapesti Kamaraszínház, három játékhellyel – Tivoli, Ericsson, Shure –, mely egyfelől az évad egyik legjobbját produkálta – az Alföldi Róbert által rendezett nyers, vad, színészre metszett, gesztikus japán színházra hajazó és a mai köznapokra letranszponált *Macbethet* –, másfelől olyan kommersz stikliket is elkövet, mint a *Pókasszony csókja*. Persze, ez a széles spektrum – az avantgárdtól a tucatáruig – a szexepíljé. Mint belvárosi stúdiólánc így működik jól, mindenki megkapja a magáét a salátástálból. (Az érdeklődés néha nem várt helyzeteket produkál: egy tanítványom mesélte a Színház-művészeti Egyetemen, hogy csak úgy kapott jegyet az Alföldi rendezte *Sirályra* a közönségsszervezőktől, ha a *Frédéric*kre is vett. A bukott bulvárt árukapcsolással mentette meg a masszív avantgárd.) O'Neill *Párbajhőse* és Ibsen *Kísértetekje* ugyan nagyon nem sikerült, és a *Titus Andronicus* is csak közepesre, de a félklasszikus bulvár (Anouilh: *A csábítás művészete*, Valló Péter rendezése) és a dühös angolok második nemzedékéből való Griffith *Komédiásokja* (Ács János) ízletesen fűszerezte az évadot.

A Stúdió „K” otthonos hely és a tehetség műhelye. Tulajdonképp két fél színház – Fo-

dor Tamásé és Szőke Szabolcsé –, ami egy; közösek a színészek, közös a gondolkodás és a műfajok átcsapásával, zenéléssel, bábozással kialakított különleges színháztípus. A *Marcello és Camillo* című posztbeckettianus groteszket és Békés Pál naturalista allegóriáját (*Visz-a-víz*) csak hajszál választotta el attól, hogy revelatív előadás legyen.

Az Új Színház önmagát keresi, igazgatója – Márta István – a rendezőit. Egyik se találja. A társulatban van a hiba. Öntelt színészek nem alkotnak csapatot. Vidnyánszky Attila sem ment velük sokra két rendezésével; máshol gyöngébb eresztéssel is jobb előadást csinált, például a *Téli regéből*. (Lásd a Pesti Magyar Színháznál.) A Feydeau-vaudeville (*Bolha a fiúbe*) ráadásul áldozatul esett Vidnyánszky eredetiségigényének – forgószínpad, vurslidíszlet, zenedramaturgia –, pedig az úgy jó, ahogy van, csak egzaktul kell játszani. Az *Álszentek összeesküvéséből* kilúgozódott a tartalom; kiderült, hogy színházi bulvárnak Bulgakov nem elég jó. Molière-t Vidnyánszky és Eperjes csak pontozással győzte le, Rudolf Péter viszont *knock out*olta, amikor a plazakultúra szintjére szállította le a *mizantrop*ot. A *falunk rosszáról* jobb hallgatni. Némi gyógyírt jelentett Kiss Csaba Csehov-kétszemélyese a stúdióban. Az évad adu ászának érezhetően *A csoda alkonya* című muzikológiai traktátus készült E. T. A. Hoffmann nyomán, Lőrinczy Attila, Melis László és Réthly Attila bűnsegédi bűnrészességgel; ez a szűken vett manuális szakmai értelemben profi produkció ásító ürességével ámitja a balekot. (Apropó, balek, még inkább: *A balek* – A Merlin Színház Atlantis együttesével Jordán Tamás megmutatta, hogyan kell Feydeau-t játszani.)

A Magyar Színháznak jót tett a „nemzetietlenítés”, legalább az említett *Téli regé* erejéig, melyben a vaskos realitáselemek kiegyenlítődnek a mesével. Színészileg kevésbé egyenletes az előadás, ami hátrébb sorolja az első vonalból (miközben figyelemreméltó, hogy a rosszabbul rangsorolt társulat tagjai jobban teljesítenek, mint az Új Színház úgynevezett sztárjai).

A Madách Színházról nem tudok áttekintést adni, részint mert több előadásának megtekintésére sem tudtam rávenni magam, részint mert úgy gondolom, többnyire az alatt a vonal alatt helyezkedik el, amely az esztétikailag mérhető jelzi. Utolsó illúziómat akkor veszítettem el, amikor a minden színházi munkájában alapos és erős Verebes István „úgy hagyta” a színészeket Shaw *Sosem lehet tudni*jában. És ez még nem lett volna akkora baj, ha a legvégén a pincér fia ügyvédet, az alsó osztályból kiemelkedett úriembert, aki úriemberebb az ott lévő született úriembereknél (elegánsabb, praktikusabb, ékesszólóbb, nagyvonalúbb, hidegebb), nem úgy hozza be, hogy még a többiekénél is közönségesebb és stílustalanabb legyen. Ez már a vég. Itt befejeztem az okok keresését. Ha véletlenül rendező téved be az épületbe, és úgy jön ki, mint nem rendező (ad notam: „bement a lány, de mint leány többé nem jöve ki”), akkor nincs tovább.

Mentsége a Madáchnak, ha a Kis Madách leválik róla. Ez volt Mácsai Pál első évada – és szép reményekre jogosít. A *Mi újság, múlt század?* című doku-potpourri jó csapathangütés, *A testőr* nyerebbre klopolt Molnárja félút, viszont a *Jelenetek egy kivégzésből* című Barker-darab (Mácsai Pál rendezése) elszánt és minőségi: egy újszülött belvárosi művész-színház egészséges bébisírása. Csak tessék nyezetelni azt a köldökzsinórt, és elküldeni az anyát a jó... bulvárra.

Futottak még előadások a Budapesti Operettben (nehéz beszélni róluk, mert a műfaj minimális adottságai, úgymint énekes, táncos, színész és főleg énekes-táncos-színész, hiányoznak, a közönségnek viszont minden megfelel), a József Attilában (lekopott bulvár fönt, a nagy színpadon, alagsori szegény művészszínház az Aluljáróban), üzemel a körüti kommersz a Játékszínben, nem is rosszul (*Gázláng, Az öltöztető*). Elnézést a gyermek- és bábszínházaktól, minden rendű és rangú kabaréktól – alig jártam beléjük.

Ha a perifériával – a préin épült provinciálisan államideológiai Nemzetivel – kezdek, illő, hogy a perifériával is zárjam. Ez a „másik periféria” kilóg a struktúrából; ha a struktúra mindenekelőtt a konszolidált színházat, az eladható terméket, a támogatások-

ból fenntartott (és ezáltal önfenntartó) repertoárt preferálja, akkor ez a színház alternatív. Ott bukkan föl, ahol tud. Zsótér Sándor két Sarah Kane-rendezése közül az egyik (*Meg-tisztulva*) a Trafóban, a másik (*Szétbombázva*) a Tháliában. (Egyébként a Thália mint befogadósínház jól teszi a dolgát: befogad és olykor kreál; előbbi tevékenysége színesítette a budapesti évadot, de elemzése nem fér e cikk kereteibe.) Mindkét Kane-előadás sokkolóan erős, a metafizikai kegyetlenség költői ábrázolása.

Halász Péter és Jeles András vállalkozásából a Kálvária téri periférián két előadás született: a *Slicc* és a *Színház a színházban* (*Play Molnár*). Mindkettő a létező struktúra és a létező esztétika vehemens tagadása; esetükben a színházról és a színészetről való közfelfogás alapjai kérdőjeleződnek meg. Halász a *Slicc*-ben magából a színházi előadásból mint kerek közé szorított társasági eseményből és torz valóságábrázolásból űz gúnyt; Jeles *A testőr* című Molnár-darab hendikepes résztvevőivel az antiszínészet esztétikájának kidolgozásán és ezáltal az antiszínház szociológiájának megalapozásán fáradozik. Ez nagy és nemes vállalkozás, amihez további erőfeszítésekre van szükség. A Városi Színház jövője attól függ, hogy meg tudnak-e birkózni a működtetés paradoxonával (hiszen föllépésük éppen a jelenlegi színházi profizmus sztereotípiáit támadja).

Az évad legjelentősebb eseménye az önálló Krétakör Színház – Schilling Árpádék – két Büchner-előadása, a *W – Munkáscirkusz* és a *Leonce és Léna*. Emberemlékezet óta először fordul elő, hogy egy frissen végzett rendező nem akar beilleszkedni a színházi struktúrába, nem akar egy társulat tagja lenni (föltehetően szerződte volna a Katona, és szabad idejében végigrendezhette volna az országot), hanem önállóan, saját csapattal csinál színházat. Schillinget részint a Színház- és Filmművészeti Egyetem elvégzése előtti múltja predesztinálja erre (a Krétakör mint alternatív csoport korábban is létezett a vezetésével), részint néhány, tanulóévei alatt rendezett előadása, melyek közül több, például Brecht *Baal*-ja, külföldön is figyelmet keltett. (Neveztetet egy hétig játszották a párizsi Odéonban, élénk sajtóérdeklődés közepette, ami mégsem semmi.) Az évad két Büchner-földolgozása egy trilogia része (befejező darabja, a *Danton halála* ősszel kerül sorra). A *W – Munkáscirkusz* szabadon kezeli a *Woyzeck*-töredéket. A pszichofizikai atrocitásnak kitett csicskás történetmozakija végképp szétesik, hogy átadja a helyét az ösztönlet biológizmus és a társadalmi lét metafizikai kegyetlensége által determinált létállapot cirkuszi-állatkerti misztériumának. Ez új színházi nyelv, noha föl van oldva benne szinte minden eddigi tradíció, a pszichologizmustól a naturalizmusig, s egyúttal teljes odaadást kíván a színésztől és a nézőtől. Narratíva már nincs, a rács két oldalán helyet foglaló társadalmi csoportok – hagyományos kifejezéssel: a színészek és a közönség – totálisan ki vannak szolgáltatva egymásnak. Az élmény, banálisan szólva, sokkszerű, nem könnyű földolgozni. Ugyanez – mutatis mutandis – elmondható a *Leonce és Léna*-ról is, noha az előadás stilisztikája merőben különbözik az előzőétől. (Egyébként Schilling előadásainak következetes jellemzője a saját korábbi munkáitól elütő esztétikai másság.) Ezúttal – az egzaltált-motorikus „munkáscirkusz” radikális ellentétéként – meglepetés a végletekig redukált, statikus játék bensőségesége. A szőnyeg mint játéktér meghatározza az intenzitást és a dimenziót: fölé lehet kuporodni, rá lehet térdelni vagy ülni. A „földszint” érzését fokozza, hogy néhány szereplő deréktól lefelé, térdelő helyzetben, báb-marionettben „végződik”. A darab voltaképpeni szellemi sugallata a menekülés a determinált életbábjáték elől. Az előadásmód szarkasztikus és keserű; a maga módján ugyanúgy – kellő távolságtartással – reflektál a csapat saját sorsára, mint a megelőző bemutató.

A Krétakör eddigi első önálló évadát a Thália Régi Stúdiójában töltötte ki albérlőként. Szabad idejükben Európát járták. Nem nagy kockázat kijelenteni, hogy sokra hivatottak. Kérdés, hogy alkalmi „lyukakat” keresnek-e nekik, vagy méltó munkakörülményeket teremtenek-e számukra. Az erre adott válasz lesz a közeljövő színházirányítása és a színházi szakma megítélésének egyik kritériuma.

UTÓVÉDHARCOK?

Néhány vidéki előadás

Néhány éve még úgy tűnt, hogy megújulás előtt áll a magyarországi színházművészet. A struktúra ugyan továbbra is mozdíthatatlannak tűnt, de egyre markánsabb előadásokkal jelentkeztek az újabb rendezőnemzedékek tagjai, s körülöttük tehetséges színészcsapatok kezdtek formálódni. Így nemcsak az tűnt valószínűnek, hogy megőrizhetők a 70-es, 80-as évek színházi fénykorának eredményei, hanem az is, hogy mindezek továbbgondolhatóvá, újrafogalmazhatóvá is válnak, s így a megváltozott társadalmi és kulturális környezetben is érvényesnek ható, korszerű színházművészet születhet Magyarországon.

Mára mindez illúzióvá vált. A színházi nyelv megújítását jelző törekvések a struktúra csapdjába kerültek: mivel a hivatásos színházak működését érintő minden feltételről a politikusok döntenek, a hivatalos struktúrán kívüli működésnek pedig semmiféle feltétele nem adott, így azok az alkotók (és irányzatok) kerülhetnek csak helyzetbe, akiket a fenntartók támogatnak. A különböző szintű önkormányzati, illetve állami döntéshozók azonban egyáltalán nem művészi szempontok alapján választották ki az elmúlt években az igazgatókat. A szakmai érveknél mindeddig fontosabbnak bizonyultak a politikai érdekkapcsolatok, így az utóbbi időben – főleg vidéken – számos olyan vezető került a színházak élére, akinek a szakmai előélete ezt egyáltalán nem indokolta volna. Nem jutottak viszont helyzetbe a feltörekvő új tehetségek, sorra szűntek meg az ígéretesen dolgozó műhelyek, többnyire a színházi élet periferiájára sodródtak az újító szemléletű tehetséges rendezők. Így jelenleg utóvédharcait vívja az a színházi szemlélet, amelytől a 90-es évek közepén a magyar színjátszás művészi megújulását remélhettük.

Az úrkorszak gyermekei

1996–99 között ismét felkerült az ország színházi térképére Szeged. A Szikora János művészeti vezetésével dolgozó társulat elsősorban Zsótér Sándor és Telihiy Péter előadásaival hívta fel magára a figyelmet. A két rendező korábban már más társulatoknál is bizonyította tehetségét (Nyíregyházán, Miskolcon, illetve Szolnokon), így több színész követte őket Szegedre is. De a formálódó színházi műhelyt ismét szétkergette az igazgatóváltás. Az egykori szegedi vezető színészek közül ma már alig játszik valaki a városban, de a két rendező sem találta azóta társulatra, afféle vándoréletre berendezkedve dolgoznak.

Zsótér Sándor azonban az előző és az idei évadban is visszatért Szegedre. Tavaly nagy szakmai sikerrel vitte színre a *Szentivánéji álom* című Britten-operát, most pedig Brecht darabját, a *Galileit* rendezte meg a Tantsz Kamaraszínpadon. Zsótér makacsul a maga útját járja, következetesen kérdez rá a színházi kifejezés problémáira, a feltároló válaszokat újabb és újabb rendezéseiben teszi kérdés tárgyává. Előadásról előadásra építi tovább a maga sajátos kifejezőmódját – annak ellenére is, hogy mindenütt csak vendégként dolgozik, így mindig újra kell kezdenie a helyi viszonyokkal való ismerkedést, az alkotómunka feltételeinek megteremtését, a társulat tagjainak meggyőzését a megszokottól való elmozdulásra. Zsótér ugyanis – már első rendezéseivel – gyökeresen szakított azzal

a színházi szemlélettel, amely a hazai előadások többségére jellemző: ő másképp kezeli az alapanyagot, másfajta színpadi hatáskeresőkkel él, másféle játékokra ösztönzi a színészeit. Mindezt jól példázza a szegedi *Galilei* is.

Zsótér annak ellenére sem rendezett szöveg tisztelő előadást, hogy Brecht nyilvánvalóan a kedvenc szerzői közé tartozik. (Korábban már két darabját rendezte, ebben az évadban viszont három Brecht-előadással jelentkezett.) Zsótér előbbi munkáiban rendre átszabta, vendégszövegekkel dúsította a bemutatásra választott irodalmi alapanyagot. Ma már higgadtabban bánik a szöveggel, jobbra megelégszik a kíméletlen húzással. Így történt ez a *Galilei* esetében is, amelyet megszabadított minden retorikai elemtől, az elvek és a döntések hosszadalmas kifejtésétől. Maradt a történet szikár szerkezete, amelyben épp csak a legszükségesebbek hangoznak el a szituációkról és a szereplőkről.

Amit Zsótér (Ungár Júlia fordító-dramaturg segítségével) a szöveggel tesz, az teljesen egybevág az előadás más szintjeit is működtető alkotói törekvéssel. Ugyanis a produkció minden elemét a sűrítés szándéka, illetve az ezáltal teremthető intenzitás határozza meg. Zsótér most érkezett el a pályáján oda, hogy a korábbi „kimozdítások” (amelyek elsősorban a színészi munka koncentráltabbá válását, a nézői figyelem nyitottabbá tételét szolgálták), a magyarországi színpadokon evidenciává vált megszokások lebontása után építkezni kezdett, a rutintól megtisztított alapelemekből egy újfajta színházi hatásmechanizmust próbál meg felépíteni.

Pályájának korábbi szakaszát ironikus gesztusszínháznak lehetne nevezni, hisz az egyes helyzeteket, jeleneteket többnyire egy-egy furcsa ötlet, sajátosan használt tárgy, s az ezekből kibomló játék szervezte. Mindezek legtöbbször a szöveghez (történeshez, figurákhoz) kapcsolódó gesztusokat jeleztek, amelyek elsősorban a helyzetek és az alakok ironizálását szolgálták. Az egyszerű, mégis váratlan megoldások különös összecsengéseket teremtettek. Efféle megoldások még a *Galilei*-ben is akadnak, bár az előadás hangsúlyai már áttevődtek egy másfajta kifejezőmódra. Ilyen ironikus gesztus például az a részlet, amikor Galilei – a távcsővel végzett kutatásai hatására – azt mondja a barátjának, hogy a „mennyből ugrott”, s ekkor egy kicsi zöld ember kémlel be a tudós ablakán: az elűzött Isten helyére azonnal megérkezik E. T., a földönkívüli. Ennek a gesztusnak a továbbgondolásaként farsangi maszkos UFO-lények táncos fináléja zárja például az első részt. De az előadás nemcsak az űrtörténetekre játszik rá, hanem a „vírus-filmekre” is: a pestisjárvány idején játszódó jelenetekben fertőtlenítő szkafanderekben lépnek színre a statiszták. Galilei tudós heroizmusát a kutatásai nyomán megteremtődő, tudományalapú társadalom gondolati lapossága, emberi pitiánersége ellenpontozza. Nemcsak a tömegszórakoztató sci-fi filmek kliséinek megidézése jelzi ezt, hanem az is, hogy Zsótér (és a tervezője, Ambrus Mária) az egész történetet a 60-as évek bútoraival berendezett panellekben játszatja el. A színpadi portál ezúttal egy Gagarin-korabeli televíziókészülék formát (a Szovjetunió hősnéjének ürrepülésére az előadás zárómondatai is utalnak). A jelenetek bevezető szerzői instrukcióit ezúttal a sugó olvassa mikrofonba. Olyan ez, mintha egy bemondónó szavai igazítanának el az eseményekben.

A jelenetszervezést a szegedi *Galilei*-ben mégsem ezek az ironikus gesztusok határozzák meg. Zsótér sokszor képeket állít be a színen, mintha festmények teátrális pózait fényképeznék le a színpadi szituációk. Az egyik figura például egy magas állvány előtt áll, melynek tetején angyalszárnyak láthatóak. A kép úgy hat, mintha a jelenetben szereplő Kis barát változott volna át angyallá: a testével előrehajol, karját az előtte ülő Galilei felé nyújtja figyelmeztetően. Egy másik jelenetben az ágyékkötős Barberini bíboros az előtte fekvő Bíboros inkvizitor fölött áll, aki bal karjával megtámasztja magát, jobb karját viszont védekezőn maga elé tartja. Több hasonló beállítást is idézhetnék. Ezek többségükben Caravaggio valamely képét, illetve a kora barokk festői világát idézik. A történettel egykorú vizuális világ megidézése egyrészt szintén ironikus hatású (hisz éles kont-

rasztban áll a panelbútorzattal, illetve a fordítás hangsúlyozottan mai kifejezőkészletével), a célja mégsem az ironizálás, inkább a sűrítés: a színpadi hatás egy-egy teátrális jelbe koncentrációja, amely egyrészt markánsan jelzi a szöveginterpretáció irányát (a kitartott pózok, a felnagyított gesztusok mindig az adott helyzet, illetve feltáruuló emberi viszony lényegét sűrítik magukba), ugyanakkor olyan szervező középpontot is alkot, amely a többi színházi kifejezőeszköz számára is összetartó keretet teremt.

Teátrális absztrakciónak lehetne nevezni ezt a – Zsótér újabb munkáiban kialakult – szemléletmódot: a rendező igyekszik elhagyni minden fölösleges színpadi jelzést, amit viszont meghagy, abban a szituáció lényegére, a jelenet belső magjára ismerni. Ez az absztrakcióra való törekvés nemcsak az előadás vizuális jelzéseiben érvényesül, hanem a játékoktettekben és a színészi megoldásokban is felismerhető. Ez utóbbit a „kevés sokat mondás” szándéka jellemzi. A színpadi helyzetek megteremtésében, az alakok jellemzésében a rendező egyre kevesebbet bíz a színpadi akciókra, a gyakran akrobatikus mozdulatokra, amelyek korábban meghatározó hatáselemei voltak Zsótér színházának. Ma már egyre inkább az válik láthatóvá benne, amit korábban Zsótér valamifajta burjánzó mozgásnyelvvel akart megteremteni, vagyis hogy feszültséggel teli helyzetek, erős színészi állapotok jelenjenek meg a színpadon. A rendező ugyanis a színészeitől sem a részletgazdagságot, az árnyalatok kibontását várja el. A magyar színpadokon megszokott pepecselés helyett a színészeknek is sűríteniük kell: egy-egy gesztusban, pózban kell az adott szituációban meghatározó emberi állapotokat megteremteniük.

Motivációkban gazdag karakterformálás helyett erős színpadi jelenléttel kell hatniuk a játszóknak. És ez az a pont, ahol a szegedi *Galilei* hiányérzetet kelt. Egyedül a címszerepet játszó Király Levente képes erre a koncentrált játéktílusra. (Alakítása pontosan jelzi, hogy a sűrítés nem egyszínűséget jelent, hiszen a figura mulatságosan kicsinyes hedonizmusát éppúgy megmutatja, mint jobb sorsra érdemes hétköznapi heroizmusát.) Király Levente nem először dolgozik Zsótérrel, a szegedi színház előző korszakában játszotta *Az ügynök halála* és a *Falstaff* címszerepét is. Ezeknek a kiemelkedő alakításoknak méltó párja a mostani *Galilei* is. A többi szereplő azonban jóval bizonytalanabb teljesítményt nyújt az előadásban. Ők csak most ismerkedtek Zsótér színházával, s így csak részben tudták megvalósítani a rendező elképzeléseit. De ez nem is történhetett másképp: szűkségszerűen felemás eredmény születik akkor, ha egy kiemelkedő színházi alkotónak nem lehet saját csapata, ha társulatról társulatra mindig újra kell kezdenie a színészekkel való munkát, többnyire olyan partnerekkel, akik nem maguk választották őt alkotótársnak.

Telihay Péter idején magyarországi rendezése épp az ellenkezőjét mutatja, mint Zsótér *Galileije*: Telihay letérni látszik arról az útról, amelyen szegedi éveiben oly magabiztosan haladt. Az akkori Csehov-trilógiája vagy épp az *Amerikai Elektra* összegezte a rendező egyéni színházi észjárását, amelyre a sajátos geometrikus térszervezés éppúgy jellemző volt, mint egyfajta groteszk képiség. Mindezt koncentrált, mégis érzelmgazdag színészi játékmód egészítette ki. Ez a szolnoki *Háztűznézőben* csak nyomokban jelenik meg. Úgy hat az előadás, mintha a rendezőnek engedményeket kellett volna tennie a helyi elvárásoknak. Színvonalas, ironikus ötletekkel teli, de összességében könnyen fogyasztható előadást hozott létre, amelyet – a magyar nézői ízlésnek jobban megfelelő – hagyományos színészközpontú játék szervez. Az alakítások azonban inkább szolisztikus jellegűek, hiányzik mögülrük a biztos társulati háttér. Érthető is ez, hisz hiába dolgozott Telihay ezúttal remek színészcsapattal, mégis csak egy alkalmi csoportot irányított. Ráadásul többnyire olyan színészeket (Mucsi Zoltán, Mertz Tibor, Tóth József, Mihályffy Balázs), akik a szolnoki színház különböző korszakaiban meghatározó tagjai voltak a társulatnak, de az utóbbi években szabadúszóként dolgoznak. (Ez a társulati nosztalgia érződik a többiek kiválasztásában is: Tímár Éva több társulathoz is kötődött korábban, legutóbb épp a

Telihay és Zsótér által meghatározott szegedi színházéhoz. Söptei Andrea néhány éve még a Katonának volt a tagja, akárcsak az epizód szerepben megjelenő Molnár László.)

Könnyedebb és komorabb játékok

A társulati nosztalgia érződik a tatabányai Jászai Mari Színház által bemutatott *Nick Carter* en is. Az előadást a magyar színházművészet egyik legtehetségesebb fiatal alkotója, Novák Eszter készítette, aki az elmúlt két évben egyáltalán nem dolgozhatott Magyarországon. A rendező olyan színészeket hívott meg a produkcióhoz (Tóth Ildikót, Magyar Attilát, Széles Lászlót), akik meghatározó tagjai voltak a Székely Gábor vezette Új Színháznak (ahol Novák Eszter is dolgozott) – egészen addig, amíg a fővárosi önkormányzat át nem játszotta a teátrumot egy színházigazgatói előélettel nem rendelkező direktornak.

Novák Eszter visszatérése vitathatatlan siker. Töretlenül viszi tovább azt a friss szellemet, ami korábbi munkáit is jellemezte. Ehhez nemcsak a színészekben talált ismét remek partnerekre, hanem a szerzőben is, akivel szintén nem először dolgozott együtt. Kárpáti Péter darabja látszólag egyszerű ujjgyakorlat: három szereplője folyamatosan játszik. Különlőféle figurákba helyezkednek bele, hogy formálódó személyiségük lehetőségeit próbálgassák, hogy a köztük kialakult, de megnevezetlenül létező sajátos szerelmi háromszög különféle kibontakozási lehetőségeit mérlegeljék. Mintául elsősorban a húszas, harmincas évek ponyvaregény-hőseit választják a maguk számára. A két fiú egyike Nick Carternek, a detektívkirálynak a bőrébe bújik, másikuk kérlelhetetlen ellenfelét, Dr. Quartzot alakítja, a lány az utóbbi cinkosának, Zanoninak az alakját ölti magára, akiben azonban vitathatatlan vonzódás él Carter iránt is.

Miközben Kárpáti figuráinak átváltozóképeségét teszi próbára, ő maga stiláris képességeit próbálgatja: olvasva a darabot elsősorban a szellemes nyelvi ötletek, a stílus-szintek és a nyelvi rétegek közt teremtett váratlan váltások teszik érdekessé. A történet maga könnyed variációsorozatnak tűnik, amely csak a színmű végén komorul el s nyer ezáltal némi mélységet: kiderül, hogy gyerekek közt zajló játszmákat láttunk, akik most ebben az utolsó körben értették meg, hogy korábbi játékaik folytathatatlanok. Hirtelen szétfoszlanak infantilis illúzióik, s rájuk szakad a felnőttkor. A játék végére mindhárman egyedül maradnak, kiábrándultan és tétován indulnak tovább az ismeretlen felé.

Novák Eszter rendezése – ahogy az a darab jellegéből, illetve korábbi munkáiból is következik – játékok sorozatára épül. Azonban ezek a szellemes ötletekből kibomló játszmák nem egyszerűen leképezik, hanem autonóm módon továbbgondolják a Kárpáti-mű utalásait. Egyrészt másfajta kulturális kontextusba helyezik a sztorit: az amerikai detektív hősök nálunk ismeretlen világát más tömegszórakoztató minták helyettesítik. Így játszik rá az előadás több ismert filmre (például a *Volt egyszer egy vadnyugatra*, a *Hairre*) és sorozatra is (az előadás bevezetője azt a hatást kelti, mintha egy futó nemzetközi széria újabb epizódját látnánk, amelyben a magyar művészek csak a szinkron készítőiként kaptak volna szerepet). De megidézi az előadás a cirkusz világát is, néha mintha mutatványokat látnánk, amit bohókás táncal tálnak a szereplők, máskor meg mintha bohócszámokat mutatnának be. És egy pillanatra felidéződik egy tömeggyűlés is, ahol az egyik fiú szinkronizálja, visszhangosítja, torzíja a másik által mondott beszédet.

Ezekkel az ötletekkel azonban Novák Eszter nemcsak teatralizálja a szöveget, hanem rejtett összefüggéseit, csak sejtethető mélységeit is kibontja. Miközben záporoznak a nézőkre a sziporkázó színházi ötletek, ezek egyáltalán nem az öncélú mulattatást szolgálják (miközben remek mulatságot is szereznek), hanem az első pillanattól plasztikusan rajzolják meg a szereplők viszonyrendszerét. Hármuknak a játékhoz való viszonya lényegében az élethez való eltérő viszonyulásukat jelzi, amely elkövetkező sorsukat is sejteti. A Nick

Cartert játszó Magyar Attila bohókás elszántsággal veti magát a küzdelembe, de minduntalan kibukik belőle a kispolgár, akit a kötelességek könnyen eltántorítanak a további játéktól. A Dr. Quartzot játszó Széles László elegáns fölénye sem rejtheti el, hogy ő nemcsak örömet, hanem szenvedést is talál a játékban. Mintha komor előérzeteit is előrevetítené a harc, hogy nemcsak szerelmét, hanem barátját is elveszítheti. Neki a játék az életeleme, ha ezt elveszíti, számára minden kilátástalanná válik. A lány (Tóth Ildikó) könnyen az ujjja köré csavarja a fiúkat, de amikor terhes lesz számára a játék, elhárítja magától annak minden következményét, s könnyedén kilép belőle.

Játékok sorozatát látjuk egy másik előadásban is. Itt is gyerekek játszanak, szintén felnőtt szerepeket próbálgatnak, de a jóval fenyegetőbb feltételek között gyászosabb küzdelmekbe bonyolódnak. Biljana Sriljanovic szerb író nő darabja, a *Családtörténetek, Belgrád* – melyet a kaposvári színház tűzött műsorra – a délszláv háború idején játszódik: négy tíz-tizenkét éves kiskamasz papás-mamást játszik, eltérő szülői és gyerek szerepekbe képzelik bele magukat, különféle családi szituációkat találnak ki. Mindezzel természetesen önkéntelenül is a felnőttek világát utánozzák, azt a kegyetlenséget szabadítják fel a játékaikból is újra meg újra, amely nemcsak a nagypolitika szintjét, hanem a mindennapok világát is eluralta a (majd' egy évtizedig elhúzódó) délszláv válság idején.

A darab különféle családi jelenetek laza füzére. Ezekben nemcsak a szülők közt alakulnak ki egyenlőtlen erőviszonyok (többször a férfi uralja, irányítja a nőt, de az ellenkezőjére is látunk példát), hanem a gyermekek sorsa is az állandó megaláztatás. Ezt kompenzálódó a játékok mindig kegyetlen befejezésbe torkollanak: a fiú rendre kivégzi a szüleit, lelövi, megfojtja, felgyújtja őket. A játékot az teszi duplafenekűvé, hogy a játszóik időnként visszavedlenek gyerekekké: elégedetlenkednek a szerepeikkel, mást is szeretnének már játszani, nemtetszésüket fejezik ki egymással szemben. Ezen a szinten bontakozik ki a darab – sok apró, önmagában zárt jelenetet ellenpontozó – lineáris története: a három játszó gyerek egy negyedikre bukkan, aki nem szól egy szót sem, viszont állandóan nyáladzik. Nyilvánvalóan nem akarják őt bevenni a játékaikba, de levakarni sem tudják magukról, ezért a kutya szerepét osztják rá, akit éppúgy folyton megaláznak, mint a felidézett családtörténetek szereplői egymást. A lány azonban végül megszólal: a játékból a ravatalon fekvő két „szülő” fölé a saját szüleit siratja el, fájdalmasan rimámkodik, hogy keljenek fel, ígéri, végre jó lesz, csak szóljanak ismét hozzá.

Kaposvárott valóban megrendítőek a lány szavai, hisz Gryllus Dorka meggyőzően adja elő ezt a monológot. Az előadás egésze is jó érzékkel egyensúlyoz az infantilis játékoság és az irracionális kegyetlenség jelzése között. A színészek (Kelemen József, Nagy Viktor, Németh Mónika) nagy kedvvel vesznek részt a produkcióban: néhol gyerekfigurákat skiccelnek fel, máskor meg felnőtt karaktereket karikíroznak. Az előbbieket ironizálják az utóbbiakat, de a színészek mindkettőben kerülnek a szélsőségeket: a kegyetlenségek megjelenítésében is van némi játékoság, ám a gyerekek egymás közötti játékaik sem ártatlanok. Kapcsolataik éppúgy kíméletlenek, mint a felnőtt társadalom viszonyai.

Az előadást a legfiatalabb rendezőnemzedék egyik legtehetségesebb tagja, Rusznák Gábor jegyzi, aki az emlékezetes debreceni *Tótféri* óta alig készített előadást Magyarországon. Ő is, akárcsak Novák Eszter, Erdélyben jutott munkalehetőséghez. Helyzetük korántsem kivételes: miközben vidéken közepesnél közepesebb rendezők dolgoznak (és igazgatnak), vagy épp rendezői ambíciókat dédelgető színészek kapnak munkalehetőséget, az új nemzedék tehetséges tagjai alig jutnak feladatokhoz. Semmit nem rendezett például ebben az évadban Simon Balázs sem, pedig nyári munkája (*A vén bakancsos...*) szokott formáját mutatta. Egyelőre nincsenek ajánlatai a következő évadra Bagossy Lászlónak, pedig mindkét ideai munkája (*A revízor* – Pécs; *Top Dogs* – Kamra) kiemelkedő színvonalú volt.

Nem jut méltó feladat Tóth Miklósnak sem, pedig tavaly az egyik legjobb gyerekelőadást rendezte (*Árgyélus királyfi* – Nyíregyháza), idén pedig az egyik leggondosabb munkával jelentkezett: Barta Lajos *Szerелеm* című darabját állította színpadra, szintén Nyíregyházán. Az előadás pontosan felépített realista játékként indul: egy kispolgári család mindennapjait látjuk. Miközben az apa (Hetey László) belefeledkezik öreges, kicsinyes bohémkodásaiba, az anya (Szabó Tünde) nagyszerű alakításában aggódva figyeli a gyermekeit. Együttérez velük, de segíteni nem tud nekik. A három lány ugyan másként, de egyaránt a boldogságot keresi. A középső (Horváth Réka) épp most búcsúzik „ideáljától”, a költőtől, aki a fővárosba indul szerencsét próbálni, s nem sejtí még, hogy milyen gyorsan foszlik emlékké ez a szerelmi rajongás. Az idősebb (Gosztola Adél) egyre elkeseredettebben próbál kitörni a vénlányság csapdájából, s nem érzi, hogy mi mindent ront el, ha elővigyázatlanul csap le az első férjfelőlre. A legkisebb (Kuthy Patrícia) még csak kacérkodik az étellel, számára virgonc, tét nélküli öröm, ha játszhat a tűzzel. Ezért nemcsak a katonával kezd ki, hanem megpróbálja Komoróczyt, a hipochonder férjfelöltet is elhagolni a nővére elől.

És ez az a pont, ahol a hangulatok és érzelmek hiteles kibontására épülő előadás fokozatosan átfordul groteszk játékba. Komoróczy megjelenése – a maga mániáival, tévhiteivel, beteges bolondériáival – komikus árnyalatot visz a történetbe. Horváth László Attila remek alakítása mindennek a groteszk színeit bontja ki: tétova, furcsán megtört mozdulatai nemcsak nevetségesnek hatnak, hanem van bennük némi méltóság is. Miközben folyton ködképeket kerget, elvitathatatlan erőt kölcsönöz a figurának, ahogy makacsul ragaszkodik az álmaihoz. Mindamellet, hogy örök vesztes, a hit legszívósabb képviselője is ő. Az ehhez hasonló többértelmű gesztusok lassan eluralkodnak a többi figura játékában is, s így a jelenetek többsége groteszk hatásúvá válik. A mindeddig valóságosságában mutatott élet ezen túl furcsa fénytörésekben jelenik meg, s a valóság színtévesztésekben gazdag árnyalatait rajzolja ki.

A nyíregyházi *Szerелеm* is azt jelzi, hogy a fiatalabb rendezőnemzedék tagjai a – magyar színjátszást még mindig uraló – realizmust is ironikusan kezelik, hogy egy komikusabb, infantilisabb, játékosabb valóságélmény viszonyaihoz igazítva tegyék ismét hiteles színházi kifejezőeszközzé. Ez a groteszk szemlélet határozza meg Tóth Miklós egykori osztálytársa, Keszég László kaposvári rendezését is. Ötletgazdag színrevitelében Szép Ernő darabja, a *Vőlegény* sajátos értelmezést nyer: végletekig gyermekded felnőttek ostobácska játékaikat látjuk, amelyek látszólag felületes szerelmi kérdések körül bonyolódnak, de bennük mégiscsak az emberi életút nagy kérdései dőlnek el örökre.

Vannak tehát igényes előadások, dolgoznak tehetséges (csapatot irányítani tudó) fiatal rendezők. De egyre inkább csak a színházi élet periferiáján jelenik meg az általuk képviselt friss szemlélet. A nyíregyházi és a kaposvári színházon kívül nincs olyan teátrum, amely rendszeresen foglalkoztatná az új rendezőnemzedék tagjait. De Pesten sem jobb a helyzet. Ennek legnyilvánvalóbb bizonyítéka az, hogy a már több remek előadással bizonyított Schilling Árpád – mivel nem akar betagozódni a hivatalos struktúrába – nem képes megteremteni társulatának biztos hazai bázisát. Mivel a Krétakör Színháznak továbbra sincs saját helye, ahol próbálni, játszani tudnának, elképzelhető, hogy a következő évadban többet játszanak külföldön, mint itthon. Úgy tűnik, visszafelé forog az idő, s így utóvédharcra kényszerül az a színpadi gondolkodásmód, amely képes lenne a magyarországi színházművészet megújulását is ösztönözni.

IDEGESEK VAGYUNK

Nyikolaj Vaszilijevics Gogol: A revizor – a Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza

A drámai szöveg felől tekintve kétféle nézője lehet egy klasszikus színmű előadásának: olyan, aki nem ismeri még a darabot, és olyan, aki olvasta már vagy látta egy vagy több előző előadását. Illúzió ugyanis elvárni, hogy például *A revizor*t legalább a színházlátogató nézők majdnem mind ismerik. A kétféle néző elvárása között eleve különbség van: az egyik nem akar mást, csak egy jó darab jó előadását látni, a másik arra (is) kíváncsi, hogy a darabról és előadásairól való tudásához mit fog hozzátenni vagy mit fog benne revideálni az újabb előadás.

Amikor bebocsátottak a Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza *Revizor*-előadásának nézőterére, és megláttam a kétfelől széksorokkal közrefogott díszletet, amelyben már afféle előjáték is folyt, próbáltam elképzelni, vajon mire gondolhat láttára a kétféle néző. Ébreszt-e valamilyen előzetes várakozást az avatatlan nézőben, illetve mit szól hozzá *A revizor* ismerője? Ez utóbbi még akkor is meghökkenhetett, ha netán látta annak idején a Katona József Színházban a Zsámbéki Gábor rendezte *Revizor*t, amely kopott és piszkos bádóg öltözöszekrények fala előtt és egy óriási, repülőgépcsavar méretű, mennyezeti ventilátor alatt, a zagyva ócskaság és sivárság stilizált miliójében játszódtott.

A pécsi előadás Antal Csaba tervezte díszlete ehhez képest szinte realistának mondható, csak épp még távolabb áll Gogol múlt századi orosz kisvárosi környezetétől: egy családi ház építkezésének mai színterét ábrázolja, ezt a mindannyiunk számára nagyon ismerős és nagyon jellemző helyszínt. Forog és zörömböl a betonkeverő, szól a rádió, pal-lók, létrák, gerendák, zsákok, műanyagfólia hevernek szanaszét. Valójában mintha hozzáépítésről, bővítésről volna szó, mert az egyik oldalon lakottnak tűnő ház ajtókkal és ablakokkal tagolt fala határolja a teret. A mennyezeti gerendák fölött a tetőtér is bejátszhatónak tűnik, a tapasztalt néző esetleg előre számol vele, hogy majd ott is történik valami. De az avatatlan nézőnek is mindjárt feltűnik: egy melák munkás egy fémhordóban unottan papírokat éget. Csak nem arról van szó, hogy itt valaki nyomokat tüntet el? De igen, arról. És aki ismeri a darabot, arra gondolhat: itt mindig van mit elégetni, folyamatosan árulkodó disznóságok nyomait kell eltüntetni, hátha jön egyszer valami ellenőrzés vagy vizsgálat, ne adj' isten, egy pétérvári revizor.

Helyben vagyunk tehát, kapcsol *A revizor* előadási hagyományaival számoló néző: itt nyilván álcázott APEH-nyomozónak vélik majd Hlesztakovot. A fantom, akitől mindenki retteg, a korrupciónak hadat üzenő hatóság embere odafentről, a fővárosból, aki előbb vagy utóbb mindenhová betoppan, hogy elszámoltasson bennünket, adó-, számla- és zárgjegycsalókat, közpénzekből villát építettőket. A Zsámbéki-féle előadás óta eltelt másfél évtized. Ott a darab végén a maga kézzelfogható valóságában is színrelépő igazi revizor még egy jó megjelenésű, fiatal technokrata volt, a reformnemzedék képviselője, aki rendet csinálni jött a levitézlett régi káderek szemétdombján. Most az adóhatóságtól félünk, vagy nem is annyira attól, hanem inkább saját folyamatos csalásainktól, sikkasztásainktól, erőszakoskodásainktól? Idegesek vagyunk, olyan idegesek, hogy a végén még elsül kezünkben a löfegyver.

De elbírja-e mindezt *A revizor*? Egyáltalán, nem volt még elég a klasszikusok önkényes aktualizásából? A jó előadás értelmetlenné teszi az ilyen kérdéseket. A jó előadás

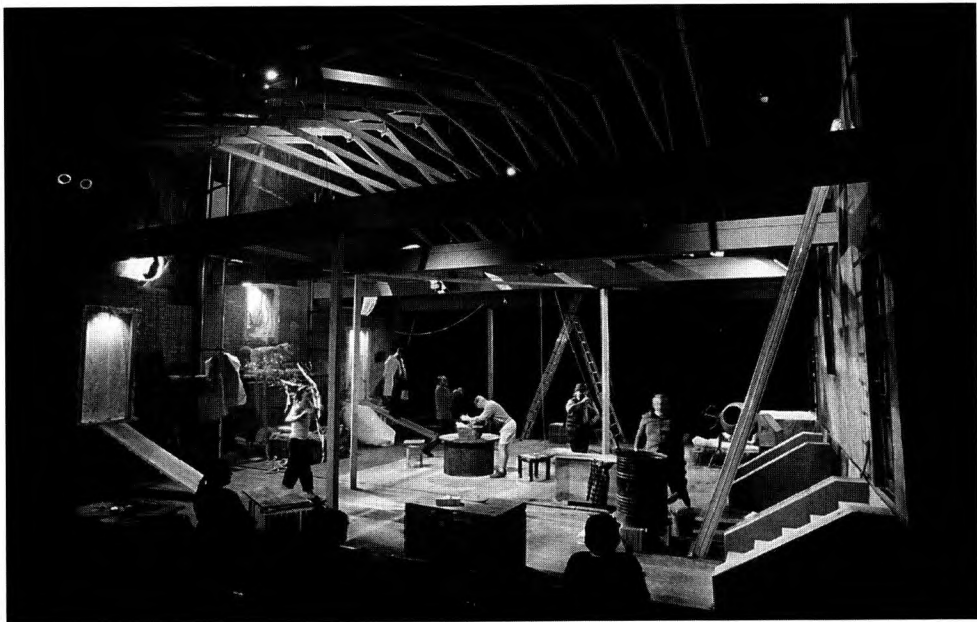
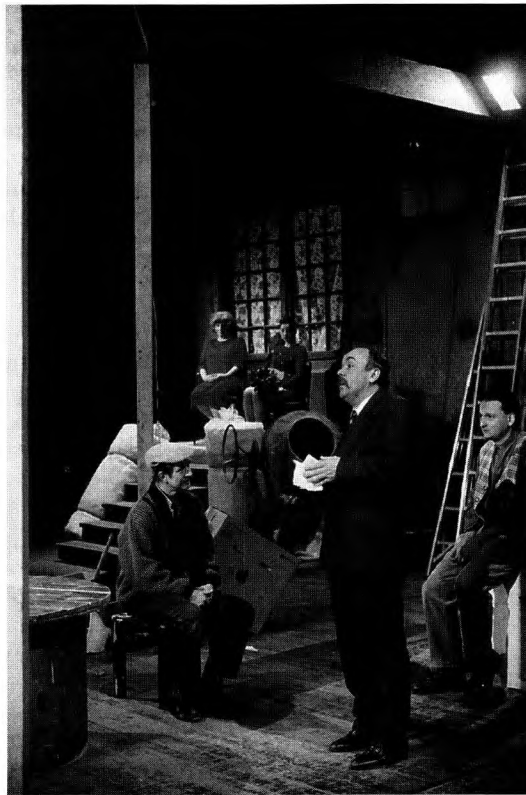
nem erősít meg és nem cáfol tételeket, hanem önálló világot teremt. A klasszikus szatíra pedig amúgy sem igen képzelhető el korhű közegben, csak úgy van értelme, csak úgy képes nevetetni, ha a néző a saját világára ismer benne. Ezt pedig általában úgy érte el a többé-kevésbé bevált, de mára kissé gépiesse vált színházi gyakorlat, hogy olyan elidegenítő, stilizált közeget teremtett, amelyben a klasszikus szöveg nem csupán önmagát jelentette, hanem „visszhangot is vert”, „áthallásokat” váltott ki.

A pécsi *Revizor* rendezője, Bagossy László jr. egy lépéssel tovább ment. Mintegy abból a nézőből kiindulva, aki még nem ismeri a darabot, eleve úgy közelített hozzá, mintha nem is lehetne másképp olvasni és érteni, csak mai hazai kontextusban. Ezzel a nézővel együtt fedezte fel, hogy *A revizor* neki és róla szól. A Gogol művéről és a mai magyar valóságról alkotott előzetes értelmező koncepcióját mintegy a színházon kívül hagyta. Nem azt nézte, hogy lehet-e *A revizor*t rímeltetni mai korrump világunkkal, és ha igen, hogyan – persze, hogy lehet, hiszen ezért is választotta a darabot, ezt a tudását azonban megint csak a színházon kívül hagyta. De még csak arra sem törekedett, hogy a választott építkezési szintérből kiindulva átírja, adaptálja Gogol művét, ahogy ez egyébként szintén kedvelt gyakorlat manapság. Bagossy, mintegy ügyesen ártatlanságot mímelve, Gogol *Revizor*át adja elő, csak épp olyan olvasatban, amelytől a darab egyszerűen, látszólag szinte magától, itt és most játszódik.

Magától persze ez azért nem megy. Bagossy a darabba is belenyúl, de nem erőszakolja meg. Sőt a díszlettel mintegy „a fejéről a talpára” állítja, vagyis a mai evidenciája felőli oldalára fordítja. Beavatkozása bőségesen megtérül, meghálálja magát. Működőképes és távlatot teremt. Működik, mert mihelyt eltekintünk attól, hogy nem egy múlt századi orosz kisváros polgármesterének házában vagyunk, kiderül, hogy nyugodtan lehetünk egy mindenkor korrump vidéki polgármester házában építkezésén is. A szöveg, a helyzetek nem mondanak neki ellent. Legföljebb a második felvonás, amelynek helyszíne Hlesztakov hitvány vendégfogadói szobája. Bagossy és Antal Csaba ezt úgy jelenítik meg, hogy az itt játszódo jelenetek idejére a színpad egy hosszanti metszete úgyszólván észrevétlenül kiemelkedik az építkezési játéktérből, és a már eleve ott található berendezési tárgyakkal, Hlesztakov nyomorúságos vackával, a középen álló, malomkőszerű, forgatható asztallal és a polgármesteri ház falából nyíló ajtóval Hlesztakov szobájává változik.

De nemcsak működik, távlatot is teremt ez a játéktér, mert minden különösebb erőltettség nélkül, egyetlen huszárvágással eléri, hogy a buherálós mai magyar közeg felől közelítsünk az eseményekhez. Amikor a papírok égetése után a roppant ideges és üzötten fel-alá járkáló polgármester bejelenti a városi uraknak, hogy megbízható forrásból szerzett tudomása szerint titkolt kilétű revizor érkezése várható, aki a hivatalnokok mulasztásait akarja kivizsgálni, a helyszín és a hozzá igazodó jelmez (Földi Andrea) révén egy pillanatig sem lehet kétséges, rólunk van szó. De a színjátszás ősi szabályai szerint mégis úgy van szó rólunk, mintha nem rólunk lenne szó. Bagossy és színészei azt *játsszák*, hogy ez Gogol darabja, *A revizor*, utána lehet nézni, minden aszerint van eljátszva, ha mégis bárki magára ismer, az csupán a véletlen műve.

A másik beavatkozás a drámai szöveg felől éri a darabot. A Bagossy-féle *Revizor*-változat szövege nemhogy nem egyezik meg azzal a Mészöly Dezső és Mészöly Pál készítette fordítással, amely többek közt a népszerű *Diákkönyvtár*-sorozatban is olvasható, és az előadást látogató diákok némelyike számára talán ismerős is innen, hanem kihívóan eltér tőle: a romlott mai magyar köznyelvre van áthangszerelve. A színpad szerint Bodolay Géza fordításának felhasználásával készült ugyan az előadás szövege, de a gyakorlatban ez azt jelentette: a fordítás szabad kezét adott a rendezőnek és színészeinek ahhoz, hogy a díszlet és a jelmez kijelölje világhoz igazíthassák a darab nyelvét. Nagyjából így is elhangzik minden, amit Gogol megírt, csak a közegre átirtd fordításban. Némely hasonló indítatású mai magyar színpadi vállalkozástól eltérően, amelyekben az idegen nyelvű szöveg tüntetően mai



magyar köznyelvi megszólalása bizonyos fokig hivalkodó öncéllá válik, ebben a pécsi *Revizor*-ban szinte minden a helyén van. Még a trágár kifejezések, a Gogolnál elő nem forduló káromkodások, töltelékszavak is, itt tudnillik csaknem mindig hiteles indulatok és helyzetek szólataltják meg őket. Magyarán, az alpári indulatkitöréseket nem az író vagy a fordító szövege írja elő, hanem azokból a helyzetekből fakadnak, amelyeket a rendező és a színészek hoznak létre a színpadon. Hozott anyagból szólataltják meg őket. Úgy érezzük, ha spontánnak tűnő kiszólásaik, személyre szabott durva poénjaik nem hangzanának el, hiányoznának. Persze nem valami épületesek ezek a trágárságok, de hát az az állapot sem épületes, amelyről az előadás szól, és amelynek nyelvi vetülete olyan, amilyen.

Ehhez a pécsi *Revizor*-hoz kellett mindenestre Bezerédi Zoltán polgármestere is. A tárgyi és nyelvi közeget elsősorban az ő „Tóni bácsija” kelti életre. A zömök, kopaszodó, bajszos Bezerédi akár korrupt polgármester is lehet, de legalább annyira erőszakos helyi vállalkozó, aki mindenkit a kezében tart a kisvárosban. Szerencsére nem az a látványosan és sablonosan bunkó maffiózó, aki a rossz filmekben és tévésorozatokban látható unos-untalan, hanem inkább ostoba, közönséges és gyáva, fölfelé nyaló, lefelé taposó káderből lett főnök, aki magát nagyon ravasznak és ügyesnek képzei, de mihelyt csapdába esik, a lehető legotrombább módon reagál: lő. Az első jelenetekben, a gyanús fogadóbeli vendég hírére, mindjárt nagyon ideges lesz. Vadul járkálni kezd fel-alá az építkezési kellékek és a megszépenve, tanácstalanul álldogáló városi „urak” között. Nagy, energikus léptekkel rója a köröket, űzi-hajtja a feszültség, amely nyilván egyébként is emésztli folyamatosan. Ez a polgármester nem fényes előmenetelről álmodozó, tunya csinovnyik, hanem állandóan a lebukástól rettegő, lázasan güzülő-harcsoló úgazdag, akit valószínűleg rövidesen el fog vinni az infarktus. A revizor-veszélyről értesülve ingerülten, ellentmondást nem tűrően figyelmezteti társait viselt dolgaikra, aztán Bobcsinszkij és Dobcsinszkij fontoskodó locsogása szikraként gyújtja be benne a kényszerű körözés motorját. Ekkor még elnyúlt bővli-susogót, kitaposott tornacipőt visel, majd menet közben, szó szerint futtában öltözik át ünnepelőbe, hogy így járuljon a revizor színe elé.

Széles László Hlesztakovja szintén nagyon ideges. Mintha szorulna körülötte valami hurok, nyilván ő is elkövetett már mindenféle disznóságokat, és most lapul a nyomorúságos szállodai szobájában. Megélhetési szélhámós. Éhségében, pénztelenségében, tehetetlenségében szinte őrjöng, hánya-veti magát, hisztériázik. Uraskodó pózaiban, amelyek tökéletesen hatástalanok, maga sem hisz. Az előadás egyik csúcspontja első kettőse a polgármesterrel. Nem értik egymást, félnek egymástól, méregetik egymás erejét – tulajdonképpen függetlenül attól, hogy ki kicsoda és mit akar a másiktól. Mintha valami groteszk koreográfiájú párviadalt vívnának, amely abban is kifejeződik, hogy mint valami páston, úgy állnak szemben egymással a hosszúkás dobogón. Hol közelítenek egymáshoz, hol hátrébb húzódnak. Egyszeriben mintha megkönnyebbülten érteni vélnék egymást, aztán hirtelen mégis hátrahőkölnek. Hazardírozva lerohanják a másikat, de a következő pillanatban máris védekezőállásba helyezkednek. Végül diadalmaskodva mindketten győztesnek hiszik magukat anélkül, hogy megtudták volna, valójában mi is volt a mérkőzés tétje.

Szélhámós áll szemben szélhámossal Bagossy *Revizor*-jában, két kisstílusú sipista, akik egymást akarják átverni, de éppen ezt a leglényegesebb dolgot nem tudják egymásról. Ebben rejlik az előadás abszurd kifejtetének kezdeménye, és a kiindulópont dramaturgiai és szcenírozási realizztikuma néhány jelenetnyi átmenet után, szinte észrevétlenül át is fordul abszurd bohózatba. Ettől fogva a felgyorsuló játékban elszabadul az örület, de Bezerédi és Széles egységesen felépített alakformálása révén ez a stilizált színpadi örület nem szakad el a kezdet szinte szociológiai pontosságú valóságosságától, illetve e realitás stílárús megemeltségében már ott rejlik a későbbi börtöleszk magva.

Bár Gogolnál nincs idevágó szó szerinti utalás, Hlesztakovot már korábbi *Revizor*-előadásokban, így Gothár Péter 1982-es kaposvári rendezésében és az 1987-es Katona József

Színházbeli előadásban is úgy fogadták a polgármester házában, hogy tökrészegre leitaták. Bagossy átveszi ezt a hagyományt, de következetesen adaptálja az előzményekhez: nála Hlesztakov legalább annyira előremenekül a lerészegedésbe, mint amennyire a polgármester próbálja megoldozni a leitatás már sokszor jól bevált eszközével. Hlesztakov nemcsak beleszédül itt kínálkozó szerepébe, hanem menekül is előle, hogy ne kelljen értenie semmit. Látványosan fejezi ki ezt, ahogy részegségében fölmászik a tetőtérbe, az aggodó polgármester pedig, mint egy testőr, utána mászik, attól félve, hogy védence le talál zuhanni, aztán mint valami féltett kincseszsákokat, a vállán hozza le a létrán, és óvatosan ágyba fekteti. E pillanatban Hlesztakov nem más, mint a polgármester önigazolási kényszerének groteszk projekciója: púp a hátán, súlyos teher, amely teljesen irracionálisan szakadt egyszerre a nyakába, de ki tudja, talán még jó is lehet valamire.

Az események azonban, ismétlem, nem valami reális pszichologizálás, hanem egyre vadabb abszurd túlzások mentén zajlanak, és Hlesztakov e logika szerint szedi be szinte gépiesen a funkcionáriusoktól az őt megillető kenőpénzt, illetve teszi magáévá hasonlóképp gépies sietséggel a polgármester feleségét és lányát. Ezek mind csak letudni való kiváltságok, amelyeket úgy hajt be, ahogy egy akció- vagy pornófilmben a macsó-automata a győzelmeit. Széles László Hlesztakovja mindenesetre továbbra is menekül, immár azért, hogy minél előbb kiszabaduljon váratlan lehetőségei szorításából. Továbbra sem ért semmit, de neki bőven elég, hogy sikerült jól megvágnia a hülye hivatalnokokat. A polgármester pedig ijedtségéből átmenetileg magához térve újból olyan gátlástalanul kasszíroz, ahogy megszokta. A Gogol-féle negyedik és ötödik felvonás a pécsi előadásban nem más, mint egyre abszurdabb és egyre bohózatibb elfajulása és elvadulása annak, ami a polgármester és Hlesztakov között a harmadik felvonás végére kialakult.

Bagossy egyértelműen, a szokásosnál is inkább a polgármester és Hlesztakov kettőse köré rendezte a pécsi előadást. Ez bizonyára azért is történt így, mert erre a két szerepre két különösen jó színész állt rendelkezésére. A többiek valójában csak szekundálnak nekik. Viszonylag szűkre szabott lehetőségeik között leginkább a postamestert játszó Stenczer Bélának és a Bobcsinszkij szerepében izgágáskodó Lipics Zsoltnak sikerült emlékezetes alakot formálnia. Mivel a polgármester feleségének (Füsti Molnár Éva) és lányának (Simon Andrea) már csak akkor jut érdemi szerep, amikor a felgyorsuló előadás az abszurd bohózat felé tolódik el, nekik másra nem nagyon van alkalmuk, mint harsány bórleszk-karikatúrákra.

Mikor végül színre lép – mert az újabb hagyomány szerint és a gogoli intenciótól eltérően itt is színre lép – az igazi revizor, az aktatáskás, szürke APEH-hivatalnok, hogy „egyenként” keresse az urakat, az ideges és zavarodott polgármester előbb azt kérdi tőle: „Mit akarsz, öcsi?“, aztán ugyanolyan gépiesen, ahogy az előbb Hlesztakov működött, elsüti az időközben valahogy kezébe keveredett vadászpuskát. A hatóság embere felbukik, mint egy meglőtt vad. Manapság az ideges ember kezében hamar elsül a fegyver, ha már egyszer ott van. A polgármester valójában nem is attól a kis nyavalyás yuppie-tól jött dühbe, hanem mert Hlesztakov nála is ügyesebb csalónak bizonyult. Hogy az a tetű túljárt az ő eszén, akinek pedig különben mindenki a tenyeréből eszik. A hirtelen felindulásból – magyarul: idegességből – elkövetett emberölés tipikus esetével van dolgunk, amelyet azért, akár az előzményeit, remélhetőleg sikerül majd megint eltussolni. Ismét működni kezd a betonkeverő és vele az egész mechanizmus, amely gépies folyamatos-sággal emészti el a valaha bűnöknek nevezett hibáink nyomait.

Ha előbb nem, ekkor mindenképp rádöbbenünk, hogy Bagossy umbuldázó-lavírozó polgármestere közülünk való, annyira, hogy egy kicsit szorítottunk is érte. Ha másért nem, azért, hogy megússza a bajt. Meg azért, mert végül is ő húzta a rövidebbet, ahogy mindennapi csalásainkban is többnyire mi. A *revizor*-előadások hagyományától eltérően tehát a néző itt inkább az úzott polgármester, mint az ellenszenvesen nyegle Hlesztakov oldalán áll. Így végül a vadászpuska is a mi kezünkben sül el, de nem csoda: idegesek vagyunk.



A SÉRÜLT SZÖVEG: A LÁTVÁNY MINTÁZATA

Georg Büchner: Danton halála – Pécsi Nemzeti Színház

A vizsgált előadást kétszer láttam: a decemberi bemutató után négy hónappal, áprilisban ismét megnéztem. Az alábbiakban olvasható elemzés értelmezési kísérlet, amely az adott színházi műalkotásnak a két estén számomra feltáruló, konstruktívnek vélt, formaalkotó elemeire összpontosít. E bevezető megjegyzés szubjektív jellegét azzal mentjük s korlátozzuk is egyben (beszédünket többes számúvá alakítva), hogy feltételezzük: színjátékot mint műalkotást befogadni mindenképpen új megnyilatkozás hozzákapcsolását jelenti az előadás megnyilatkozásához, amely maga is új diskurzus közegébe emelte az előadott szöveg üzenetét, másfelől viszont azt gondoljuk, hogy az értelmező, a hermeneuta szava, miként Paul Ricoeur hangsúlyozta, olyan újramondás, amely a szöveg szavát, jelen esetben az előadás szövegének szavát éleszti újjá.

Hargitai Iván pécsi rendezéseinek minden esetben jól érzékelhetően létezett egy domináns, a látványt és a dramaturgiát meghatározó s ugyanakkor a színházi műalkotás polifóniáját termékenyen kibontó vizuális eleme. A tavalyelőtti *York napsütése* című VI. Henrik-feldolgozás esetében ilyen volt a lépcsőzetesen tagolt, a parlamenti üléstermet és a sportstadion lelátóját egyaránt idéző scenikai tér, az elmúlt évad *Mesél a bécsi erdő* előadásában így funkcionált a rideg statikájú, mégis instabillnak és (Ödön von Horváth feltételezhető szándékaival nagyon is egybevágó érvénnyel) leleplezhetően átláthatónak mutakozó vasszerkezet, de gondolhatunk akár az 1999 tavaszán színre került, Kleist-féle *Amphitryon* kriptaszerű színterére, vagy az idén tavasszal bemutatott, Christopher Hampton által készített Choderlos de Laclos-adaptáció, a *Veszedelemes viszonyok* kettős kódú látványára, a színpadi folyamatok megkettőzésére, amely a mindvégig jelen lévő videokamera működtetésével előállított mozgóképek révén jön létre. A *Danton halála* esetében azt a hatalmas drapériát tarthatjuk, joggal, ilyen vizuális vezérmotívumnak, amelyen *Az Emberi és Polgári Jogok Nyilatkozata* olvasható, mintha a szöveg betűi képeznék a szöveget mintázatát. Ez a drapéria hol a teret tagolja, hol pedig kellékként vesz részt az egyes jelenetekben: olykor magasba emelkedik, mintha az idő vitorlája volna, máskor függönyként hull alá; egyszer mint zászlót emelik fel (az előadás egyik legjobban megtervezett jelenetében, miközben a szereplők a *Marseillaise*-t éneklik), később szőnyegként a padlóra terül, ahol rátaposnak, a Danton elfogatása előtti jelenetben pedig szinte halotti lepelként borul a hősre.

Ez a scenikai elem, amelynek kidolgozásában alkalmasint találkozik a rendező műértelmezése és a díszlettervező, Kovács Yvette dekoratív szándéka, a *textúra* és a *textus* együttes megjelenítésével részint az ábrázolt korra utal, hiszen a dráma 1794-ben játszódó cselekményének egyik legfontosabb előzménye s egyben dialógusainak szemantikai háttere ez az 1789-ben megfogalmazott és törvényre emelt szöveg, részint pedig – feltételezésünk szerint – a rendezői elképzelés kulcsát adhatja kezünkbe. Ez a megoldás ugyanis arra figyelmezteti az előadás nézőit, hogy a történelemre irányuló vizsgálat sohasem egy adott kor valóságával azonosítható pusztá tényekkel foglalkozik, minthogy ilyenek nem léteznek, hanem mindig értelmezésekre irányul, amelyek általában különféle szövegek formáját

öltik. Ily módon a történetíró tekintete a múltról szóló elbeszélésekre szegeződik. Georg Büchner színműve, amennyiben tárgyát a históriából veszi, szintén elbeszélésekről szóló elbeszélés, s végső soron a *Nyilatkozat* is narráció, amelybe beépültek a felvilágosodás filozófusainak gondolatai (elképzelései arról, amit a mi Csokonaink – Rousseau-t követve – így foglalt össze szentenciózus tömörséggel: „Ember és polgár leszek”), mint ahogy a német szerző drámaszövegének is mintegy hatodát a nagy forradalomra vonatkozó, másoktól vett mondatok alkotják, igazolván, amit Mihail Bahtyin úgy fogalmazott meg, hogy minden mű idézetekből képzett mozaik. Az előadás vizualitása, a színpadi térképzés és ennek kibontása az előadás időrendjében, a drapéria metamorfózisai mentén, jellegzetesen mai szemléleti horizontot kínál a nézőnek. Ezt az értelmezési bázist erősíti a Kikiáltó figurája: folyamatos jelenléte a színen egyszerre részvétel a cselekményben és távolságtartó interpretáció, s mint ez utóbbi gesztusok hordozója a szerepet alakító Ottlik Ádám átlényegüléseivel a dialógu-sok és a látvány polifóniáját nyomatékosítja, fuvolajátékával pedig az előadás domináns zenei témáját szálaltatja meg. E Kikiáltó bábjátékosként is fellép, alakváltozásai között ez a legjelentéselibb, mert az előadás szemantikai erőterébe emeli a szöveg marionett-motívumát, amihez még visszatérünk. (A fiatal színész, úgy látjuk, világosan érti az ilyen kettős pozíciót elfoglaló szerep követelményeit, amely, átvéve a rezonőr és az ironikus narrátor néhány jellemzőjét, egyesíti a *spectator* és az *actor* pozícióját: hasonló figurát formál meg a *Veszedelemes viszonyok* Kameramannjaként.)

Mivel Büchner műve *történelmi* dráma, ebben az értelemben éppen úgy szövegekről szóló szöveg, mint a historikusok munkái. A pécsi előadás e metatextuális jelleget emeli ki a drapéria domináns vizuális élménye által. Ily módon a teatralitás világába emelt dráma nézőpontja a történelemről, a múltról való gondolkodás *mai* helyzete által meghatározott. A produkció aktualitását is ebben az összefüggésben lehet megvilágítani. E fogalom ugyanis, amelyet oly gyakran hoznak szóba a mindenkori jelenben létező színházi műalkotásokkal kapcsolatosan, elsősorban nem tematikus kötődésű, s nem is csupán bizonyos szövegrészek, figurák vagy helyzetek időszerűnek vélt vagy ténylegesen annak ható kicsengésével, „áthallásos” természetével függ össze. Azt ugyan senki sem gondolja, hogy az *Oidipusz királyt* leginkább pestisjárványok idején lehetne sikerrel kecsegtetően műsorra tűzni, a *Hamlet*et pedig szellemjárások esetén, mégis szeretnénk hangsúlyozni, hogy Andrzej Wajda Büchner-filmje esztétikai értelemben nem azért értékes alkotás, mert főszereplői mögött megjelentek az egykorú lengyelországi politikai élet szereplőinek árnyai. Az érvényesség, a „nekünk és rólunk szól” élménye, mint mindig, a Büchner-drámánál is sokkal inkább a mű belső rétegeiből fakad, szemléletbeli kérdés, a nézőpont sugárzása, a látásmód rejtett, ám a műegészéből kibontakozó üzenete. Így van ez a pécsi *Danton halála* esetében is, amelynek aktualitása vagy, inkább mondjuk így, Peter Brook gondolatát idézve, aktív keletkezése a mában a rendezői koncepciónak a jelenkori történetelmélettel való találkozásából származik.

Már Robin G. Collingwood határozottan elvetette az olyan történetírást, amely szerint a história vizsgálója minden igazságot készen kap a tekintélyektől és a forrásoktól, s ehelyett a történet kritikusa és konstruktív képzeletére hagyatkozott. Szerinte a vizsgálódás és a megismerés ezen utóbbi módjának „sajátos feladata a múlt elképzelése, ami nem a lehetséges észlelés tárgya, minthogy most nem létezik, viszont e tevékenység révén gondolkodásunk tárgyává lehet”. (*A történelem eszméje*, Bp. 1987, 305.) A történész – aki a kút-főket és a dokumentumokat értelmezi, s ezáltal azokat újraélteti és újjáteremti – és az evidenciákra eleve kevésbé ügyelő regényíró művei eszerint megegyeznek abban, hogy mindkettő a képzelet alkotása, jóllehet eltérő kritériumok szerint kell megítélni őket. A történelem eszméjének ezzel a felfogásával több vonatkozásban rokon Reinhart Koselleck törekvése a múltbeli eseményeknek a történeti struktúráktól való megkülönböztetésére. Az általa értelmezett egyénfeletti és interszubjektív struktúrák túlmutatnak az események kronológiai regisztrálhatóságán, abban nem olvadnak fel. A feltáruló múltbe-

li struktúrák messze meghaladják az egykori nemzedékek tapasztalati tudását. Ebben az értelemben a pécsi *Danton halála* elsősorban nem elbeszél vagy megjelenít valamely eseményt, sokkal inkább leír, felidéz egy kosellecki struktúrát, amelyet a francia forradalom szituációja modellez. A *Nyilatkozat* szövege, textusa és textúrája mint főmotívum a történelem eszméjének folyamatos képződését, alakulását jelképezi. Oly módon teszi érzékelhetővé a múltbeli struktúra belső erővonalait, hogy a tapasztalatok jelzett meghaladása egyaránt vonatkozik a dráma cselekményének és megírásának idejére.

A szöveg és a látvány elemzett egylényegűsége a hősök drámabeli viszonyainak értelmezése szempontjából is igen konstruktív, minthogy Hargitai termékeny választ talált a Büchner-mű dramaturgiai alapkérdésére, amely a címszereplő különös passzivitásával kapcsolatos, és azzal, hogy Danton és Robespierre, miközben kibékíthetetlenül szemben állnak egymással, nem hajtanak végre *közvetlenül* egymás ellen irányuló akciókat. A pécsi előadás arról szól, gyümölcsözően kibontva a dialógusok üzenetét, hogy a hősök eltérő álláspontjának s meglepő viselkedésének egyaránt a forradalom szelleme, végső soron tehát a drapérián olvasható szöveg adja a magyarázatát. Az ahhoz való kötődés, ragaszkodás, ha eltérő olvasatban is.

Danton úgy véli, mivel a forradalom immár visszavonhatatlanul megalkotta s meg is védelmezte az emberi jogokat, betöltötte szerepét, mert „mihelyt megszűnik a védekezés, kezdődik a gyilkosság”. Épp a folytatódó vérontást látva veszti el illúzióit. Balikó Tamás plasztikusan érzékelteti, hogy Danton epikureus lélek (szövegében nem véletlenül visszatérő motívum az *ajakra* történő utalás), s ebben hajlama és helyzete egyaránt motíváló tényező. Robespierre ellen is az az egyik legfontosabb kifogása, hogy az „gyűlöli az élvezőket, mint a herélt a férfiakat”. Képmutatással vádolja ellenfelét: „Robespierre, te felháborítóan tisztességes vagy. Én szégyelleném magamat, ha harminc éven át mindig ezzel az erénycsősz arccal járkáltam volna ég és föld között, csupán azért a sanyarú örömet, hogy másokat hitványabbnak találjak magamnál. Nem szólok meg benned néha egy titkos hang, hogy hazudsz, hazudsz!” – mondja antagonistájának a dráma egyik legfontosabb jelenetében. A hős helyzetének ellentmondásos természetét Büchner azzal fejezi ki, hogy Danton szövegébe – és ezt Balikó igen határozottan érzékelteti – tudatosan beleépítette egy olyan hedonizmus jelzéseit, amit utólag, Balikó játéka felől visszatekintve egy bahtyini értelemben felfogott karneváli kultúra szemléleti kódjával hozhatunk összefüggésbe, ám elhelyezte benne a dráma kezdetétől halálra szánt hős céltalanságának megnyilatkozásait is. A regnáló hatalmi intézménnyel, a Jóléti Bizottsággal s annak elvárásaival szemben az értékek olyan „ellenkánonát” képviseli, amelynek fókuszában a női test, sőt, egyik szókimondó replikája szerint, a női nemi szerv áll: „Rosalie kisasszony restaurált torzó, csak a csípeje s a lába antik. Mágnesztű ő, a feje taszít, a lába vonz; középen van az egyenlítő [...]” De már első dialógusában megjelenik a temetkezés képzelete is: „Júliám, úgy szeretlek téged, mint a sírt”, mondja feleségének, majd így szól: „Hát nézd csak, azt mondják, a sírban nyugalom van, s nyugalom és sír egyet jelent. Ha ez igaz, úgy az öledben is már a föld alatt fekszem. Te édes sír, ajkad lélekharang, hangod halotti kongatás, kebled a sírdombom, szíved a koporsóm.” A női test kozmoszában egyesül számára Erősz és Thanatosz, az élvezet óhaja és a halálvágy, kifejezésre juttatva azt is, amit Hargitai Iván figurabeállításával tovább erősít, hogy Danton személyiségében, a freudizmus nyelvén szólva, az ösztön-én uralkodik. Megnyilatkozásai a spontaneitás érzetét keltik, míg Robespierre gondosan előkészített beszédek tart. Az erotikus elemet Danton környezetében Marion monológyszerű emlékidézésének a színpadi sík fölé emelésével nyomatékosítja az előadás, a halálraszántást pedig az a scenikai megoldás sugallja, hogy a kétoldalt nyíló magas ajtók az első részben olyan sötét térre engednek rálátást, ami a sírbolt fény nélkülségére utal. Így a hősök színről való távozásának gyakran baljós árnyalata van: „Mikor kiment, úgy rémlett, hogy nem is tud többé visszatérni, csak megy, egyre

messzebb megy tőlem, egyre messzebb. A szoba üres, az ablakok tárva-nyitva, mintha halottat vittek volna ki” – mondja Lucile a színtérből kilépő Camille után fordulva. Balikó Tamás Dantonjának viselkedése sejteti, hogy az érzékiséggel társult fásultság egy menekülő ember öntudatának fényében válik individuális tapasztalattá, aki már nem akarja a természet csendjét lépéseinek és lihegésének zajával megzavarni. Magatartása ennyiben egy érzékeny intelligencia rezignációja. Ebben különbözik talán leginkább találóan megformált híveitől: Hérault-tól (Harsányi Attila), Lacroix-tól (Németh János), Philippeau-tól (Lipics Zsolt) és Camille-től (Köles Ferenc). A futásában megtorpant Danton céltalanságát Balikó a gesztusok nyelvén, a Kovalcsik Anikó által meleg, barnás tónusokkal megtervezett, viseltes öltözködésének szórakozott-tétova igazgatásával is kifejezi.

Míg Danton, ha csalódottan is, mindig az egyénre hivatkozik, Robespierre folyton a nép akarataról és az erényről beszél. Fillár István alig rezdülő arccal érzékelteti hőse konok puritanizmusát, mértékkel alkalmazott retorikus gesztusai pedig hol felfelé, mintegy az ideákra, hol lefelé, a befolyásolni akart hallgatóságra irányulnak. Fillár minimális arcjátéka a diktatorikus társadalmak vezetőinek maszkyszerű megjelenését idézi, miközben, különösen a Dantonnal való beszélgetés során, s mindannyiszor, mikor ellenfeléről beszél, a felettes én személyiségen való uralmáról is hírt ad. Ez az arc ugyanakkor fenyegetettségről és gyanakvásról tanúskodik. A Megvesztegethetetlen leginkább a szótól, az írott szövegektől tart: kivégzésre szánt ellenfelei közül Lacroix írnok volt, Hérault az új alkotmány egyik megszövegezője, Camille-nak pedig egy szókimondó lap szerkesztése s abban egy cikk közzététele miatt kell meghalnia, balsorsuk tehát az írás aktusával függ össze. Hőse rideg, bőjti szellemiségének határozott megjelenítésével Fillár leleplezi annak *agelastus* természetét: képtelen a nevetésre, puritanizmusa dogmatikus komolyság. Hosszabb szövegei mindig valamiféle apai hang megszólalását jelentik, Camille-t például úgy veti a kivégzendők közé, mint valami engedetlen gyermeket. A visszafogott mimika, amely az arcból úgyszólván csak a tekintetet hagyja az elevenség szférájában, szorosan összefügg a szöveggel, lévén a szemre történő utalás Robespierre replikáinak visszatérő motívuma. „Szemünk nyitva van”, mondja éberségére utalva, s úgy véli, figyelmének összpontosítása fizikai erőt indukál: „Mihelyt rápillantunk, máris halott”, jelenti ki egyik ellenfelére gondolva. (A textus szimbolikája gondosan kidolgozott: a motívum Dantonra vonatkozóan alárendelődik az *ajaknak*, az elvont, instrumentális ésszel szemben az emberség teljesebb tapasztalatára utalva: „Látó szeme van a te ajakadnak”, mondja Marion a címszereplőnek. A német szöveg kissé tömörebb megfogalmazása szerint: „Danton, deine Lippen haben Augen.”)

Az erényre, a nép általa feltételezett akaratra hivatkozó Robespierre szövetségeseként Saint-Just az erkölcsileg közönyös természetre hivatkozik („Az eszme éppúgy elpusztít mindent, ami útjában áll, mint a fizikai törvény”), s a figurát megformáló Rázga Miklós megjelenésében, mozgásában e gondolat fenyegető távlatra komorlik fel. Az a sötétlő árnyék, amelynek hűvösében Adorno szerint megindul a sorshatalmak ellenfeleként fellépő, ám azok titkos társattestésévé váló felvilágosodás önmombolási folyamata. Danton csömöre részben válasz e perspektíva megpillantására, az elfogulatlan értelem kiűzetésére az erkölcsből és a jogból. Tiltakozás az ellen, hogy a Jóléti Bizottság tagjai manipulálják a létrejött nyilvánosságot, hogy a nyilatkozat szellemében létrehozott intézmények kulcspozícióba sorra a „megfelelő” párthíveket állítják, amivel valójában korlátozzák a dekrétum érvényességét. Hargitai olvasatában Robespierre (és Saint-Just) magatartását éppen ez a mesterkedés – a polgári közélet egyik negatív tapasztalata – teszi, formátuma mellett is, leginkább ellenszenvessé. Büchnerhez is közelebb állt Danton, amit a dramaturgia nyelvén úgy érzékeltetett, hogy a három fontosabb nőalak egyaránt az ő környezetéhez tartozik. Gráf Csilla plasztikusan oldja meg Júlia halálának jelenetét, hasonlóan fontos epizód Fábián Anita Lucile-jének Camille-től való búcsúja, Melkvi Bea pedig scenikai

rangjának megfelelően közvetíti Marion elbeszélését szerelméről. E három dramaturgiai csomópont az érzéki szféra tragikus dimenzióba emelését szolgálja.

Az előadás következetesen felépített, de ritmikailag nem egészen megoldott, az első rész második felében veszít a korábbi lendületből, ami valószínűleg összefügg a Janus Egyetemi Színház szereplőinek bevonásával a produkcióba: mert ez az elem ugyan egészében sikeresnek mondható, sőt a nézőteret olykor közrefogó utcai jelenetek dinamikája e közös munka nélkül aligha lett volna biztosítható, ám az előadás említett szakaszában a dikció tónusbeli különbsége lassító tényezőként hat. (A decemberi premieren még úgy éreztem, hogy a főhős szolamának egy-két halkabb részlete sem kap elég nyomatékot, az áprilisi előadás viszont már kiegyensúlyozottabbnak mutatkozott, miáltal az előtérbe hozott jelenetek súlya is határozottabban érvényesült.) A színjáték fináléja a gondolatok és motívumok példásan összefogott végkifejletét adja. A drapéria guillotine-ként emelkedik a magasba, sötét lyukak tátonganak rajta, amelyek a kivégzőeszköz nyakrögzítő nyílásaiént funkcionálnak. Döbbenetes hatást kelt a lehanyatló fejek körül az emberi jogokról szóló szöveg látványa. A megoldás többértelmű, s a dráma egyik különös epizódjára is reflektál: a két polgár beszélgetésére gondolunk, akik egy pocsolya körülményes átlépése közben a Föld vékony kérgén tátongó lyukakról tesznek említést, amelyek elnyeléssel fenyegetik az embert.

„ELSŐ ÚR. Mi lelte?

MÁSODIK ÚR. Semmi, semmi! Adja ide a kezét! Egy pocsolya! Köszönöm. Alig tudtam kikerülni; ez veszélyes lehetett volna!

ELSŐ ÚR. Csak nem félt?

MÁSODIK ÚR. De bizony, a földnek vékony a kérge, ha lyukat látok, mindig attól félek, hogy keresztülesem. Vigyázva kell lépni, könnyen átlyukaszthatja az ember.”

A kivégzés jelenetének Hargitai-féle megoldása a szöveg figuratív olvasatának szép példája. Büchner ugyanis a dialógusokat végigpásztázó lyuk képzetével reflektál a hagyományos gondolkodást, klasszikus episztémét meghatározó világtengely, az *axis mundi* képzetére, a hierarchikusan rendezett és folytonosságában kikezdhetetlen teremtett világ elgondolására. „A teremtség úgy elterpeszkedett, nincs egy üres hely, minden csupa nyüzsgés”, mondja Danton ironikusan (a német szövegben a *sich breit machen* átvitt értelemben annyit is jelent, hogy ‘pöffeszkedik’), mert gondolata éppen a világon keletkezett vérző „sebhely”-re irányul. A lyuk képze a folytonosság megszakadására, a teljesség fatális megcsonkulására utal. A díszlet semmibe nyíló ajtója vagy a Danton álmában tátongó nyílasként megjelenő ablak víziója is ebben a jelképes összefüggésben értelmezhető, annál is inkább, mert Büchner szerint a történelem processzusában is szakadás keletkezett Danton és társai kivégzése által. S mivel Hargitai Iván koncepciójának lényegét a forradalom narrációként való felfogása alkotja, a kivégzettek feje által ütött lyukak a befejező jelenetben egyaránt érzékeltetik a világ (a szöveget) és a forradalmi eszme (a szöveg) végzetes megsérülését.

A széttörő *axis mundi* képzetét a szcenikai térben lezajló dramaturgiai folyamat meghatározó pontjain szólaltatja meg a pécsi előadás. Ilyen vizuális elem egy létra kellékként való alkalmazása Camille és Lucile búcsújelenetében, lévén a létra, mint Northrop Frye rámutatott, az *axis mundi* egyik jelképes kifejeződése a mítoszokban, mint Jákob álmának bibliai jelenetében. Fábián Anita és Köles Ferenc játéka a kellékkal az ég és föld között közlekedő angyalok mozgásának tragikus paródiáját juttatja érvényre. Ebbe a fogalmi körbe tartozik a Kikiáltó bábjátékosként való fellépése is. Ez a jelenet emblematiszmus értelmű kicsinyítő tükör, színjáték a színjátékban, az egységes világteátrum travesztálása, ami azért is kitűnő megoldás, mert a ‘tengely’ értelmű „axis” szó ‘szekeret’ is jelent, s így a parodisztikussá torzított centrális metafora mágneses terébe az a kocsi is belekerül,





ÉVAD VÉGÉN

A Pécsi Balett 2001/2002-es repertoárjáról

Néhány hét, s véget ér a színházi évad. Ideje van tehát a visszatekintésnek, különösen egy olyan társulat esetében, mint a Pécsi Balett, amelynek alapítása óta ugyan négy évtized is eltelt már, de az idei szezontól kinevezett új vezetők még csak a legelső évadjukat zárják. Segy ilyen kis létszámú, több tagozatú színházba ékelődött és általában egy állandó koreográfussal dolgozó balettegyüttes életében az új művészeti irányítás egyben korszakhatárt is jelent, mert ilyenkor nem csupán a régi repertoár tűnik el nyomtalanul, hanem gyakran maga a társulat is teljesen kicserélődik.

A pécsi együttes új vezetői – a balettigazgatói teendőket vállaló Keveházi Gábor és a művészeti arculatért felelős Egerházi Attila – egyazon színháztól, a Magyar Állami Operaházból szerződtek Pécsre. Mégis, mintha a balett nevű planéta más-más tájáról érkeztek volna. Keveházi ugyanis egészen rendkívüli adottságú, kiváló klasszikus iskolázottságú szólistája volt két évtizeden át a budapesti társulatnak. S mint a hagyományos romantikus-klasszikus és a neoklasszikus balettek főszerepeinek ihletett tolmácsolója betutazta a fél világot, s előadói kvalitásait mindenütt díjesővel jutalmazták. Aztán egy komoly sérülése visszavonulásra kényszerítette, s ekkoriban kezdődött új karrierje a művészeti menedzselés zegzugos világában, ahol lehengerlő charme-jával és széles kapcsolattrendszerével hamarosan jó pozíciókat ért el. Ugyanekkor – s ennek jó évtizede már – a színvonalából rohamosan vesztő operaházi balettegyüttes élére került, s a pozíció kínálta lehetőség felébresztette benne... s itt most a *koreográfust* szónak kellene következnie. Ám Keveházi koreográfusi próbálkozásai során – a Pécssett 1980-ban bemutatott, s aztán szerencsésen rögvest el is feledett öt kis miniatúrtól a későbbi, lézertechnikával felturbózott verses balettmontázon át a balettigazgatásának idején született s jól forgalmazhatónak gondolt aktuálbalettekig, az *Olympiáig* és a *Cristoforóig* – még soha nem jutott el a táncszöveg szintjéig. Úgy látszik, rá is érvényes az a balettben közismert és ellenpéldával eddig még sosem cáfolt tény, hogy a legzseniálisabb előadóművészek – akár mennyi szerepet táncolnak is el életükben – alkalmatlanok a kreativitást és világlátást egyaránt igénylő koreográfusi alkotómunkára. A tánclépések egymás mellé dobálása ugyanis még nem kompozíció, az össze nem illő mozdulatok halmaza önmagától nem alkot jelentésszerű és értelmezhető táncszöveget.

Keveházi hirtelen feltámadt színpadi aktivitása Pécssett érthetetlen, hiszen amikor elfoglalta igazgatói székét, azt hangsúlyozta, őt csakis a színházi „üzem” menedzselési és marketingkérdései érdeklik. (Ha nem csalódom, megbízatása is erre szól.) Lendületéből valóban profitált is az együttes, hiszen legelső fellépésükre már ősszel sor kerülhetett a Millenáris Teátrumban, majd a Thália Színház mellett az újonnan megnyílt Nemzeti Táncszínház is fogadta a társulatot, s a Dohnányi-emlékest és a *Carmen*-fesztivál alkalmából a Budapesti Tavasz Fesztivál programjaiban is részt vettek.

E sok-sok fellépéshez persze repertoár kell, de a mennyiség nem számít a művészetben. Ha a Pécsi Balett idei „első” évadjának tizenegy bemutatójából négy szakmailag értékelhetetlen, mert avított és kiüresedett balettpatronok ügyetlen ismételtetéséből áll, az nem a repertoár gazdagítása. Holott az új vezetésnek az lett volna a legfontosabb dolga,

hogy megteremtse vagy legalább felvázolja az együttes új arculatát megjelenítő új repertoárját, hiszen az első évad általában programadónak tekinthető. Így volt ez bizony 1961-ben is, amikor a már két éve létező pécsi együttesből létrejött a Pécsi Balett Eck Imre kortárs zenékre komponált, politikai-filozófiai töltetű egyfelvonásosai révén. (S ettől kezdve ki emlékszik néhány elvetemült tánc történetesen kívül Téri Tibor és Lőrinc György pécsi műveire?) De – legelső vendégbetanítása után – Herczog István is a *Róméóval*, a *Coppéliával* és a Pink Floyd-balettakkal tette le saját neoklasszikus elkötelezettségének névjegyét. Hogy a mostani Pécsi Balett művészileg milyen utat választott, az most, egy teljes évad után is bizonytalan.

A nyilatkozatok persze sok mindenről szóltak – európai nívó, sőt világszínvonal, modern, illetve táncszínházi karakter, kísérletezés –, legtisztábban azonban mindig a színpad beszél. Az a színpad, ahol a legutóbbi premiért például Keveházi Gábor egyfelvonásosa, *Az utolsó látomás* nyitotta, kínos perceket szerezve mindazoknak, akik életükben már láttak balettművet, ezért tudják, hogyan is lehet és kell egy ilyen szavak és fogalmak nélküli, csak vizuálisan felfogható „szöveget” olvasni, befogadni. Keveházi azonban a színpadi formálás legalapvetőbb szabályaival sem törődve állította színpadra e balettet, amelyben egy férfi „az élet és halál küszöbén megtorpan egy pillanatra, hogy visszatér kintsen három nagy szerelmére”. Azt most ne firtassuk, felrémlt-e benne Béjart egyik legcsodálatosabb remeke, az *Ez lenne a halál?* mesteri kompozíciója, amikor éppen ezt a Béjart-tól kölcsönzött történetet illesztette Dohnányi Ernő muzsikájához. Azt azonban érdemes vizsgálni, hogy az idő dimenziójával – a múlt és jelen eseményeinek érzékeltetésével – oly nehezen megbirkózó, mert mindig is jelen idejű mozdulatok nyelvén sikerült-e végül is megfogalmaznia a saját maga által kitalált szüzsét. Egyáltalán nem, mert a legelemibb táncszínpadi hatásokat – egy fekvő testet, egy kitárulkozó kart, a lehajtott vagy dacosan felemelt fejeket, a felfelé törekvő mozdulatokat, az összeránduló testeket – sem tudta dramaturgiailag indokoltan, a néző számára pedig értelmezhetően összefűzni. Ezért aztán e balettben – az összetartó gondolat hiányában – csak a zene ritmusainak szorító kényszere miatt váltakozó tempójú, de egymással össze nem függő táncocskák követik egymást, mígnem végre véget ér a zene, s a szereplőknek sem kell többet ki s be szaladgálniuk. A három táncosnő (Dér Dalida, Nagy Írisz és Vörös Henriette) sem tud mit kezdeni a szerepével – merthogy nincsenek szerepek, csak a ruhák színe és fazonja különböző –, bár nagy nehezen végrehajtja a szervetlenül egymást követő mozgássorokat. A férfit alakító Vincze Balázs viszont eközben olyan szívszaggatóan patetikus, mintha egyenesen egy Markó-balettből pottyant volna Pécsre.

Ez az újabb fiasco azért is kínos, mert a Pécsi Balett színpadán ebben az évadban már olyan külföldi koreográfus is bemutatkozott, akire bármely más európai együttes büszke lehetne. Mert a francia Miriam Naisy varázsosán indázó táncnyelvén tényleg megszólalnak a testek, van ugyanis mit mondaniuk egymásnak s nekünk a szerelmek örök háromszögeiről. Az évad másik vendége, az áprilisi premieren bemutatkozó Raza Hammadi munkája is nyereség az alakuló repertoár számára. Egyfelvonásosa, a *Táncok Bécsből* a nyolcvanas évek korai Kylián-balettjeire, különösen a *Dream Dancesra* emlékeztet, de hát Kylian igazán nem rossz minta, Hammadi pedig nem indigóval koreografál. Az arab-francia koreográfus, aki Naisyhez hasonlóan nem először tanítja be művét valamelyik hazai együttesnek – bár a Pécsi Balettnél még egyikük sem dolgozott, hiszen a társulat évtizedek óta nem tartott igényt külföldi vendégalkotókra –, lazán összefűzött, egységes stílusban tartott, szép és gördülékeny táncokat komponált. Igaz, az ő táncai, az elégikusan imbolygó kezdetektől a kacérságot és humort is felvillantó kettősökön és trión át a lányok és fiúk játékos-vidám közös tételéig, nem annyira a szeles császárvárost, mint inkább a forróbb mediterrán tájakat idézik fel. Ebben a zárt számokból álló, pergő, arányos és hangulatosan világított balettben az egész együttes jó – de azért Szigeti Oktávia és Spala

Korinna mégiscsak kiragyog –, mert sem a melankólia, sem a humor nem idegen a társulattól, és végre jól kitalált és kimunkált, lendületes táncokat mutathatnak be.

Egerházi Attiláról, aki művészeti vezetőként meghívta e két külföldi vendéget, most már legalább tudható, hogy milyen is az a „modern” irány, amerre az együttest – nyilatkozata szerint – terelni kívánja. Naisy és Hammadi – bár művészileg különböző utakon járnak – egyaránt az utóbbi két évezed tradícióin belül maradnak. Naisy a kortárs tánc technikákkal ötvözött neoklasszikus szókinccsel fogalmazza meg érzelmileg mindig telített, nagyon kulturált, bár dramaturgiailag konvencionális műveit. Hammadi egészen más világ, ő a fehérek testén és balett-kultúráján megszelídített – valaha, még a gyökereknél fekete – jazz kismestere, aki organikusan felépített, a szemnek is kellemes, szórakoztató táncokat komponál. Egyikük sem törekszik az irodalmiasságra és a túlzott teatralitásra, mindketten főként a táncosra és a művesen formált, organikus mozdulatokra bízhatnak mindent, ami bármennyire is kézenfekvő a táncos színház esetén, mégis hagyományosan hiányzik a hazai balettkultúrából, holott Nyugat-Európában évezdek óta ez a legjellegzetesebb táncrend. És maga Egerházi is eddig elsősorban a konkrét történetektől mentes, áradó táncfolyamatok komponálásában bizonyult a legerősebbnek, bár ezek a „csak” táncok sem nélkülözték a líraiságot vagy a drámaiságot.

Egerházi nem a szokványos balettos pályát járta be, így nyitott maradt sokféle benyomás és tapasztalat számára. Jeszenszky Endre magániskolai jazz-balett óráin szívta magába a szakma alapjait, majd a híres fehér jazz-tanár, Matt Mattox és tanítványa, Raza Hammadi kurzusain tökéletesítette táncos ismereteit. Egy évtizede a Földi Béla alapította Budapest Táncszínház házi koreográfusa lett, s egyben az Operaház balettagyűjtésének tagja. Aztán alig néhány éve egy újabb, döntő hatás érte, amikor megismerkedett a jelen legnagyobb zsenijével, a cseh-holland Jiří Kylián koreográfusi módszerével. Egerházi azóta is ezt a sorsdöntő élményét dolgozza fel műveiben, akár a Budapest Táncszínház, akár az Operaház vagy a Pécsi Balett számára komponál.

Egerházi Attila nem teljesen ismeretlen Pécsen, hiszen Herczog István meghívta korábban az együtteshez, így az idén is játszott *Reminiszcenciák* mintegy összeköti az együttes két periódusát. A még ősszel bemutatott *Játék – terek* jellegzetes, tehát újat sem szókincsében, sem megformálásában nem hozó, bár szép Egerházi-opusz, míg a *Támad a szél* az alkotó legelső kétfelvonásos műve volt. Talán a saját együttes feletti öröme és a bizonyítás vágya vitte erre a kockázatos útra, amelyen szinte minden kortársa elbukik. A tánc ugyanis kényes nyelv, némasága sajátos dramaturgiát követel. Bármilyen színpadi megoldással – fények és díszletek, vetítés, elhangzó szövegek, a nézőtér és a nézők bevonása – is él egy koreográfus, a két felvonásnyi terjedelem szinte minden táncban megfogalmazható tárgyhoz sok, így a *Támad a szél* esetében is üresjáratok nehezítették el a darabot. A *Carmen*ben viszont egyetlen felvonásba sikerült sűríteni a közismert történetet, így ez a mű igazi sikerdarabja lehet az együttesnek. Egerházi jól pergő jelenetekben idézi fel az irodalomból és az operaszínpadról is ismerős történetet. Koreográfusi rendezői elképzelése a svéd Mats Ek zseniális felfogását követi, bár hiányzik belőle Ek jellegzetes posztmodern attitűdje. A Cullberg Balett koreográfusa ugyanis nem kevesebbet állít 1992-es változatában, mint hogy ez a végzetes szerelmi dráma és a mitikus Carmen-figura tökéletesen érvénytelen a jelenben. Ezért nála a tragikus történet minden mozzanatát átjárja az irónia. (Csak néhány példa: Carment egy idősödő és kimondottan elönytelen külsejű táncosnő kelti életre, aki időnként abnormális méretű szívtartó szív, aminek a füstjétől a Katonák majdnem megfulladnak; a Torreádor a fenekét riszáló nárcisztikus figura; a táncos fémese-hidegen csillogó műspanyolos ruhában őrjöngve ropja a táncokat, miközben az arcuk rezzenéstelenül üres.)

Egerházi nem ment ilyen messzire, nála idézőjelek nélkül kel életre a történet, bár azért a Torreádor itt is nevetséges, magakellettő ripacs. Vincze Balázs ezúttal tökéletesen formálja meg az öntelt machót játszót, bár feltehetően impotens figurát. Carmen a végze-





HÁROM EMBER A TUSOLÓBAN

Egressy Zoltán: Sóska, sültkrumpli – Pécsi Harmadik Színház

Van egy színház, amelyet minden fellengzősség és túlzás nélkül a magyar dráma műhelyének nevezhetünk. A Pécsi Harmadik Színházról van szó, amely húsz éve – amikor még Nyitott Színpad volt a neve – kitart a maga elé tűzött célok mellett. Azt is írhatnám, hogy mindez elsősorban Vincze Jánosra érvényes, hiszen a folytonosságot elsősorban ő, az ő szellemisége, művészi törekvése képviseli.

Két évtized alatt sok minden megváltozott körülötte – az amatőr együttes alternatív színház lett, az állandó tagokból álló közösség szétszéledt, s ma már produkciókra áll össze egy-egy csapat –, de az nem, hogy a repertoár középpontjában mindig a magyar dráma-bemutatók álltak és állnak. Kezdő drámaírók és ma már klasszikusnak tekinthető szerzők ősbemutatói és újrajátszásai egyaránt megtalálhatók a színház műsorán. Nem beszélve arról, hogy Pécsen, e nagyvárosban a Harmadik Színház vállalja, hogy gyerekeknek is játszik, bemutatóik csaknem kivétel nélkül magyar szerzők művei.

Vincze minőségérzéke nemcsak arra garancia, hogy a közelmúltbeli és kortárs drámairodalom legértékesebb művei kapnak színpadot, hanem arra is, hogy a rendező a korszerű színjátszás eszközeinek segítségével e darabok olyan rétegeit képes kibontani, amelyek más bemutatókon rejtve maradtak. Mindenekelőtt a nyolcvanas évek elején eseményszám-ba menő Örkény-trilógiára utalok, amikor a szakkritika is visszaigazolta a *Pisti a vérzivatarban*, a *Kulcskeresők* és a *Forgatókönyv* hallatlanul erős, a darabok pesti előadásaitól jelentősen eltérő – s a szerző intencióihoz sokkal közelebb álló – hangsúlyokkal, értelmezéssel bíró interpretációját. De említhetem Pilinszky János *Gyerekek és katonák* című darabjának vagy Nádas Péter *Találkozásának* színre állítását, hiszen mindkét esetben egy-egy nehezen teatralizálható mű érvényes színpadi megvalósulása született meg. S ha emlékeimben tovább kutatok, mindenképpen szólnom kell Kornis Mihály *Halleluja* című művének ősbemutató-élményű újraértelmezéséről, valamint a szintén trilógiává szerveződő Spiró-bemutatókról. Vincze az országos *Csirkefej*-hullám közepette is vállalkozott a darab interpretálására, s igaza volt: rendezése – s nem mellékesen Bódis Irén, majd Sólyom Kati Öregasszony- és Görög László Fiú-alakítása – a dráma egészen új értelmezési rétegeit tárta fel. Kár, hogy a darabból készült monodráma-variáció (Sólyom Katival a főszerepben) csak rövid ideig maradt műsoron, holott ez a műhelyszemlélet újabb bizonyítéka volt. Ezt jó pár évvel később követte a *Kvartett*, illetve a *Szappanopera* ősbemutatója, amelyekben nemcsak a rendszerváltás utáni évtized néhány akut társadalmi problémája szinte egyedüli megszólaltatásának lehettünk tanúi, hanem egy kísérletnek is a néhány szereplős, sűrű atmoszférájú, zárt szerkezetű drámák előadástechnikájának újraélesztésére.

A Harmadik Színház legutóbbi vállalkozását is ez utóbbi drámaforma jellemzi. Egressy Zoltán *Sóska, sültkrumpli* című – nagyvonalúan háromnak jelzett, de inkább csak két és fél felvonásos – háromszereplős darabja egyetlen helyszínen, egy futballpálya öltözőjében és egy meccs előtt, szünetében és után, tehát néhány órás időkeretben játszódik. Klasszikus dramaturgiai helyzet. A bírót és két partjelzőjét kezdetben a közös feladat – hogy ne mondjuk: sors – zárja össze a kopott öltözőben, később az események alakulása nem engedi távozni őket. Bár a külső dramaturgiai jellemzők akár tragédiát is sejtethetnének, Egressy műve egyáltalán nem az. Szereplői kisszerű emberek, köznapi célokkal és problémákkal. Bár kialakul közöttük némi konfliktus, az nem kiéleződik, hanem észrevétlenül elenyészik.

Az üres öltözőbe elsőnek az aktív játékosai pályáját játékvezetőire cserélő, de most partjelzővé visszaminősített, idősödő, Szappan becenevű férfi érkezik, majd a szerelmi bánatát italba és verselésbe fojtó, Művész melléknévre hallgató társa tántorog be. Hosszú késleltetés után robban be közjük Lacikám, a karrierista, ifjú bíró, aki – ha a mérkőzést jól vezeti – akár a FIFA bírói keretébe is bekerülhet. Vagy legalábbis ezzel áltatja magát. Ugyanis mindhárman furcsa, kettős világban élnek: egyszerre állnak két lábbal a valóság talaján és szőnek irreális álmokat. Életükben a focin kívül még egy közös pont van: Mariann. Ő a Művész nője volt, aki párjának a meccsek előtt sóskát készített sült krumplival, s azt ígérte, ha a partjelző egyszer nemcsak az oldalvonalnál lengeti a zászlót, hanem bíró lesz, feltétet is kap a szószhoz. De a Művész nem lett bíró, Mariann tehát elhagyta őt a Szomorúsájú, azaz Lacikám kedvéért; a fiatalember ezért iszik, ezért gyártja kínrimeit, ezért tölt órákat hidakon. A darab végére kiderül, hogy Szappannak is megvolt a nő, aki már Lacikámon is túladott, s épp a meccset ellenőrző fő-főbíróval fut. Ez a bonyodalom elég lenne egy drámához, de az író újabb feszültségforrást épít be: sejteti, hogy Szappan visszaminősítése a Szomorúsájú hathatós közbenjárására történt. S az események után először találkozik a három férfi, először futnak ki együtt a pályára.

Az első felvonás hosszú expozíció, amelyben részletező epizódokban ismerjük meg a szereplőket s a közöttük feszülő viszonyokat. A második alig-felvonás a mérkőzés szünete, amikor kiderül, hogy a Művész meglátta a lelátón Mariannt, ettől s a másnaposságtól csak lézeng az oldalvonal mentén. Szappan viszont látványosan és szándékosan lelazsálja a meccset, emiatt Lacikám is megzavarodik, hibát hibára halmoz. Egy óvatlan pillanatban Szappan kilopja a Szomorúsájú zsebéből a sárga lapot, s így mennek ki a második félidőre, amikor is elszabadul a pokol, hiszen Lacikám az egyre durvább mérkőzésen sárga lap híján csak a pirosakat kapkodhatja ki a zsebéből, azaz sorozatban állítja ki a játékosokat. A harmadik felvonásban a feldühödött szurkolók és játékosok elől bezárkóznak az öltözőbe, és ekkor közöttük is elszabadulnak az indulatok, de a kölcsönös vádaskodás egyre gyengül, a férfiakra egyre több nyomorúság derül ki, s végül – amikor mindőjük számára világossá válik, hogy Mariann átverte őket – békésen zuhanyozni mennek. A következő vagy az azutáni héten megint összekerülnek egy lerobbant vidéki stadion még lerobbantabb öltözőjében. Szappannak akkor sem lesz pénze, hogy a fogát betömesse és az elvált feleségénél lévő gyerekeit legalább cukrászdába elvigye, a Művész továbbra is permanens másnaposságban cizellálja a rímeit, és Lacikám is újra felveszi a menedzser-imázst, hogy megpróbálja a lehetetlent: kitörjön a kisemberi körből.

Egressy darabja tehát ismerős alakok ismerős élethelyzeteit sorakoztatja fel könnyedén, élvezetesen, nem annyira drámai kihegyezettségre törekedve, inkább szarkasztikus és megbocsátó, néhol groteszkbe hajló humorral. Jó szerepeket kreál, s főleg rövid, hiányos mondatokkal operáló, nyelvi leleményekben gazdag, jó dialógusokat ír. Érthető, hogy a *Sóska, sültkrumplit* rövid idő alatt több színház is műsorára tűzte. Szinte egy időben mutatta be a Merlin Színházban a Junion csoport, valamint a Budapesti Kamaraszínház és a szatmárnémeti Harag György Társulat. De tudok más premiereiről is, például az állandó színházra hiába váró Szombathelyen Széles László egy erre a munkára szerveződött alkalmi társulattal állította színre. Egyik verzió sem rugaszkodott el az írói anyagtól, a különbségek elsősorban a színészi alakításokban érhetők tetten. Ez a mű ugyanis mindenekelőtt színészdarab. A helyzetek értelmezése, a térformálás, a zenehasználat nem kíván különleges rendezői truvájokat, az előadás milyensége alapvetően az alakításokon múlik. Azon, hogy az írói kereteken belül milyen karakterek s hogyan bontakoznak ki, illetve miként tudják a komikus felszín mögött az alakok éppen csak körvonalazott tragédiacsírait érzékelhetővé tenni.

Ilyen előzmények és előfeltevések után rendezte meg Vincze János a *Sóska, sültkrumplit*. Ő sem tett mást, mint az említett előadások rendezői (Koleszár Bazil Péter,

Sas Tamás és Tóth-Páll Miklós): alázatosan kibontotta a darab szituációit, és helyzetbe hozta a színészeket. Azt is mondhatnám, hogy a legtöbbet tette, amit rendező tehet, ha a rendező-művészet mindenhatóságát hirdető korunkban e megjegyzés nem lenne felháborítóan korszerűtlen. Mégis mondom, mert az előadás ritka példája annak, hogy milyen apró megfigyelésekből, finomságokból, a többszólamúságnak milyen rafinált kidolgozásából, a komikum és tragikum milyen érzékeny egyensúlyban tartásából, végső soron a színész és rendező milyen mély és érzékeny egymásra hangolódásából születhet meg egy olyan, látszólag könnyűnek tekinthető előadás is, mint amilyen a *Sóska, sültkrumpli*.

A rendező Szappant az író által elképzeltnél fiatalabb színésszel játsszatja: Fillár István ereje teljében lévő, az aktív sportolást abbahagyó, ezért egy kis felesleges súlyt magára szedő, mégis jó kiállású, kisvárosi macsót játszik, akinél nem elsősorban az egyedül maradt férfi lerobbantsága dominál (mint például a Merlin-beli előadáson Tóth Józsefnél), hanem az elégedetlenkedés, a sunyiság, a visszavágás vágya. Fillár a sárga lap ellopását, a belehamuzást Lacikám kávéjába s az egyéb gonoszkodásokat olyan magától értetődően, minden intrikusi manír nélkül hajtja végre, mintha ez lenne a világ legtermészetesebb dolga. Már-már elfogadjuk ezt a viselkedést mint olyat, amellyel másnál – netán a magunk praxisában is – naponta találkozunk. Az alakítást nézve nem értjük, miért csodálkozik a két másik szereplő azon, hogy ez a férfi is együtt volt Mariann-nal. A figura megfiatalítása az előadás utolsó negyedében nyeri el igazi értelmét: a mindenki számára ismerős, csaknem közhelyes magánéleti kisemmizettség ez esetben sokkal drámaibb, mintha ugyanez egy idősebb férfival esik meg.

Lipics Zsolt játssza a Bírót. Ő rajzolja el leginkább a figuráját. Megjelenése, mozgása, beszédstílusa nagyon ismerős típust villant fel. Ez a Lacikám ellenszenves, egyben mulatságos: ruháját, használati eszközeit elvágóan rakja el, csak magával van elfoglalva, kezdetben nyoma sincs annak a belső bizonytalanságnak, amely ezt a figurát leginkább jellemzi, csak fokozatosan derül fény a lehengerlő viselkedés és a szorongások kettősségére. Amikor a tükör előtt a tizenegyed-adás legelőnyösebb, leghatásosabb gesztusait, pózait gyakorolja, vagy szemüvegét hideg színű kontaktlencsére cseréli, az komikumában is többértelmű. A későbbiekben a színész elsősorban Lacikám kiborulását, pánikos félelmét és tehetetlenségét hangsúlyozza, figurája egyre kevésbé lesz komikus (mint ahogy az maradt Nemcsák Károlyé a Budapesti Kamaraszínházban), ugyanakkor alakítása soha nem billen át érzелgős önsajnálataba.

Az előadás legemlékezetesebb teljesítménye Széll Horváth Lajos Művésze. Nagy a csábítás, hogy a színész a részegség és a másnaposság különböző fázisának megjelenítésére redukálja alakítását. Holott ez a figura ennél sokkal összetettebb, bár ennek megmutatására a többieknek viszonylag kevesebb alkalma van. Magába süppedő, mélyen letargikus állapótából csak ritkán merül fel, ilyenkor is alig kapcsolódik a többiek beszélgetéséhez, többnyire monomániásan hajtogatja a magát a hidakról, Mariannról, a hányásról, az ivásról. Ugyanakkor övé a leginkább elveszett, a legsérültebb s a leglíraibb szerep. A másik két színészhez képest törékeny, szinte kamaszos alkatú Széll Horváth alakításában elmondhatatlan szelídség, légiesség, a hétköznapi dolgokon túliság jelenik meg. Ott van, beszél, nagy nehezen felöltözik, készülődik, de lelke mélyén egészen másutt él. Nincsenek indulatai, miközben két társa csupa sistergő, egymást alázó gyűlölet. Amikor Szappan ellopja Szomorúszájútól a sárga lapot, ellenkezik ugyan, de gyorsan bele is törődik, ezzel passzívan maga is asszisztál Lacikám megleckéztetésében, s kicsit bosszút is áll Mariann lenyúlásáért.

Az előadás utolsó képe a zuhanyozás. A háttérben kivilágosodik a tusoló, és az áttetsző falon át látjuk, amint a két „ellenfél”, Szappan és Lacikám áll a közös vízszög alatt. A Művész levetkőzve még meg-meghúzza a pálinkásüvegét, miközben egy verssoron szöszmötöl: „Nem kell nekem. Vacak. Ócska. Sóska. Sóska. Sóska. Sóska.” Elégedetten csatlakozik a zuhanyozókhoz.

Ekkorra már nem hahotázik a közönség. Magunkon nevetnénk?



HÁROM SÉTA A VERES TÉREN

Kárpáti Péter Pájinkás János című darabjának előadásai

Három színház és rendező ostromolta eddig Kárpáti Péter új drámáját, a *Pájinkás Jánost*. Szokatlanul jó eredmény ez egy kortárs magyar drámától; bár igaz, Kárpáti művei amúgy sem egyetlen előadásra születtek, mint annyi más tiszavirág-életű kortárs színpadi mű.

Az új színdarab, a *Pájinkás*, amely az ősbemutatót követően jelent meg éppen e lap hasábjain, újabb Kárpáti-feladvány. Bár abból, hogy egy darab a *Jelenkorban* látott napvilágot, nem szeretnék messzemenő következtetéseket levonni, mégis azt hiszem, magáért beszél a tény. Új magyar színműveket alig szoktak közölni, ha mégis, akkor rendszerint színházi lapban. Ez a darab pedig egy ízig-vérig irodalmi folyóiratban látott napvilágot. Nem véletlen: Kárpáti Péter a legirodalmibb színpadi szerző. Ez nem azt jelenti, hogy Kárpáti – ahogy mondani szokás – könyvdrámákat írna. Elvégre minden darabja színpadra került. (Kárpátinak ugyanis, szemben annyi más színpadi szerzővel, *van* saját rendezője; de erről később.) Kárpáti olyan értékű irodalmi műveket hoz létre, amelyek nem csak egy-két előadást élnek meg, hogy aztán egy színházi évkönyvben feledésbe merüljenek; ezek a művek túlélnek előadásukat az irodalmi tudatban, és pusztán művekként is képesek lesznek fennmaradni. És ezzel párhuzamosan folyamatosan provokálják a színpadot és a rendezőket.

Kárpáti művei, a *Díszelőadás*, a *Tótferi* és most már a *Pájinkás János* is, nyelvet teremtenek. Ez utóbbi két színdarab verbális világa sok mindenben hasonlít, hisz irodalmi elődjük, nyelvi forrásuk is azonos: Ámi Lajos meséi. De mindkét dráma autonóm műalkotás, és nyelve, bár sokat köszönhet a nagy magyar mesélőnek, mégis Kárpáti Péter sajátjává vált. A *Tótferi* és a *Pájinkás* is fiktív dialektusban szólal meg, amelyet számos, különböző korú nyelvi réteg, zsargon, stílus is keresztez. Hogy milyen rétegek ezek, azt már darabja válogatja. Mert míg a *Tótferiben* az amerikai magyarok torz angol zsargonját halljuk, addig a *Pájinkásban* az elmúlt hetven év tervgazdálkodós-iparosodós szókincsét, megfűszerezve egy igazán kortárs zsargonnal. Azt hiszem, ha le tudjuk írni egy-egy Kárpáti-mű nyelvezetét, akkor nem csak a darabbeli történetet fejtettük meg, de időben-térben is elhelyeztük a darabot és világát. Vagy inkább világait.

A művek – akárcsak az *Álom és forradalom* alcímet viselő *Pájinkás János* – több kulturális réteg határán jöttek létre, akárcsak az a bonyolult, összetett nyelv, amely által ezek a művek léteznek. (Igaz, maguk az Ámi Lajos-mesék, amelyekből Kárpáti építkezik, sem egyneműségükről ismerszenek meg, Ámi nyelve is igen heterogén.)

Kárpáti drámáinak központjában gyakran egyetlen hős áll: a *Tótferiben* a világhőse, a *Pájinkásban* egy másik világjobbító világhős, akit a szerző mitikus, mesei és történelmi motívumokból komponál meg. Míg a *Tótferi* a meg nem született hős mítosza, a *Pájinkás* egy klasszikus hős-sors ívét követi a születéstől a halálig, és a halálon túl az újjászületéstől a halhatatlanságig. A magányos mesei hős – aki nem hajlandó tejet inni, csak „pájinkát”, s a bölcsőből rögtön elindul a világot megjavítani – fokozatosan lép be egy történelmi időbe és térbe, felvéve egy történelmi személyiség ismérveit: a Leninét. Pájinkás ugyanis Oroszországban születik, „Mária-Moszkva” egyik kerületében, s innen a cár elejébe megy, aki természetesen a Téli palotában lakik a „veres téren”. A forradalmár-reformer feltalálja nemcsak a Zinger-varrógépet és a „vakluvat”, de a föld alatti kincseket, a bányákat is. Pájinkás távolról sem lineáris történetében megjelenik Raszputyinka is, szóba kerül

Krupszkaja, és lesz világháború és forradalmi hatalomátvétel, s Oroszországból „Szovjetünijó”; a főhős azt jósolja magáról, hogy hamarosan a „majzoleumban” fog feküdni bebalzsamozva. Ugyanakkor lépten-nyomon mesei motívumok, hősök, csodás fordulatok tarkítják Pájinkás történetét: van egy elátkozott szereplő, Nemtudomka, aki csak annyit tud mondani, hogy „nem tudom”, s az átok csak akkor tisztul le róla, amikor a cár unokáját „lefiriszti” és bepólyálja; születnek és támadnak a mesei sárkányok, csodás módon „nől a virág” a „veres téren”, halottak támadnak fel és nyerik vissza szemük világát. A *Pájinkás* amolyan matryoska-szöveg és -nyelv: a mese hasában a történelem, a látszólagos archaikus dialektusban kommunista retorika, abban meg a jelen fordulatai. És egyáltalán nem lehetünk biztosak, hogy az utolsó réteget is lefejtettük.

S meséli mindezt a mesélő, maga Ámi Lajos, aki a mesén és a történelmen túl egy harmadik világot hoz a szövegbe. Minden mostani és majdani *Pájinkás*-előadás egyik kulcskérdése az, hogy a rendező hogyan, milyennek látja a narrátort. Nem csak azért, mert a narrátor az egyik legfontosabb szereplő, a cselekmény mozgatója, hanem mert ő „az Ámi”. És az a mód, ahogy egy előadás meghatározza Ámit, valójában az egész műhöz és a mű világához való viszonyát is rögzíti. A narrátor-Ámi klasszikus mesélő, mesemondó, és ezért csak a néző megszólításával indítható a mese. A kérdés az, hogy ki és hogyan szólít meg minket. És mivel meg kell szólíttatnunk, párbeszédviszonyt kell kezdenünk az előadással, kulcskérdés az is, hogy milyen térbe érkezőnk. (Biztos vagyok benne, hogy minden Kárpáti-darab színrevitelének kulcskérdése a tér. A *Díszelőadás*ban dr. Hőgyes Endre „hallgatósága” voltunk, a Novák Eszter-féle *Tótfériben* szintén közeli térkapcsolatban álltunk a színpaddal, az ő rendezésében játszott *Világvevőt* egy rádióstúdióból néztük.)

Ebből a szempontból nagyon különbözik a három *Pájinkás*-előadás. Nyíregyházán Ámi egy ötvenes évekbeli parasztember, zakóban, a zakó alatt V-kivágású pulóverben és begombolt fehér ingben. Falusias-téveszes kalapja összetéveszthetetlen kelléke egy kornak. Simon Balázs szerint Ámi a magyar falusi élet konkrét, hiteles szereplője. Nem véletlen, hogy az előadást ez a felirat indítja: Ámi Lajos 1959-ben megkapta a „Népművészet mestere”-díjat (az előadás folyamán Ámi zakóján fel is tűnedeznek a kitüntetések). Simon Balázs rendezésében Ámi olyan mesélő, akit a jó Állam bácsi megjutalmazott, s ennek köszönhetően ő fehér ingben és öltönyben, azaz hivatalosan és immár hivatásosan mesél. Horváth László Attila szakszerűen köszön a nézőknek, a rutin és a tudás keverékével, államilag támogatott bölcsességével fog bele a meséjébe. Az előadás iróniája már itt, a nyitányban is érzékelhető. Simon Balázs nem folklorisztikus, balladisztikus távlatba helyezi narrátorát: az ő Ámi Lajosa egy történelmileg létező, konkrét helyen és időben élő ember, aki szinte gyermeki bölcsességgel kérdez rá a világra. Ám mielőtt az jutna eszünkbe, hogy realista előadást nézünk, Simon megelőz minket: a „realista” mesélő tévesz-kalapja a magasba száll. Ugyanis meséjében Ámi arról „kérdézködik”, hogy van-e az embernek lelke. És példaként azt hozza fel, hogy álmunkban a lélek elmegy oda, ahol a valóságban nem jártunk. És a kalap/lélek felemelkedik, jár egyet, majd visszaszáll Ámi fejére. Simon már ebben a legelső jelenetben meghatározza viszonyát narrátorához és a meséhez: realista játék látszatát kelti, de amint kezdenénk elhinni, máris mesei, szimbolikus elemekkel töri szét az addig megteremtett kereteket.

Ám a nyíregyházi előadás (melyet egyébként a 2000/2001-es évadban, a színházépület felújítása alatt mutattak be, talán egy bérletnyit játszottak és amelyet méltatlanul nem kísért semmiféle szakmai figyelem) párbeszéd-lehetősége a térválasztás miatt eleve lehetetlen. Tévedés volt nagyszínpadra tervezni ezt az előadást, és amikor az átépítés miatt ráadásul a nyíregyházi művelődési házban játszották, a nézővel való dialógus kezdettől fogva sem tudott létrejönni.

A vígszínházi előadás más utat jár. Itt nem csak a narrátor szólít meg minket, de a tér is. Forgács Péter rendezése közös térben játszódik (a stúdióban persze), a színpad határait

egy nagy tarka-barka szőnyeg jelöli, s ezzel a térszemlélettel – melyhez később a színészek szinte folyamatos benttartása társul – az előadás eleve nyer. Ám a narrátor kiválasztása a pridukció legfőbb erénye. Szegedi Dezső barátságos közvetlensége, személyessége, bensőségessége, szeretnivaló lénye, játékosága, humora, hiteles figurája, parasztemberi egyszerűsége olyan Ámit eredményez, aki igazi ráérős mesélő, paraszti filozófus. Forgács Péter értelmezésében Ámi cigányember (Szegedi Dezső roma nyelven tessékel be minket), egy a Simonénál archaikusabb, folklorisztikusabb és egyáltalán nem ironikus, igazi mesélő. Forgács előadásában ez a figura sokkal fontosabb, mint a nyíregyháziban; nem véletlen, hisz olyan súlyú színészre talált a rendező, akire nyugodtan rábízhatja az egész előadást. A vígszínházbeli Áminak saját kis „fészke” van a színpadon, egy pittoreszk kunyhója, ahol az előadás alatt megfőzi a „tyúkperkeltet” túrós csuszával, melyet a nézők aztán el is fogyasztanak. Zárásképp Ámi-Szegedi Dezső cigánynótát énekel. A vígszínházi színrevitel a hangvétel, a közvetlen megszólalás és a párbeszédteremtés képességével emelkedik ki a *Pájinkás*-bemutatók sorából.

A Janus Egyetemi Színpad előadása a groteszk fele indul, de megtorpan, mert Ámi nem mesélhet „groteszkból” (ez ugyanis kétségbe vonná a mese egészének hitelét). Az Ámit játszó színész, Vidéky Péter nem találja azt a személyes hangot, ahogy egy mesét el lehet kezdeni. Ugyanis meg kell szólítania a közönséget, kapcsolatba kell vele lépnie. És hiába nyújt erre lehetőséget a stúdiószínházi kis tér, nincs személyes, közvetlen hang és párbeszéd.

Kárpáti végtelenül és nemcsak nyelvileg gazdag drámái viszont mindig a színház határait kérdőjelezik meg, ezért izgatnak ennyi rendezőt. Kárpáti fittyet hány arra, hogy mit lehet vagy nem lehet színpadon „megcsinálni”; ezzel egyáltalán nem törődik. Talán mert hisz a színház korlátlan lehetőségeiben, bízik a rendezői fantáziában, és nem érdekli a realista illúziószínház konvenciója. Mert új konvenciókat teremt, amelyben elhisszük, hogy a disznók angolul énekelnek a *Tótferi* padlásán, vagy Nemtudomka nyomában virágok nőnek a veres téren. Nem véletlen, hogy Kárpáti „saját” rendezői, Simon Balázs és Novák Eszter (mindketten három-három darabját állították színpadra, de ami még fontosabb, az összesen hat előadásból öt volt ősbemutató) egyrészt azonos rendezőgenerációhoz tartoznak, másrészt mindketten egy stilizált vagy inkább stílusok egymásmellettségéből építkező, játékos és ironikus színházban gondolkodnak.

Ez az új Kárpáti-darab azonban tele van buktatókkal. Nemcsak olyanokkal, amelyekkel minden más darabja is (csodás-mesei fordulatokkal, dramaturgiai csavarokkal és követhetetlen lóugrásokkal, a lineáris ok-okozati összefüggések hiányával), hanem e kétféle, mesei-mitikus és történelmi réteg egymáshoz való viszonyának tisztázatlanságával. Mert míg a *Tótferi* egy jobbára homogén világot teremt a hős köré, a *Pájinkás* a történelmi réteget, az Álmodót és a Forradalmat kezdi el mitizálni, azonban csak félig járja be ezt az utat. A Lenin-párhuzam csak egy lehetséges utalásrendszer, a tér-idő kusza kijelölése a darabban, de nem nyit új történelemértelmezési dimenziókat. A Lenin-történetről (az egyszerűség kedvéért nevezem így ezt a réteget a darabnak) nincs új, érvényes szemlélet; Kárpáti elindítja a figura folklorizálását, hisz mesei hősként kezeli, ám a mese (világa, nyelve, alakjai, fordulatai) jobban érdekli a szerzőt hőse történelmi dimenzióinál. A *Tótferi* meg nem született hőseiből egy új mitológiai alak született, most viszont ez a többszörösen meg- és újjászületett hős nem tud egy hasonlóan mély, akár történelmi mitológia gyökereihez leásni.

Ez a bizonytalanság – már ami a történelmi párhuzamokhoz való viszonyt illeti – jól látszik a *Pájinkás*-előadásokon is. Bár a három produkció nagyon különbözik abban a tekintetben, ahogy a történet csodás, mesei fordulatait értelmezik, abban alig térnek el, miként kezelik a történelmi allúziókat. Mindhárom értelmezés félfénken kezeli a szöveg eme rétegét. Bár mindenütt vannak finom jelzések (jelmezrészletek vagy zene), egyik előadás sem fogalmaz egyértelmű utalásokkal. Kedves például a JESZ előadásában a Moszfilm emblémáját, a sarló-kalapácsos munkás és kolhozparasztasszony szobrát idéző beállítás

(sarló és kalapács nélkül), ám hasonló közvetlen vagy ironikus megoldások másutt nincsenek. Nemcsak a főhős, Pájinkás esetében kerülnek minden allúziót az előadások, de a cár, a cárléánya esetében, sőt még az oly konkrét „kutyafejű Raszputyinka” ábrázolásában is (egyetlen Raszputyin-utalást sem látni). S hogy mennyire bizonytalan a történelemhez való viszony, példa rá az, hogy a világháborúba induló Pájinkás gyermekei anyjára, „az én édes Krupszkajámra” való utalását minden rendező kihúzza. Más kérdés, hogy a replika dramaturgiai agyaglábakon áll: Pájinkás éppen most mutatta meg szüleinek kilenc(fejú?) gyermekét, akiket ezek szerint a sárkánykirály-lánya, Krupszkaja szült neki. A „gyerekek” többé semmilyen utalásos vagy egyéb formában nem kerülnek elő, és a magányos, aszkétikus hős képébe nem is igen illik ez az ötlet.

S mert mindhárom előadás kerüli a történelmi allúziókat, Pájinkás alakjának rendezői megfogalmazásában jobbra hasonlítanak. Az egyes alakítások viszont már csak a színészi alkatok különbözősége miatt is eltérnek egymástól. Egyed Attila játéka a nyíregyházi előadásban a hős megátalkodottságát, szilárdságát és a nőkkel (Gizellával) szembeni féltékenységét hangsúlyozza; Gyuriska János egy izgága, enervált hőst formál meg – remekül, sok humorral. Köles Ferenc hőse, a JESZ-előadás legjobb alakítása, inkább céltudatos és könyörtelen.

A történelmi réteg hiánya miatt viszont mindhárom előadás bizonyos szereplőket semmatikusan, elnagyoltan tud csak megjeleníteni, mivel csupán a mesei dimenzióból építkezik. Bár a nyíregyházi, vígszínházi és a JESZ-cár is (Hetey László, Hajdú István, illetve Matta Lóránt) humoros figurák, senki sem tud a szereplőknek mélyebb dimenziókat adni. Ugyanakkor ennek ellenkezője is igaz. Ott, ahol Kárpáti Péter egyértelműen mesei figurát teremt, mint például Nemtudomka esetében, a színpad is egyként jó megoldásokat kínál. Mert a *Pájinkás*ban mindhárom rendező a mesei réteget favorizálja. Igaz, Kárpáti is ezt bontja ki igazán mélyen, ezeket a szereplőket ruházza fel súlyos emberi tartalommal. Nemtudomka sorsa például jól követhetően ível: anyai átok, a cárléánya iránti szerelem, majd a bosszú: a szeme világának elvesztése és megtalálása, öngyilkosság és feltámadás, végül az átok lehullása, a cárléannal való egyesülése. A legizgalmasabb a nyíregyházi Nemtudomka-alakítás, Avass Attila munkája, aki gazdag gesztusrendszerrel és mimikával, na és sok rendezői ötlettel megtámasztva dolgozik. A figura mély drámai pillanatok tud megmutatni. Ez a Nemtudomka folyvást azzal küszködik, hogy beszélni tudjon, valami egyebet is képes legyen mondani, mint azt, hogy „nem tudom”, és ez a folytonos küzdelem teszi érdekessé alakítását. A vígszínházi Nemtudomka (Hujber Ferenc), bár egy színűbb ábrázolás, mégis érdekes, élvezetes.

Ami a mesei réteget illeti, ez a Kárpáti-darab kulcskérdése. Nem csak az ennek a darabnak az eldöntendő kérdése, hogy milyen a narrátor és mit kezdünk Leninnel, hanem hogy egy előadás milyen színházi nyelven jelenítse meg és főként oldja meg Kárpáti csodás-mesei feladványait. Egyáltalán: megtörténik-e a színpadon a csoda. Hogyan buggyannak ki Nemtudomka virágai a „veres téren”, hogyan ugrik ki a király a bőréből, hogy néz ki a „vaklú”, amelyen a cár és Pájinkás utazik, látjuk-e, és milyennek, a hegyeket és bányákat, hogyan repül a cárléánya, hogyan női be a borostyán a vonatot, hogyan válik hattyúvá Nemtudomka, mifélek a sárkányok, akikkel az első világháborúban Pájinkásnak meg kell küzdenie, hogyan változik Pájinkás porrá és műtrágyává. És így tovább, Kárpáti nem kíméli rendezőit...

Érdekes, hogy a csodák megteremtéséhez egyetlen előadás sem használ pusztán technikai eszközöket, például vetítést (mint mondanánk, nem technikáznak). A legegyszerűbb megoldásokat a JESZ előadása választja. A Kárpáti-feladványok jelentős részét nem teatralizálja, azaz nem jeleníti meg a színpadon, hanem a narrátorra bízva csak elmeséli, s ettől az előadás szegényes és ötlettelen lesz. A kínált megoldásokban Szabó Attila rendező nem a csodák megtörténését mutatja meg, hanem nagyon egyszerű, báb- vagy



AZ ERDŐ NÉGYSZÖGESÍTÉSE

Nyikolaj Alekszejevics Osztrovszkij: Erdő – kaposvári Csiky Gergely Színház

Nyilván a korommal van baj. Nem a színpadi korommal, amivel a színész arcát bekenik, ha fáradt vándort kell játszania, hanem az enyémmel, a túlzott „rákészüléssel”, az előadás közben felelevenedő emlékekkel, hogy ez a kitűnő és finoman hangszerelt előadás nem olyan elementárisan hat rám, mint a huszonöt évvel ezelőtt ugyanitt látott *Erdő*: az titokzatos volt, nagyszabású, zegzugos, ez pedig szellemes, végiggondolt, de titkok nélküli. Az szenvedélyes volt, komor, időnként viszont pokolian mulatságos és néha tűzforró; ez játékos kedvű, kíméletlen, de hűvös. Az sötét volt, homályos ösztöneinkre apellált: a néző, ha a szereplőkkel azonosult, „egy nagy sötétlő erdőbe” jutott; ez pedig minden pillanatában világos, tisztá, *analitikus*: a néző iróniával szemléli hőseit, felismerni vél bennük másokat, akik nem ő.

Hogy miképpen analitikus? Nézzük rögtön a címszereplőt, azaz a díszletképet. Az erdő fái Ascher rendezésében *már* feldolgozott, négyszögletesre gyalult, szürkére festett hasábfák (Khell Zsolt a tervező), függőlegesen álló talpfák vagy keresztgerendák: van olyan fa is, amelyik – finom abszurditással – több különálló darabból áll, szegmensei a levegőben függenek egymás fölött: egy fa, amelyik a hiátusaiból építkezik. Azonkívül ez az erdő szigorúan a háttérben marad, nem zavarja meg a színpad előterében található fő játszóhelyet, a megdöntött, élével a nézőtérnek fordított, fehér hajópadlós négyzetet, amelyik, és ez elég hamar kiderül, enyhe lejtőjével igazi színpad a színpadon. Az előadás előtt ebből a négyszögből egy világítóan fehér csücsök lóg ki a fekete bársonyfüggöny alól, mint valami előzetes idézőjel, rajta egy üres szék, mint valami kiállítási tárgy, igazi objekt, amire majd színész ül, és a fekete függöny két oldalán sűrű deszkafalak magasodnak az idézőjelességet fokozó képkeretként: a vidéki kúriát, a cselekmény „belső” helyszínét jelezve „kívül”. A díszlet minden eleme pompás arányérzékre vall. A négyszög, ez a tiszta geometrikus forma a fő játszóhely: szoba, ha székek állnak rajta; terasz, ha kétfelől korlát keretezi; ha útjelző van rajta, tisztás az erdőben; ha kispadot látunk, akkor félreeső zug a kertben, vagyis – és ez olyasféle jelzésekből is kiderül, mint az éjszakai jelenetben a négyszög külső peremén elhelyezett, kékes fénnel vibráló petróleumlámpák (a klasszikus vándorszínészi megvilágítás) – „színpadot” ábrázol a színpadon: bármivel betölthető üres teret. Ha kell, kék falak ereszkednek le mögé a ház belsejében játszódó jelenetekhez, szemközt egy szabványos színpadi ajtó, kétfelől viszont a sötét színpadtérbe irányuló egyszerű „járás”: a szereplők a semmiből érkeznek, az ürességből. A hűvösség érzetét fokozzák a díszletkép alaptónusai: szürke, fehér és kék. Az erdő a díszletkép háttérben inkább geometrikus térszerkezet, mint természet. Nincs már klasszikus értelemben vett természet, sugallja a színpadkép keserűen és okosan, nincs hova „visszamenni”.

Ki tudja, talán ettől az analitikus szemlélettől tűnik ez a mostani előadás „kisebbnek”, mint az a régi, amelyikben a konvencionális színpadi erdő-jelzéseket, sík felületre felragasztott lomb- és bokor-imitációkat kiegészítették – emlékezetem szerint – valamilyen, a színpad elején (vagy az egész színpadon) található pengő fémhúrok, bokorszerű fémdarabok, fémvesszők, amelyek hangszerekként is funkcionáltak az előadásban (zene: Vidovszky László, díszlet: Keserű Ilona), és az úgynevezett „korumbók” (fekete csuklyá-

val, fekete ruhában járkáló színpadi segédek egy másik, talán ázsiai színházi hagyományból) játszottak rajtuk, pengették őket. Szóval abban a régi előadásban sem volt „természet”, a szó romantikus értelmében, de ezt felváltotta, behelyettesítette egy másik, ehhez erősen hasonló gondolat, mely a művészetnek valamilyen ezoterikus, egzotikus kivetülésében nyert kifejezést. Vagyis, hogy a művészet, az önkifejezés, a művészi forma van olyan nagy és titokzatos, mint a természet: van „immanenciája”, hogy filozofikusan fejezzem ki magam, van önmagáért való léte.

Aschernál a természet rideg és egyben praktikus környezet, amelynek egyetlen funkciója, hogy pénzre váltható, és hogy lerombolható, tönkretelhető, bujkálni, rejtőzködni nem lehet benne, a leskelődő végig tisztán látható, ez a természet halálra van ítélve, ki fogják vágni, fel fogják dolgozni, ez a természet már csupán egy emberi absztrakció. Szőke Istvánnál a természet sokkal inkább a művészet szinonimája, jelzéseket ad le, mint Baudelaire versében („Templom a természet, élő oszlopai időnként szavakat mormolnak összesűgva...”), tehát a forma (mondhatni a dramaturgia) része itt is, de ebben a nagyon metaforikus, költői értelemben, és így tágítja az emberi gesztusok jelentéstartományát. Ha az a régi előadás nincs, ez a mostani nyilván lenyűgöz az egyszerűségével, gazdag emberismeretével és a játékmódok összecsiszoltságával – így viszont egy icipici hiányérzettel távozom a színházból: nem sújt le és nem emel föl, de kétségtelenül elgondolkoztat, pedig maradéktalanul jól éreztem magam (eltekinthető az emlékek minduntalan feltolakvásától, tehát a jelen idő megszűnésétől, ami az élmény ereje ellen hat).

Talán nem is az én korommal, hanem magával a korról van baj, amelyik egészen másféle perspektívába helyezte az Osztrovszkij-darab szereplőit és a szituációit, mint negyed évszázaddal ezelőtt, amikor a színház igazi menedék volt a szólás és önkifejezés szabadságától megfosztott világban, sőt olykor templom is. Egyáltalán, mondhatjuk, hogy ez a mostani kor állandóan „perspektívába” helyez, mert feltűnő módon hiányt szenved abszolút értékekben, legyenek azok rosszak vagy jók (avagy túl sok inkompatibilis abszolút érték van egyszerre és agresszívan jelen). Ez a kor állandóan viszonyít és felfogásmódokról vitatkozik, idézőjelbe tesz: ez most éppen egy történelem *utáni* kor vagy nagyon *köztes* kor, amelyben a dolgok szételemezése dominál, miközben egy olyan új, számunkra még láthatatlan világrend épül a szemünk előtt, amelynek szerkezetéről fogalmunk sincs. Ebből a szempontból Ascher rendezése hibátlannak mondható. Mert nem ébreszt túl nagy ellenszenvet vagy rokonszenvet a szereplők iránt, és nem akar beszípkázni sem valamilyen démoni interpretációs örvénybe, hanem csupán felmutat egy helyzetet, amelyben nincsenek nagy formátumú egyéniségek.

Az Erdőben a drámai szituáció első és legfontosabb eleme egy öregedő földbirtokos özvegyasszony (aki, hogy egy fiatalember iránti kései szenvedélyének hódolhasson, elherdálja és feléli férjétől örökölt vagyonát – vagyis az erdőit –, és a törvényesnek mondott örökös – a férj unokaöccsét – kisémmizi): nos, ez a rideg, mindenre indokot találó, másokat manipuláló, másokat legázoló érzéki önzés ma meglehetősen korszerű. Jó, mindig is az volt, de ma inkább a középpontban van, hatalmas hiányjelként, sokkal inkább, mint a tényleges társadalmi szolidaritás vagy a viszonyok bensőségessége. Frivolán szólva, ma a pofátlan önzés a korszerű. Ahogy az egyik miniszterelnök mondta egy beszédében: ami az enyém, az enyém, és ami a tiéd, az a tiéd.

Igaz, Osztrovszkij eleve egy kisszerű világot ábrázol szatirikusan, és a kicsinyes anyagiasság, az azt ideig-óráig leplező látszólagos morál nem valami hatalmas, világot átfogó tárgy, mégis, abból a régi, Szőke István rendezte előadásból szinte dosztojevszkijien nagy szenvedélyekre emlékszem. Aschernál – akinek egyik legnagyobb rendezői tulajdonsága, hogy nyitott szemmel jár, és hogy a mindennapi élet típusait és gesztusait nagyon hamar képes belefogalmazni a rendezéseibe – ez az özvegyasszony – a csodálatos Molnár Piroska elővezetésében (jó dolog felhőtlenül rajongani nagy színésznőért) – nem démoni,

hanem egyszerűen bevásárol a fiatalember-piacon, és úgy szeret bele Anger Zsoltba (aki az elmúlt években a szemünk előtt érlelődött teljesen összetéveszthetetlen megszólalású színésszé), mint ahogy az ember egy szép marhahúsba szeret bele a hentesnél. Molnár Piroska a késői fellobbanású érzékiséget, Anger pedig a butaságot játssza nagy intelligenciával: éjszakai duettjük, a randi a kertben, felejthetetlen: Anger a padon ülő testes Gurmizsszkaja mellett áll, szinte kétrét görnyedve, egyszerre kísérelve meg és háritva el a fizikai közelséget (mint egy ló, aki egy pillanatra még visszariad az akadály előtt, mielőtt átugorná), és amikor Gurmizsszkaja immár egyértelműen kinyilvánítja „szerelmét” gyerekesen átlátszó találós kérdéseivel, akkor Bulanov, ez a „félbemaradt gimnazista”, ahogyan a színlap írja, többször felfújja száját, és végül üres levegőt ereszt ki válasz helyett: nincs mit válaszolni, hiszen nagy lehetőség nyílik a nincstelen fiatalember előtt, hogy anyagi jövőjét megalapozza, és ő, aki addig, a ráosztott szerepnek és a házassági darabok logikájának megfelelően, a fiatal és szép unokahúgnak udvarolt, ennek nem tud ellenállni. Ennek a házasságnak az ígéretével csábította őt oda az erdő-tulajdonosnő, és láncolta a léhűtőt magához, az udvarházába, mert ezzel a gyorsan lelepleződő látszatnak bizonyuló házasságszerzői buzgalommal – azt terjesztve, hogy csupán a két szegény fiatalnak kíván jövőt biztosítani – próbálja meg a környéken a fiatalember hosszas ott-tartózkodását erkölcsileg is megindokolni. Egyébként fölösleges ez a túlzott óvatosság, mert a környékbeliek egyrészt átlátnak rajta, másrészt, amikor fordul a kocka, egy pillanat alatt elfogadják az új helyzetet: mert nincs olyan erkölcsi norma, aminek alapján el tudnák vagy el akarnák ítélni. Szóval a „buta” fiatalember most egy pillanat alatt lovat vált: semmilyen gondolat vagy érzés nincs a váltás mögött, csupán a haszonszerzés vágya. Molnár és Anger duettjei (az egész *Erdő* pompás kis duettekéből építkezik, olyan, mint egy duettekéből, kvartettekéből és tuttiéből felépülő zenei architektúra: és Ascher briliánsan meghangszerelte külön-külön mindegyiket) két emberi ragadozó tökéletesen kultúramentes találkozása. Nincs itt semmi mögöttes érzés vagy tudás, hanem elmosódó, egymásra másolódó, ideig-óráig rejtett és azután feltáruló szándékok vannak csupán, semmi igazán megfogható, semmi nagyszabású. Színészileg ez a legnehezebb feladat, de Ascher (akárcsak egyik nyugat-európai rendezőtársa, Luc Bondy, akinek rendezéseiben hasonló gondolkodásmódot vélek felfedezni: finoman esztétizáló előadások – azaz a kortárs képzőművészet gondolatainak beemelése a díszletképbe: gondoljunk Erdély és Pauer Gyula „forradalmi” díszleteire Ascher rendezéseiben –, amelyekben a bagatell és a *mellékes* súlyt kap, a könnyedség tartalmassá válik és a karikatúrisztikus vagy groteszk ábrázolás igazi mélységeket sejtet) könnyeden, nagy élvezettel birkózik meg vele. Színészei képesek diffúz érzéseket kristálytisztaan artikulálni (ilyesféle kitűnő elem Anger cigarettázása, ez akkoriban, gondolom, „modern” viselkedésnek számíthatott: nyilvánvaló személyiségpótlék), amihez bizonyos fokú konvencionális, „népszínházi” eszköztár is kapcsolódik (leginkább a ruhák ilyenek: típusokat ábrázolnak, nagy ízléssel, Szakács Györgyi pontos és érzékeny tervezésében). Ascher egyik vonzó képessége az ilyen népszínházi gondolat összekapcsolása a rendkívül szubtilis értelmezéssel, a nüansznai eltérések regisztrálásával.

Osztrovskij darabját nem olvassa rosszul, aki így olvassa. Fodor Géza találó és gondolatgazdag elemzése (amit annak a hajdani előadásnak a kapcsán írt le akkori recenziójában, és amit a mostani előadás műsorfüzetében is idéznek, mint ahogy benne van a műsorfüzetben annak a régi előadásnak a színlapja is, talán nem véletlenül), kimutatja, hogy Osztrovskij darabjai Csehov igazi előképei, és mint ilyenek kerülnek be, mondhatni, hosszas lappangás után mind gyakrabban, felfedezészerűen a színházi kánonba: „Az *Erdő* megőrzi a hagyományos dramaturgia kereteit: az egyenes vonalúan előrehaladó cselekményt, a közvetlenül is motivált jellemeket, a kézzelfogható konfliktusokat, az oksági rendet, a kompozíciónak a kimenetelre való irányulását. De a drámai súlyok már más összefüggéseket adnak ki. A cselekmény nem az eredeti irányban halad előre, epizódok,

amelyek közvetlenül nem viszik előbbre a cselekményt, észrevétlenül megváltoztatják a dolgok állását, s végül más komédia kerekedik ki, mint ami elkezdődött. A jellemek mozgása, a kapcsolatok tartalma fölébe nő az indítékoknak vagy az érdekeknek, gyakran a legfontosabb lelki tényeknek nincs közvetlen motívumuk. Mindig támadnak kézzelfogható konfliktusok, de valahogy mellékesek, jobbára meg is oldódnak, a dráma nem körülöttük forog, az igazi feszültségek közvetettek, áttételesek és – feloldhatatlanok. A cselekmény több, mint az események ok és okozat rendje szerint haladó sora, inkább az egymásnak felelő, egymással feleselő események kontrapunktikus alakulása. Végül: a komédia kimenetele igazán csattanós, de a kompozíció mégsem erre irányul, hanem a menetre, az események kanyargására, az összkép folytonos változására (...) az *Erdő* világából tökéletesen hiányzik egy lehetőség: bármiben is kenyértörésre vinni a dolgot. A cselekmény során gyakran annyira kieleződnek az ellentétek, hogy – úgy érezzük – jóvátehetetlen szavak esnek, súlyos következményekkel járó lépések történnek – mégsem kerül sor soha szakításra, az ellenfelek összebékülnek, semminek sincsenek konzekvenciái.”

Ennek a szüntelen elmozdulásnak, idézőjelességnek, a motívumok relativizálásának a legfontosabb dramaturgiai motorja a cselekmény fő ellenpontja, a két vándorszínész (Szomorov és Vigov) felléptetése, ami egyben igazi jutalomjáték is két remek színésznek (Aschernál Kocsis Pál és Kovács Zsolt játssza őket, Szőkénél Vajda László és Koltai Róbert legendásat alakítottak, úgy emlékszem rájuk, mint a darab abszolút főszereplőire – a mostani kettőst viszont Aschernak a maga száraz stílusával sikerült egyensúlyba hoznia a többi párossal, és beilleszteni ezt a két rendkívüli szerepet az előadás nagyobb szerkezetébe). Az erdőben véletlenül találkozó tragikus és komikus színész annak a kicsiny, zárt világnak, amelyikbe megérkeznek, mintegy ellenpontjaként, valami módon a szabadság megjelenítői, akármilyen nyomorultak is, pedig voltaképp csak munkát kereső csavargók, akik eljátszott szerepeik morzsáiból építették fel személyiségüket. (Ragyogó, ahogyan Szomorov az egyik kollégájának az általa játszott szerephez tartozó színészi újítását, amiről Vigov mesélt neki, azonnal felhasználja a későbbi nagyjelenetben: nem finoman árnyalt poénról, hanem durva, fizikai gesztusról van szó: valakit a gallérjánál fogva megragadni és kihajítani – persze fontos az időzítés és a mondanivaló. Hozzáteszem, Ascher pontosan tudja, hogy a színészet egyik leglényegesebb részét jelentik ezek a „pusztán” fizikai gesztusok, nála nagy szerepe van a nagyon karakteres, szinte bábszerű gesztusoknak és a repetitív, szinte cirkuszi testnyelvnek – gondoljunk csak Lázár Kati bravúros hallgatózásaira és leskelődéseire, ahogyan hason csúszik vagy ahogyan behajol egy képbe fejkendős fejével –, és ha nem tévedek, Gurmizsszkaja testgyakorlata Luc Bondy *Sírály*-rendezéséből vándorolt ide, ahol az Arkagyinát játszó Jutta Lampe fitnessszezett meglehetősen sokáig ugyanígy, az időződő, de fiatal riválisokkal megküzdési kész nő, ha tetszik, külsődleges megjelenítése ez, de hatásos.) Don Quijote és Sancho Panza figurája ködlik fel – már Kocsis Pál hatalmas termetéből és fantasztá gesztusaiból is következően –, miközben Kovács Zsolt az esendő kisembert adja, aki élvezzi a pillanatot, és kissé nehezen törődik bele, hogy a látszat kedvéért, a nagynénjét meglátogató és sikeres embert alakító társa mellett a szolgát kell „játszania”: nem is tesz túl nagy erőfeszítést, a „szerepből” állandóan kiugrik a saját alkata és személyisége, gunyoros, ironikus és hazudni nem tudó jelleme, és ez a megkettőződés, a folytonos árnyjáték, vagyis inkább az árnyék helycseréje a személlyel, feltűnően kedvez Kovácsnak, ennek az érdes hangú és karakteres arcú színésznek, akinek a természetes színpadi megszólalás különös adománya: még soha nem láttam mesterkéltnek a színpadon, még soha nem éreztem, hogy „játszik”, pedig elég erős színekkel dolgozik. Kocsis nagy pillanata az előadás vége felé érkezik el, amikor másodszor is lemond az ezer rubelről: uralja a színpadot hatalmas termetével, de sohasem igazán fenyegető (kezében a működésképtelen revolver is inkább csak színházi kellék): a többiek fölé magasodik nyers fizikai erejével, és látszólag csupán egy színpadias gesztus

kedvéért mond le a pénzről és adja hozományként a fiatal szerelmeseknek. Annyira sóvárog a színház mint életforma után, amit ez a nagyvonalú gesztus a számára egy pillanatra átélhetővé tesz, hogy inkább lemond az élet valóságos, kézzelfogható előnyeiről. És valóban, ettől a gesztustól kezd vibrálni a személyisége: tulajdoníthatjuk erkölcsi magasrendűségnek a gesztusát, ha akarjuk, de egy hatásvadász színész balekságának is.

És a két színész alakját nézve még a Godot-ra váró Vladimir és Estragon figurája is felködlik, látszólag paradox módon, mintha ők, mármint a száz évvel későbbi Vladimir és Estragon volnának Szomorov és Vigov ösképei, és nem fordítva (mintha a műsorfüzet címlapja is erre a beckett párosra utalna: a csupasz színpadi deszkán üldögélő két színész előtt, az előtérben két bakancs hever, amelyek Van Gogh agyongyötört bakancsai is lehetnének a maguk tárgyias szépségében – emlékszünk a *Godot*... halhatatlan cipő-jelenetére), és annak idején nem sokat kellett várni az *Erdő* után, hogy Ascher Koltaival és Vajdával megrendezze legendás *Godot*-előadását, amely annyi más előadás ösképe lett azután, többek között ezé is, amit most láttunk. Ha Beckett felől veszem szemügyre a Kocsis–Kovács duót, alakításukból a metafizikus többletet hiányolom, viszont szépen és hitelesen jelenítik meg azt, hogy az emberi szabadság a szabad döntés lehetőségében rejlik, még ha ennek motívuma kisszerű is. Arra nem sok reményük lehet, hogy ki tudnak törni helyzetükből, személyiségük túl töredezett és iránytalan, lehetőségeik igencsak korlátozottak, mégis ők képviselik a darab szélső értékeit; náluk a legnagyobb a felemelkedés és a bukás, a siker és a kudarc közötti kilengés amplitúdója. Kocsis, amikor végül elmegy, már erősen alkoholos befolyásoltság alatt áll: szüksége van erre a részegségre, hogy elzibbassza az érzékeit, Kovács pedig boldog, hogy elmehet innen, mert inkább éhezik, mintsem beilleszkedjék ebbe a szűkös, fülledt világba. Az utolsó nagyjelenet koreográfiáját, mozgásait, egész lebonyolítását tanítani kéne, azt, ahogyan a figurák örvénylenek Szomorov körül. Ascher már első kaposvári rendezése, a *Patika* óta nagymestere a színpadi tömegjeleneteknek: ellentétben Mohácsi Jánossal vagy Bagó Bertalannal, ezt Ascher nem a színpadon mozgó testek tömegének viszonyából, hanem valamilyen könnyed, minden figura sajátosságát figyelembevevő architektúrából vezeti le.

Lázár Kati bámulatosan hiteles leskelődő vénasszonya és házvezetőnője egy öslény – amint fölmerül a románc lehetősége Vigovval, akit a házvezetőnő (azaz Ulita, a kulcsárnő) minden földi jóval ellát, és akihez éjjeli légymottra siet –, azonnal elárulja a románcot és így önmagát is, az úrnője kegyei kedvéért (amikor megtudja és jelenti, hogy ezek ketten valójában nyomorult vándorszínészek, hogy csak „jelmezt” viselnek): úgy viselkedik, mint egy beidomított, hűséges házörző. Molnár Piroskával csodálatos kettősöket adnak elő ebben az előadásban is: nem tudom, mikor láttam két ennyire egymásra hangolt, ilyen összecsiszolódott játéku színészt (legutóbb a *Chioggiai csetepatéban*) a magyar színházban: fizikai kisugárzásuk már szinte önmagában, szavak nélkül is mindent elmond: a tartás, az arc, a tekintet, a szem: néprajzi hitelesség és elementáris humor együtt, ugyanakkor megjelenik játéklukban az öregedéstől való félelem, a szellemi létezés tökéletes hiánya. De Lázár duója Karppal, az inassal (Gyuricza István) vagy később Vigovval ugyanilyen virtuóz: ezek apró, szinte villanásnyi jelenetek, amelyben Lázár egy beszűkülő tudatú lényt játszik el gazdagon és realistán.

A darab során a zenei motívumok megbízhatóságával vissza-visszatérő negyedik duó a földbirtokos szomszédoké, nevük Milonov és Bodajev: olyanok, mint két operett-örgróf, vagy egy szürreális Kafka-regény megduplázódott figurái: az előbbit játszó Némedi Árpád ebből a nem túl nagy szerepből nagyon formás és abszurd figurát teremt, ő a rajongó és lelkesedő személyiség. De a társát játszó, többnyire szarkasztikus megjegyzésekkel előrukkoló Lecső Péter ugyanazt teszi negatívban, meghökkentően durva célzásai lepe-regnek a cselekményről, a többi szereplőről, mint ahogy Némedi rajongása sem oszt, nem is szoroz: statiszták Gurmizsszkaja történetében, ők volnának a „közvélekedés”.

Az ötödik duó az uzsorás apa és Pjotr fia. Az apát játsszó kaposvári kedvenc, Znamenák István, bizonyos fokig egy rendező tudatosságával van jelen a színpadon: nagy egyszerűséggel hozza a ravasz pénzember és önkényúr-apa figuráját, akkor volt hiányérzetem csupán, amikor Szomorov nem annyira érveket felsorakoztató, mint inkább pátosszal operáló rábeszélésének engedett, és megadta az ezer rubelt, amit lecsalt az erdő árából: hiába tudom, hogy nem annyira erkölcsi okokból tesz így, mint inkább valami konvenció kedvéért, aminek öntudatlanul engedelmeskedik, mégis a jelenet (mondhatni dosztojevszkiji) irracionális valahogy elsikkadt, és a humora működött inkább. A fiatal hősszerelmest játszó Dányi Krisztián meglepő gátlástalansággal képzelődik arról, hogy majd meglopja apját, és megszőkteti menyasszonyát: ez a kis vakarcs szépfiú, aki bár házasodna már, apja még naponta eltángálja nevelés gyanánt: nuku idealizmus. A fiatal szerelmespár, a már említett Dányi Krisztián és Gryllus Dorka (a hatodik duó), nem ellenpontja Gurmizsszkaja élveteg és önző viszonyának a befejezetlen gimnazistával. Osztrovszkij gondosan ügyel rá, hogy Akszjusa, a szegény unokahűg se öngyilkos ne lehessen, se pillanatnyi fellobbanását ne válthassa életformaváltásra: a fiatalok igen keveset akarnak az élettől, és azt meg is kapják. Gryllus Dorka helyzetét megnehezíti ez a kissé szintelen szerep: amikor életét elpanaszolja a „nagybácsinak”, Szomorovnak, segítséget kérve tőle, ott is Kocsis csodálatos önvallomása segíti át a jelenetet a semmitmondáson. A kitérülködés adománya csupán „színészeknek” adatik meg ebben a darabban.

Az ezer rubel végül a fiatal pár zsebébe vándorol (valamilyen drámai igazságtétel halvány utánérzeteként) – hacsak az uzsorás apa nem teszi rá a kezét már előtte: így végül a pénz oda ér vissza, ahonnan elindult (ennek az ezer rubelnek a virtuális és valóságos vándorlása Osztrovszkij egyik legragyogóbb drámaírói ötlete, és már önmagában is tökéletesen leírja a Fodor Géza által elemzett szerkezetet): az előbb az özvegytől elcsalt, majd később Szomorov hatására mégis kifizetett pénz, mely valójában megfelelt annak az összegnek, amellyel az özvegy Szomorovnak tartozott, és amelyről ő nagyon teátrálisan lemond, majd mégis kizsarolja belőle elutazása előtt egy másik teátrális, immár nem „nagyvonalú”, hanem „fenyegető” jelenetben, és amelyet végül felajánl a fiatal párnak hozomány gyanánt: az uzsorás tehát bagóért megvette a pompás kis erdőcskét, a kisujját sem kellett megmozdítania érte. Magyarán: nem történt semmi ebben az iszonytatóan kisszerű világban, sok hűhó volt itt semmiért.

De mégis történt valami. Valaki velünk együtt végignézte ezt a történetet. Megismerkedtünk Karppal, illetve Gyuricza Istvánnal, aki az inas figuráját játssza. Ez a Karp, ez a Karp – ez a Karp nem megy ki a fejemből. Egyrészt az ő megformálásában lehet megérezni leginkább azt a bizonyos „csehovi” ízt. (Az erősen és okosan meghúzott darab eredetijében Karp vaskosabb figura: a húzások is közelítették Csehovhoz, de a rendező és a színész Csehov-előadásokbeli tapasztalatai is.) Szerintem nem véletlen, hogy ebben az előadásban Gyuriczáé a legmélyebb, legérzékenyebb alakítás. Mindent lát, de nem avatkozik bele a dolgokba. Emberséges. Soha, egy percre nem veszíti el a természetes integritását, akkor sem, amikor a bukott diákból fennhéjázó háziúr lesz: ő ugyanúgy szolgál tovább, ugyanúgy mindent lát, és ugyanúgy nem ítélkezik senki felett. Alakítása nem kerek, nem négyesögű, nem is groteszk, nem is tragikus: ő egyszerűen csak *jelen van*. Azt gondolom, hogy ilyen jelenlétekből épül az igazi színház. Különös tartása van, amelyet nem ideológiák, hanem egyszerűen az élet elfogadása, az emberismeret és a saját határainak belátása jellemez, művészivé fokozódott benne az elegáns kívülállás, a szolgálatkész-ség és a megtörhetetlen emberi méltóság.

A NAGYRATÖRŐ

Márton László drámáiról*

„....körülbelül három évvel ezelőtt úgy döntöttem, abbahagyom a színházzal való foglalkozást. Nem írok és nem fordítok több darabot, és egyáltalán: színházi ügyekben többé nem szólok meg nyilvánosság előtt. (...) Azt hiszem, drámaírónak nem voltam elég tehetséges, csak erre egy kicsit későn jöttem rá. Talán azért, mert a kritikusok elnézőbbek voltak a kelleténél. Talán azért, mert színházi jóakaróim elhitették velem: nem a tehetség hiányzik belőlem, csak a tapasztalat, az pedig előbb-utóbb magától megjön. Talán azért, mert arra figyeltem, hogy mások egy árnyalatnyival nálam is kevésbé tehetségesek. Ugyanakkor nem voltam eléggé élelmes, és nem voltam eléggé alkalmazkodó sem. Mind ezért elnyertem jól megérdemelt büntetésemet. Most már nem tudom, de nem is akarom megmondani, hogy a színházban mi a jó és mi a rossz.” („Levél a szerkesztőnek”, in: *Színház-különszám*, 2001.) Ezekkel a rezignált és súlyos kijelentésekkel fejezte be Márton László drámaírói- és színpadi pályafutását, hasonlóan elkedvetlenedve és elidegenedve a színháztól, mint Nádas Péter.

Márton másfél évtizednyi intenzív, színház közeli korszakában végigpróbált jó néhány irányzatot, stílust és dramaturgiát.

Dadaizmus, szürrealizmus

Már pályakezdése is rendhagyó volt. Egy teljesen elfelejtett hagyományt, a dadaista-szürrealista preabszurdok világát keltette életre rövidebb-hosszabb jeleneteiben. Mintha egy időutazásban visszahátrált volna a lázas húszas évek avantgárd kísérleteinek korszakába, Cocteau-hoz és köréhez vagy még inkább a fiatal Déry Tibor szellemi hazájába (*Mit eszik reggelire?*, *A kék kerékpáros*, *Az óriáscsecsemő*, 1926), és még távolabb: Jarry filozófiai blödlíjeihez. A hetvenes-nyolcvanas évtizedek közép-európai hagyományainak megfelelően erősen politikusak, ironikusak voltak ezek a textusok, s közülük néhányat a kései Kádár-rendszer politikai parabolájaként is lehetett értelmezni (*A római hullazsinat* [1979], *Avakuum* [1980], *A tagok szerinti szépség*, *Bubligum* [1981], *Lükurgosz, a húsleves* [1985], *Anyagok átszellemülése* [1986]). Márton először használta ezeknél a szürrealista blödlíknél műfajmegjelölésként saját szóeleményét: a „rémbóhozat”-ot. Pontos a kifejezés, mert ezek a szövegek provokáltak, megbotránkoztatni akartak, mint őseik, Déry és Jarry művei.

I. Az átíratok kora

Túllépve az említett korai szürrealista-dadaista, nonszensz kísérleteken, gyors egymásutánban két figyelemreméltó átíratlal jelentkezett a még mindig feltűnően fiatal, huszonnégy éves író.

A *Kínkastély* (1983) *Az ikszek* egyik epizódjának nyomán készült. (Spiró György saját színpadi művet is írt regényéből, *Az imposztor* címen.) 1985-ben pedig Gozdsdu Elek könyvéből, a *Ködből* született a *Lepkék a kalapon*.

* Részlet a szerző *Lázadó dramaturgiák* című, készülő kötetéből.

Politikai paraboladráma

A *Kínkastély* egy paradoxonokkal dúsitott, dürrenmatti dráma-modellt tekintett mintának, a politikai parabolát. Márton Lászlóhoz közel állt Dürrenmattnak a hetvenes években még mehökkentően bátor és sokat idézett tétele, miszerint a modernség kora nem alkalmas tragédiák írására, mert az Antigoné ügyeit ma már csak Kreón titkárai intézik. Igazi tragikus hősök sincsenek már, így erről a korról csak a távolságtartó komédia nyelvével lehet hitelesen beszélni – vallotta a híres svájci író.

Márton a nyolcvanas években mintha következetesen továbbgondolta volna ezt a tételt, az ő komédiái még lepusztultabb, érték nélkülibb világot mutatnak. A szereplői pedig még lefokozottabbak és silányabbak, olyannyira, hogy Dürrenmatt néhány évtizeddel korábbi darabjai kétségbeesett, már-már romantikusan moralista alkotásoknak tűnnek Márton jéghideg, morál nélküli „rémbohózatához” képest. Hiába panaszkodott anno Dürrenmatt, hogy a korszakból hiányoznak a nagy formátumú hősök, mégis a *Fizikusok* Möbiusa, a halálában felmagasztosuló II. *Az öreg hölgy látogatásából*, és Romulus, az utolsó római császár a múlt időben heroikus hőökké nőttek ki magukat, a korukban meghaladhatatlanul cinikusnak kikiáltott Dürrenmatt-színjátékok pedig erkölcsi példázattá nemesedtek. Ezek a „felemás hősök” ugyanis még ellenanyagként tudtak funkcionálni az írójuk által létrehozott hitvány univerzumban. Mártonnál viszont semmiféle elmentételezés nincs (mint a nagy, klasszikus, orosz szatírákban vagy a már említett *Übii királyban*), s a világ önmagába zárult üresség a benne mozgó emberekkel együtt. „Mindenkinek rohadt, én is” – mondja a *Kínkastély* színész-főhőse, s Mártonnál a lealjasodás, a morális lepusztulás hűvös és szenvtelen rémbohózatait látjuk, ahol „az erkölcs felfüggesztése” (Balassa Péter kifejezése) mindennapos eseménnyé válik.

Piszkos, nagypolitikai játszma zajlik a *Kínkastélyban*. Színhely a tizenkilencedik század elejei Varsó, s benne egy hajdan pompázatos, a játék idejére lepusztult, nemzeti legendaként funkcionáló palota, amelynek padlójára, ahogy az egyik szereplő mondja: „Valaki, nézd, ideszart.” Az ország orosz megszállás alatt, s a terror olyan elviselhetetlen, hogy már maga a gyáva bábkormány is (tagjai között hajdani ellenállók is akadnak) némi engedményeket akar kicsikarni a közeljövőben varsói látogatásra érkező cártól. A katonai titkosszolgálatnak azonban tudomására jut az összeesküvés tervezete: felfegyverzett embereivel lecsap a *Kínkastélyban* szupertitkosan ülésező kormánytagokra, s egy rögtönzött színjáték végignézésére kényszeríti őket, hogy ne hagyassák el az épületet. A színjáték celebrálására pedig ráveszik a kor legendás, nagy színészét, Boguslawskit, aki erkölcsi gátlások nélkül azonnal vállalja a piszkos feladatot. Egy személyben írója, rendezője és főszereplője is ennek az improvizációkkal dúsitott, „kellően zavaros” nézőjátéknak (a műfajmegjelölő reformkori szót a szerző hozta vissza a nyelvi köztudatba), amely egyfajta szimbolikus példázata akar lenni a szerencsétlen sorsú lengyel népnek. A játék közben Boguslawski folyamatosan aktivizálja, provokálja a csapdába csalt, botcsinálta nézőket, vagyis a kormány tagjait. S amíg a falak között csikorogva halad előre ez a különös, kierőszakolt színjáték és nézőjáték, ezalatt odakint a városban a katonai titkosszolgálat által támogatott puccsisták nyugodtan cselekedhetnek: megegyeznek a hivatalos időpontnál korábban érkező cárral, átveszik a hatalmat, leváltják az addigi bábkormányt s teljes apparátusát. Az időzített puccs fedőeseményének, a rögtönzött színjátéknak a befejezésekor a győztes titkosszolgálat és a puccsról kellő arroganciával felvilágosított vesztesek (a régi kormánytagok) egyként megvetően lépnek át Boguslawskin, e fontosságát veszített pojácán, a hatalom kiszolgálóján, a politikai manipuláció e leszerelt eszközén, aki – túlélése (és művészete!) érdekében – minden becsstelenségre képes volt.

Egy besúgó páros kórusként való szerepeltetése, emelkedett blank-versekben elmondott életfilozófiája, a játék és a belső színjáték szándékosan kétértelműre hangszerelt mondatai, aforizmái alig titkoltan utaltak az akkori magyar valóságra („a törpe jelentől törpül a múltunk”, a történet befejezésére utalva: „olyan vég, amely nem végzetes” stb.), ahogy maga a színtér, a lerobbant kastélyterem is kettős jelentésű: a magyar „provinciális pusztulás” (Bérczes László) szimbolikus tere lett.

Napjainkban a darab politikai olvasata háttérbe szorult, aktuális maradt azonban egyfajta műfajkritikai jellege: egy szakma, jelesül a színházművészet mindenkori túlélésére játszó tendenciáinak, a mindenkori hatalmat készségesen kiszolgáló attitűdnek nyersen szatirikus ábrázolása. „(...) metaforikus erővel idézi fel a mindenkori történelem hordalékával mocskossá gyalázott teátrum világát” – írta Koltai Tamás. („Rémes, bús bohózat”, in: *Élet és Irodalom*, 1987. május 3.)

A nagy figyelmet és elismerést kiváltó ősbemutató a Szolnoki Szobaszínházban volt 1987-ben, Csizmadia Tibor rendezésében. Próba közben bizonyos dramaturgiai és írói változtatások történtek a példányban, ezért ez az előadásváltozat helyenként eltér a kötetben publikált szövegtől. „Gúny, malícia és elemző realizmus hatja át a játékot. Csizmadia Tibornak évek óta ez a legtisztább, legmélyebben átélt, legihletettebb rendezése.” (uo.) „Várakozásaim (nem reményeim) ellenére kiváló előadás született Szolnokon. Márton László író és Csizmadia Tibor rendező izgalmas, érdekes, »modoros« alkotók. Korunk generációjának modorában szeretnek alkotni. Ezt a belső, kínzó űrt – ami nemcsak a sajátjuk – a stílussal nem letagadni, hanem kifejezni kell. A *Kínkastélyban* ezt sikerült megteremteniük. (...) Boguslawski és társai történetéből megtudjuk-megéljük, »miről szól az, ami velünk történik«. A Maciek vérértől áztatott száradó lepedőktől a kastélyban rohadó matracok alá bújó hősiességig minden a mi provinciális pusztulásunkról szól.” (Bérczes László: „A Kínkastély”, in: *Film, Színház, Muzsika*, 1987. május 2.) „Hogy a *Kínkastély* egy kelet-európai léthelyzetet, meghasonlott világállapotot képes megeleveníteni, az nem csekély részben az ő (a rendező) érdeme is.” (Kovács Dezső: „Márton László: Lepkék a kalapon. Kínkastély”, in: *Kritika*, 1987. július 7.)

Erényei ellenére sem tudott azonban ez a frappáns, nyelvi bravúrokban és figyelemreméltó részletekben bővelkedő komédia szervesen beilleszkedni a magyar színházi repertóárba. A színházak lanyha újrafelfedező kedve mellett két dramaturgiai probléma lehet ennek oka. Részben, hogy a belső színjáték (a játék a játékban) nem szervült igazán a főcselekményhez, nem tudott folyamatosan továbbvivő és értelmező dramaturgiai erővé válni, részben pedig – amire Mészáros Tamás hívta fel a figyelmet –, hogy drámailag és színpadilag nem vált szükségsszerűvé, hogy a lefogott politikusoknak mindenáron végig kell nézniük a nekik celebrált színjátékot. Mészáros elemzése szerint ugyanis a titkosszolgálati korifeus, aki levevényli a kormánytagok lefogását és a színjátékot, teljhatalommal rendelkezik mindenki felett: „Ha tehát mindössze arról van szó, hogy a cár varsói látogatására időzített államcsíny során ez a kis csapat megfelelő őrizet alatt kell, hogy legyen, akkor abszolúte felesleges ürügyként eléjük tálni Boguslawski produkcióját, amit amúgyis kényszerűen néznek végig. Ezek az emberek ugyanilyen kényszerrel bárhová elzárhatók lennének néhány órára, minden különösebb fakszni nélkül. Másként fogalmazva: a Boguslawski személye és a »színház a színházban« játéka köré épített álcselekménynek nincs tétje. Nincs elemi önlogikája.” (Mészáros Tamás: „A teória nem minden”, in: *Magyar Hírlap*, 1987. június 6.)

A *Kínkastély* a közép-európai és a magyar szocialista nihil politikai parabolája volt. A *Lepkék a kalapon* inkább egyfajta általánosabb, ezredvégi egzisztenciális nihilről tudósít.

A groteszk és az abszurd

Gozsdu Elek, a „magyar Turgenyev” regénye pasztellszínekkel festett, melankolikus, világfájdalmas, „fin de siècle” életérzést tükröző mese (1882), egy isten háta mögötti magyar vidéken játszódó, tragikusan végződő, megduplázott szerelmi háromszög-történet, amelyben, mint egy Csehov-komédiában, mindenki mást szeret. Márton László ezt a sztorit „gyorsított menetbe” tette, s így gyorsítva zajlik le minden, ezáltal nevetségessé válnak a szereplők és a velük történt, eredetileg tragikus sorsfordulatok is.

A századfordulós irodalom jellegzetes típusai alkotják a szereplőgárdát, s ebben a fel-

pörgetett játékban mindnyájan megfosztódtak lélektani hitelességüktől és cselekvéseik pszichológiai motivációitól. Ebben a mesterségesen túlhajsztolt életidőben, radikális gyorsasággal lebonyolított sorsfordulataikkal, kihagyásosan fogalmazott mondataikkal szármalmasan és mulatságosan handabandázó, síró-zokogó, panaszkodó, modoros, hisztérikus alakokká váltak. Az ábrázolás hűvös, gunyoros, távolságtartó attitűdje által minden és mindenki súlytalanná lesz, érték- és érzelem nélküli bábfigurává. Minden hajdanvolt – Gozsdunál érzelemmel, együttérzéssel, tragikummal teli, nagyszabású – itt nevetésesen kisserűvé, hamissá, pózzá zsugorodik. Jelesül a melankolikus életérzés, a halálvágy, a szorongás, az elvágyódás, a magyar jellegzetesség: az önsorsrontó duhajkodás, a szerelem, a féltékenység vagy az egyszerű, naiv tisztaság, emberszeretet. Gozsdú könyvében az idő lassú múlása, „az alig történések világa” nyomasztotta az embereket a századfordulón, Mártonnál a felpörgetettség okoz egzisztenciális szorongást és bizonytalanságot a következő századfordulón.

A *Lepkék a kalapon* úgy kezdődik, mint egy finom rezdülésű, realista Csehov-komédia, egy melankolikus, érzelemdús, századfordulós vidéki társasági idill, gazdag, magányos földbirtokosnővel, egy Pestről idelátogató, elszegényedett, dzsentriférfi és beteg feleségével és a körülöttük kavargó, szolgálatkész vidéki értelmiségiekkel: a német háziorvossal, a pappal, a néptanítóval és annak szűzi tisztaságú leányával. S a történet úgy végződik, mint egy rémálom, mint egy „rémbóhozat”.

„Az expozíciós életkép hirtelen melodrámba fordul át. Pontosabban melodrámat imitál és parodizál egyszerre; a féltékeny, tüdőbeteg pesti feleség váratlanul kiszenved, és ekkor elszabadulnak az indulatok meg az elemek: beborul az ég, vihar támad, jégeső kopog, és a szereplők extatikus, érzelmi felfokozottságban szenvednek, őrjöngenek, sírnak és kacagnak. A második rész cselekménye már erőteljesen eltér a regénytől. A megözvegyült pesti férfi elveszte eddigi titkos szerelmét, a magányos földbirtokosnőt, de őrá is hamarosan ráun, s helyette inkább a tisztalelkű néptanító kamaszlányát csábítja el. A csalódott feleség hisztériás rohamokat kap, tíz körmével kaparja a falat, piócákat rak a nyakára, s volt imádóját, a duhaj, őserdejű »Turi Danit« rá akarja venni, hogy szökjenek meg együtt, de már ez a férfi is megunta, s inkább elmegy az unatkozó, újdonsült férjjel parasztlányokat hajkurászni az erdőbe. A néptanító elcsábított leánya becsületéért gyilkolni is képes, de tévedésből a jámbor falusi lelkészt lövi agyon. Egy méla parasztfiú hírt hoz az erdőből, hogy a két – parasztlányokat kergető – férfit a felháborodott nép agyonverte, közben a kastélybeli gyerekek tévedésből mérget vettek be, s mindezen romhalmaz közepén fejszaválva áll a kastély német származású háziorvosa, aki nagyon szereti Magyarországot, »ezt a szép, okos, szomorú, kopasz országot«, a benne a magyarokat, akik mindig a sorsról beszélnek.” (Radnóti Zsuzsa: „A századvég gyermekei”, in: *Mellékszereplők kora*, Széphalom, 1991. 69. o.)

A groteszkül eltorzított és fölpörgetett világábrázolást még egy csavarral tovább bonyolítja az író, s egy kommentátor-narrátor szerepeltetésével az abszurdot is beépíti a játékba. Spangenberg Radiszló névre hallgat ez az ősi, a szereplők számára láthatatlan, tolószékes úriember, akivel viszont még sebesebben múlik az idő, mint a többiekkel. S ő, mint egy eszement világsszellem, torz demiurgosz próbálja az események irányítását kezben tartani, de a sorsok kibogozása, igazságtevő lezárása, egyfajta klasszikus, rendteremtő végkifejlet helyett mindenütt egyre nagyobb káoszt idéz elő, és végül minden igyekezete ellenére a rémbóhozat zűrzavara uralkodik el a színpadon, és értelmetlen tömeghalálra, lelki és fizikai romhalmazra hull a függöny. Spangenberg Radiszló az egykori hatalmas istenek korcs, mai utóda, lefokozott, lepusztult, komolytalan, szenilis rein-karnációja, a transzcendencia megtestesült, Márton-féle szatírája. Hangsúlyozni kell, hogy mindez egyfajta lehetséges szerepértelmezés csupán, egyfajta lehetséges olvasat, mert ez a gondolatmenet nem olvasható ki ilyen egyértelműen az erősen túlbonyolított Spangenberg-szövegből. A textus nem ad világos fogódzót a színpadi megvalósításra,

nem kínál pontos megfejtést. Többértelmű, de nem inspirálóan az. Ez az értelmezési bizonytalanság rányomta bélyegét mindkét eddigi bemutatóra. (Radnóti Színház, 1987, rendező: Verebes István; Budapesti Kamaraszínház a Károly körúton [később Asbóth utcai Színház], 1994, rendező: Csizmadia Tibor. Ez utóbbiban Spangenberg szerepét maga az író játszotta.) Közös problémája volt mindkét előadásnak, hogy egyik sem használta ki azt a darab stílusában rejlő hatásos színpadi folyamatot, ahogy a realista, poétikus idillből elindul a történet, és fokozatosan groteszk, majd abszurd lázálomba torkollik, ahogy a biztonságosnak vélt világ fokozatosan széthullik az örülden felpörgő események s egy kótyagos, tehetetlen transzcendens lény kétbalkezes közreműködése következtében, s ahogy a racionalitás feltartóztathatatlanul fordul át irracionálisba. Mindkét előadás eleve nagyfokú stilizációból indult ki, eleve bábfigurák „ágáltak” a színpadon, s a kezdet és a végeredmény között nem volt minőségi különbség. S egyik előadás sem élt a szövegben rejlő stílusimitáció és a stílusparódia frappáns lehetőségeivel. Pedig Verebes István azokban az években sorozatos sikerekkel, méghozzá magyar drámák sikeres színrevitelével hívta fel magára a figyelmet. (Kárpáti Péter darabjai, Füst Milán: *Máli néni*, Szomory Dezső: *Szabóky Zsigmond Rafael*.) A Márton-bemutató azonban felemásra sikerült: „egy ki nem próbált dramaturgia szakítópróbáját csupán felibe-harmadába tudta elvégezni első nekirugaszkodásra. Epizódokat dolgozott ki, apró mozzanatokra volt gondja. (...) Ennek ellenére sincs átfogó burka, zavartalan miliője, kimunkált esztétikai trendje az előadásnak. (...) A *Lepkék a kalapon* a Radnóti Színház előadásában félúton van a kitaláltságot, kimódoltságot teljesen el nem fedő leleményes újítás és drámatechnikai-színpadi változást, radikális fordulatot ígérő magasrendűség között.” (Tarján Tamás: „A mű működ”, in: *Színház*, 1987/5.) „Verebes (...) egyáltalán nem hajlandó elbábelődni a kísértő csehoviaság megidézésével, ő rögtön a tárgyra tér, kibillenti, majd viszolyogva eltartja magától a műben foglalt világot. Ami Mártonnál a végeredmény, az Verebesnél a kiindulópont.” (Mészáros Tamás: „Melyik századvégen?”, in: *Magyar Hírlap*, 1987. március 7.)

Ironikus katasztrofizmus

Márton László egy új drámaíró-nemzedék képviselője Spiró, Nádas, Kornis korosztályához képest. Az 1959-ben született szerző számára sok minden már pusztán „történelemkönyv”, ami elődei számára még véres történelmi valóság volt. Alapvetően ironikus alkatta mellett ez is közrejátszik, hogy szemlélete sokkal hűvösebb, szatirikusabb, mint elődeié. Mindenfajta düh, szenvedély, indulat nélkül, roppant tárgyilagosan, egyfajta ironikus-katasztrofista szemlélettel rögzítette darabjaiban (és novelláiban, kisregényeiben) az általa megtapasztalt történelmi és egzisztenciális jelen időt, az általa észlelt, morálisan és érzelmileg lepusztult „romhalmaz-világot”. A nagy utópiák csődje benne már nem érzelmi felindulást váltott ki, hanem távolságtartó gúnyt: „Az egész ország olyan volt, mint egy szellőzetlen hálószoza.” („vanni vannak, csak létezni szűntek meg” – Keresztury Tibor beszélgetése Márton Lászlóval, in: Keresztury Tibor: *Félterpeszben*, JAK-füzetek, 1991. 195. o.)

Az „átiratok korszakának” további munkái: *Carmen* (Mérímée novellája alapján), Szolnoki Szigligeti Színház, 1990, rendező: Szikora János; *A szabadság vendége* (Déry Tibor: *G. A. úr X-ben* című regénye alapján, 1984), bemutató: Veszprémi Petőfi Színház Stúdiója, rendező: Paál István, 1992; Burgess könyve és a film alapján készült a *Mechanikus narancs*: a Budapesti Kamaraszínház vendégjátéka a Kiscelli Romtemplomban, rendező: Csizmadia Tibor, 1991. Ennek az időszaknak az egyetlen „nem átírata” a még be nem mutatott *Achilles*. (Megjelent: *Lepkék a kalapon*, Magvető, 1987.)

II. A nagytratorőn önálló drámai mű

„(...) az, hogy az ember színpadi szerzővé válik, ez egy folyamat. Katona József is lovagdrámák fordításával vagy inkább adaptációjával kezdte, s mire első igazán önálló munkáját, a *Bánk bánt* megírta, addigra be is fejezte a drámaírást. Az adaptáció az én esetemben is tekinthető egy tanulási folyamat részének. S elképzelhető, hogy a folyamat egy szakasza lezárult. Most éppen Báthory Zsigmondról írok drámát, vagyis nem irodalmi munkákat, hanem történelmi eseményeket használlok fel színpadi ürügként.” (Zappe László interjúja, *Népszabadság*, 1992.)

Az interjúban említett munka valójában trilógia, *A nagytratorő* címen készült el 1993-ban. (Könyv valakban: Márton László: *A nagytratorő*, Jelenkor, Pécs, 1994.) Az egyes részek: *A nagytratorő*, *Az állhatatlan*, *A törött nádszál*.

Az első rész 1992-ben színre került Kolozsvárott, megnyerve a kolozsvári magyar színjátszás kétszáz éves évfordulójára kiírt drámapályázat megosztott első díját. A teljes trilógia 1995-ben a Színházi Dramaturgok Céhe szervezésében, a Magyar Dráma Napján, egy monstre felolvasószínházi fesztivál keretében szólt meg a Kamrában. (Az egyes részek rendezői: Hegedűs D. Géza, Szikora János, Valló Péter, az esemény szervezője és az egyik rész dramaturgia e sorok írója.) Ezzel a felolvasással egyelőre be is fejeződött a mű előadástörténete, irodalmi recepciója azonban egyre gazdagodik.

„(...) Kínos lenne, ha ez a színpadi formátum sokáig a kötetben senyvedne. (Azért, hogy odakerült, köszönet a pécsi Jelenkor Kiadónak.) De van-e kapacitás az előadásra? Elképzelhető-e teátrum a ma létezők közül, amely ki tudja állítani a Márton-ciklust három egymást követő estén, s folytatólag? (...) Hol van ma olyan együttes, amely lezser mindennapisággal viseli a modern habitussal fölruházott reneszánsz karaktert? (...) Kihívás – ha a lehetetlené is –, amely elől nem menekülhetünk. Különben nem illet meg a színházcsinálás joga.” (Koltai Tamás: „Koporsó repül át a színen”, in: *Élet és Irodalom*, 1994. július 29.)

„Ez a teljesítmény, mind költői, mind szellemi értelemben – túl azon, hogy effektíve a mindenkori nemzeti jelennek nyújt segítséget, ismerősen és ismeretlenül – rendkívülinek mondható. Nekem legalábbis »kötelező olvasmány«, az biztos. Egy kérdés marad »csupán«: hol van a mai magyar színházban az a pont, ahol ez a szomorú-drámai felismerés megközelítően is meg fog jelenni a Néző számára?” (Balassa Péter: „Az ismerős és ismeretlen magyar szomorújáték”, in: *Magyar Hírlap*, 1994. január 4.)

„(...) Az erdélyi ősbemutató óta (amelyen a textus egy részét vitték színre) Márton drámája eleven kihívás és próbatétel minden hazai színházcsinálónak. Sokáig hiányoltuk színpadjainkról az új magyar drámát, hát most itt van előttünk – egészínké borítékba zárva. A magyar színház erejét méri, vagy gyengeségét mutatja, hogy mire megy Márton László nagytratorő ajánlatával.” (Kovács Dezső: „Nagy kihívás”, in: *Criticai Lapok*, 1995. március.)

Kelvetkezéstörténet, történetfilozófiai, történelmi háttér

„Erdély (...) a történelmi mozgások példaértékű gyűjtőmedencéje, amely konfliktusainak sokrétűsége és mélysége, a rájuk adott válaszok és állásfoglalások intellektuális kiélezettsége jóvoltából, kiélezetten kirajzolja a magyarság egészének válaszútjait, sőt – jóval tisztábban felmutatja a világtörténelemben való beszorítottságot.” (Márton László: *A kihívás*, a kolozsvári bemutató műsorfüzetében megjelent írás, 1992.)

A magyar irodalom regények és drámák sorában (többek között: Kemény Zsigmond, Móricz, Páskándi Géza) dolgozta föl újra és újra ezt az úgynevezett „erdélyi modellt”. Különösen Báthory Zsigmond erdélyi fejedelem ellentmondásoktól szabdalt egyénisége keltette fel a drámaírók érdeklődését. (Fáy András: *A két Báthory*, 1827; Veress Dániel: *A véres farsang*, 1971.) Németh László is tervezett róla színpadi művet, és „a történelem tragikomikus hulladékának” nevezte. („Az én Báthory Zsigmondom”, in: *Utolsó széttekintés*,

Magvető, 1980. 727. o.), Cs. Szabó László pedig esszéit szentelt az általa „tragikus bohóc-nak” nevezett fejedelemnek. („Pro és kontra”, 1971., in: *Alkalom*, Gondolat, 1982. 421. o.). A sort jelen pillanatban Márton László *A nagyratörője* zárja.

„(...) rábukkantam Báthory Zsigmond figurájára. Rájöttem, hogy az ő története nagyobb szabású, jóval nagyobb terheket megbíró, messzebbre mutató história, nemcsak egy adott hatalmi konfliktus modellje, hanem az egész térség visszatérő problémáját, a szabadság és nemzeti függetlenség konfliktusát, és még azon túlmenően is jó néhány olyan dolgot tartalmaz (...), amit Bibó István a kelet-európai államok nyomorúságának nevezett.” („A tévelygések poétikája”, Márton Lászlóval beszélget Csontos Erika, in: *Élet és Irodalom*, 1999. október 29.)

„(...) minél aprólékosabb hitelességgel próbálok rekonstruálni egy eseménysort. Egy nagyszabású történelmi kalandtól, attól kezdve, hogy Báthory Zsigmond erdélyi fejedelem szembefordul a törökkel, addigi szövetségeseivel, egészen odáig a tökéletes káoszig jut, ami Erdély akkori pusztulásához vezetett (...) a történelem lényegére szerettem volna rákérdezni ebben a darabban. Mi az értelme annak, ami történik; honnét és hová haladnak a történetek, és mire megy ki ez az egész, ez a szörnyű, véres és nevetséges, kusza eseménygomolyag, amelynek magunk is – mint kései utódok – cselekvő részesei vagyunk. (...) A történelmet egy lefutó örvénynek látom – az események is körbe-körbe forognak, folyton ismétlődnek –, de egyre szűkebb lehetőségek között, és a végén kioltják önmagukat s a történetet is. Ebben az értelemben az eseménysor 1603-ban, a mélyponton ér véget.” („Márton Lászlóval – az irodalomról”, Hujber Katalin beszélgetése, in: *Zalai Hírlap*, 1992. december 12.)

A nagyratörő ezt „a lefutó örvényt”, „az események körbe-körbe forgását”, más szóval „a történelem értelemvesztését” (Sándor Iván kifejezése) Erdély és fejedelmének történelmi beágyazottságával, mélybe sodródó tragikus történetével reprezentálja. S a trilógia konkrét drámaiságában, bonyolult emberi sorsok meghökkentően gazdag kavalkádjában mutatja be azt „a szörnyű és véres és nevetséges, kusza eseménygomolyagot”, ahogy ez az országrész szűk egy évtized alatt (1591–1598) átfordult a viszonylag civilizált helyzetből a teljes pusztulásba, a viszonylagos függetlenségből reménytelen tartományi alárendeltségbe süllyedt, fejedelme pedig eljutott az orszáépítés reményétől az országvesztésig, az „Én” felépítésétől az „Én leépüléséig” (szintén Sándor Iván kifejezése).

Erdély geopolitikai helyzete következtében a tizenhatodik század végén felértékelődik a világpolitikában. Az egyre nyomasztóbb török katonai offenzíva hatására a nyugati szövetségesek alkalmas médiumot találva a fiatal erdélyi fejedelem, Zsigmond személyében, diplomáciai, katonai ígérekkel, házasságpolitikai ajánlattal (császári unokahúg feleségként a család felcsillantják a bizonytalan önképpel rendelkező, jelentéktelen befolyással bíró fejedelemnek, hogy világpolitikai tényezővé válhat, ha átáll országával a Habsburgok oldalára. Ezzel szándékozták elérni, hogy Erdély végvárként, hullámtörőként gyengítse és kivéreztesse a török sereget.

A trilógia első harmadában a nagy játszma még teljesen nyitottnak látszik, történelmi léptékben és a fejedelem személyiségalakulásában egyaránt. Zsigmond előtt felcsillant az Európához való csatlakozás előnyös lehetősége, s bár túlságosan megrészegül a felkínált távlatoktól, de azért a nyugathoz tagozódást felelős államférfiúi döntéssel hozza meg a „magyarság ezen válaszfútján”. Ugyanilyen felelősséggel és racionális érvekkel próbálja meggyőzni a gyulafehérvári országgyűlést a választás helyességéről, de törökpárti ellenfelei, az erdélyi főurak ugyanolyan nyomós érvekkel utasítják el az ajánlatot. S kialakul az örökös ismétlődő, tragikus magyar történelmi patthelyzet; a két érdekszféra, két kultúra, két vallás között vergődő magyarság antagonisztikus ellentéte újra fellobban, a külső, nagypolitikai és a belső, mentalitásbeli vonatkozásokban egyaránt, s két Erdély áll egymással szemben. Ismét egyenlő arányban néznek farkasszemet a súlyosan igaz pro és

kontra érvek, s ismét bezárul az ördögi kör: „a két rossz között a kevésbé rosszat lehet választani.” (Márton László: *A kihívás*, uo., 1992.)

Zsigmond ekkor még szuverén uralkodóként egzisztál, fejlett önismerettel és morális tartással rendelkezik, és nem hagyja magát sodortatni az eseményekkel. Felismeri személyisége korlátait, és alkalmatlannak ítéli magát az uralkodásra a kialakult válsághelyzetben: átadja helyét az alkatilag sokkal jobb vezetőnek ígérkező, de a török orientációt támogató öccsének. De rá kell jönnie, már nem a maga és nem az országának ura. A császári háttérdiplomácia azonnal működésbe lép, s belső katonai segítséggel – Bocskai nagyváradai főkapitány egyetértését és hadseregét megnyerve – visszahelyezik Zsigmondot a trónra, s fokozatosan megtörik a fejedelem különben is egyre gyengülő morális és politikai ellenállását. Az átlátszó ürüggyel összehívott ellenzéki vezetőket – köztük Zsigmond öccsét is – villámgyorsan likvidálják, s a vérpadot azon nyomban átalakítják lakodalmi színhellyé, majd sürgősen megtartják Zsigmond és Krisztierna német birodalmi hercegnő egybekelését. Erdély sötét évtizede, sőt „a romlás évtizedei” ezzel a bűnben fogant fejedelmi esküvővel megkezdődnek.

A trilógia első részében még semmi nem determinált, sem az országrész sorsa, sem Zsigmond személyiségképe. Semmi nem tűnik visszafordíthatatlannak. A konstruktív és destruktív drámai erők aránya kiegyensúlyozott. Így a szöveg tónusában egyszerre van jelen a történelmi dráma klasszikus, hagyományosabb, idealizáltabb világlátása, hangvétele, az önazonos hősök tisztelete, a személyiség egységébe vetett hit és egy az ellentétet brutális erővel összefogó, demisztifikáló, kaotikus, titkokat és kihagyásokat is magába foglaló szemlélet, mely szkeptikusabb és nyersebb, mint az előbbi, a tradicionális irányzat, hőseszménye is sokkal inkonzekvensebb, s igazi meghasonlott, „belső mag nélküli” (Arthur Schnitzler kifejezése) lényeket állít reflektorfénybe. Ennek az irányzatnak egyik őse és reprezentánsa a kleisti életmű, különösen a *Homburg hercege*, amelynek címszereplőjétől néhány drámatörténész a modern (dráma)tudat őseit eredezteti.

E két iskola ötvöződik az első részben, *A nagytrőrbő*-ben. E kettősség okán a színpadra állítás könnyen eltolódhat a csupán a klasszikus színjátszás paneljeiből építkező retorikus, romantikus, patetikusan szavaló színpadi stílus felé. (Ez történt sajnos Kolozsvárott 1992-ben. Ilyenkor természetesen a dráma „hallgat”, mert korszerűsége nem jut szóhoz, s igazi értékei rejtve maradnak.)

Elvesztéstörténet

Az állhatatlanban és *A törött nádszálban* az egykor felcsillant szabadság, az összes választási lehetőség bezárul, s feltartóztathatatlanul elindul „a lefelé futó örvény”, „az események körbe-körbe forgása”, ismétlődése „az egyre szűkülő lehetőségek között”, és a főszereplő korábban konzekvensnek látszó személyisége is egyre ijesztőbb szétesési folyamatok között vergődik.

Az állhatatlanban, a (történelmileg hiteles) történet folytatásában beigazolódik, hogy a beígért nyugati segítségek sorban elmaradnak, a török offenzíva pedig megállíthatatlanul nyomul előre. A külső pusztulással párhuzamosan a lelkek és a személyiségek eróziója, leépülése is felgyorsul. Ez a folyamat legerősebben Zsigmondnál észlelhető, aki hamarosan belátja, hogy a kezdetekben erősnek hitt pozíciója egyre virtuálisabbá válik, mozgásteret egyre szűkül. Katonai és államvezetői tehetetlenségét felmérve ismét le akar mondani, de környezete és a német nagypolitikai érdekek most sem engedik, mert személye egyelőre még fontos sakkfigura a világpolitikai játszmában. Ebben a csapdahelyzetben Zsigmond karakterének inkoherens, inkonzekvens, destruktív vonásai erősödnek föl. A súlyos döntéshelyzetekből sorra kihátrál; mikor fejedelemtént döntenie kellene fontos taktikai és stratégiai kérdésekről, inkább kedvenc olasz komédiásaival szórakozik vagy bizalmasát, Jósika kancellárt látogatja meg otthonában. Tettei egyre kiszámíthatatlanab-

bak, követhetetlenebbek lesznek, ő maga pedig egyre kiismerhetetlenebb, mert fontos pillanatokban, krízishelyzetekben a különben bőbeszédű, önreflektív lény hallgataggyá válik, nem indokolja, nem magyarázza tetteit, döntéseit. Így egyre nő körülötte a homály, a kétely, a bizonytalanság, a titokzatosság. Ez a „kleisti modell” tudatos írói módszer Mártonnál: „Azt akartam, hogy a jelenet során ne lehessen eldönteni, Báthory Zsigmond mit akar és mire gondol.” („A szerző két énje”, Bihari László beszélgetése Márton Lászlóval, in: *Magyar Hírlap*, 1998. január 13.) Eldönthetetlen például, hogy az életfontosságú katonapolitikai döntések hosszú távú halogatása, a felelősség alóli kibújás, a belső bizonytalanság, a rászakadt depresszió, a döntésképtelenség, „a rátelepedett bambaság” következménye, vagy épp ellenkezőleg, egy túl éles látással rendelkező realpolitikus halogató taktikája, aki zseniális megfontolásból „a legkisebb rossz megoldáson” töri a fejét és időnyerésre játszik. Ez utóbbit támasztja alá, hogy látszólag cselekvésképtelen, depressziós időszaka után kiváló, sőt roppant ravasz államférfiúi döntéssel szabadságot ígér a jobbagysorban lázongó székelyeknek (egyik közeli embere szerint lehet, hogy ő bujtogatja őket), s így, velük szövetkezve, váratlanul csatát nyer a többszörös túlerővel rendelkező török hadsereg felett. A fejedelem diadalmasan hazatérve rögvest országépítő munkába akar kezdeni, de felesége elutasító viselkedésére kedélye megmagyarázhatatlan fordulattal reagál, hisztériás sértődöttség lesz úrrá rajta, s környezete legnagyobb megdöbbenésére mindent és mindenkit hátrahagyva elutazik Prágába. (Egyesek – hívei – szerint újabb katonai segítséget kérni, Bocskai szerint, hogy lemondjon, ellenségei szerint pedig csupán szórakozni megy Rudolf császár művészetkedvelő prágai udvarába.) Sorára hagyja országát, de elsősorban székelyeit, akiktől hitszegően és nyeglén visszavonja adott szavát, az ígért felszabadítást, s a becsapottak szavaival: „ő hazánkból úgy futott ki, mint / fazékból a tej: kozmás szagot/ hagyva maga után!” (*A nagyratörő*, Jelenkor, 1994. 276. o.) Az első részben Zsigmond „ősbűne” ellenfelei likvidálása volt, *Az állhatatlanban* pedig az adott szó visszavonása és az ország cserbenhagyása. Míg ő Prágában mulatja az időt, a székelyek fellázadnak („véres farsang”), amit a főurak példátlan kegyetlenséggel megtorolnak, majd a megtorlókat ugyanolyan kegyetlenséggel kivégzik. Mindeközben a fátum uralta, elátkozott tájon minden történés és maga a jövő is kiszámíthatatlanná válik, s a létbizonytalanság lesz az egyetlen bizonyosság. Éhínség, újabb török támadások, belháborúk tizedelik a lakosságot, s lassan a földdel egyenlővé, a halottak országává válik az egykor oly virágzó erdélyi tartomány. A rejtélyes, többféleképpen értelmezhető Prágába „futás” negyedik alternatívája, hogy Zsigmond megsejtette fejedelemsége végső, katasztrofális összeomlását, s ismét kihátrálva a felelős döntésekből, cselekvésekből inkább kimarad az eseményekből, és a „partvonalról”, Prágából figyelme és próbálja irányítani a történeteket. Személyiségének kiismerhetetlensége további súlyos következményekkel jár: a körülötte sűrűsödő helyzetek is két- és többesélyessé válnak, állandósul, globalizálódik a létezés bizonytalansága, a zűrzavar, a kozmikussá növekedett kiszolgáltatottság érzete. A végsőkéig vitt kétely urálja az emberek belső és külső világát.

„A történelem értelemvesztésének mindennapi élménye Katona Józseftől jelen van a magyar irodalomban” – írja Sándor Iván *A történelem (regény) beszédes némasága* című írásában. („A másik arc”, in: *Tiszatáj*, 2001/5.) Ez az értelemvesztés, a folyamatos „romlás-történet”, „pusztulástörténet”, „elveszés-történet” dominál *Az állhatatlanban* és *A törött nádszálban* is. S mintha Márton trilógiájáról is írná Sándor Iván a kortárs történelmi regényeket elemezve, hogy fokozatosan következik be „az Én veszendősége után a történelem veszendősége” (uo.), és az a tény, hogy a történelem „alakíthatóságának esélye, majd értelmének illúziója is szétfoszlik”. (Uo.)

Dramatörténeti és történeti összefüggésben roppant érdekes tény, ahogy Weöres Sándor újrafogalmazza a tradicionális magyar életérzést, a túléléstörténetet *A kétfejű fenevadban*, amelynek témája a soron következő, tizenhetedik századi magyarországi apokalip-

szis, törökpusztítás. Márton viszont a másik, ellenkező végletű magyar mentalitást „rekonstruálja”: a Vörösmartytól Sarkadiig sokszor és sokféleképpen feldolgozott magyar pusztulástörténetet.

A befejező rész *A törött nádszál*. Benne Zsigmond „cselekvő-történetformáló szerepe (...) egyre jelentéktelenebbé zsugorodik. (...) Zsigmondot felemésztik az események. (...) »Tettrekészségének« fokozatos elhalása a címek jelentésmódosulásában is fellelhető: *A nagyratörő, Az állhatatlan, A törött nádszál...*” (Bazsányi Sándor: „A szájalás szomorúsága”, in: *Alföld*, 1995. október, 85. o.)

Zsigmond mintha minden korábbi nemes és értékes gesztusának inverzét játszaná el, ismételné meg, tragikomikus körülmények között. Prágából csavargógúnyában, látszólag zavarodottan, titokban érkezik reményvesztett katonái közé a frontra, az éppen soron következő élet-halál csata előestéjén. Ahogy nyugtalanítóan megmagyarázhatatlan volt Prágába menekülése, ugyanolyan megmagyarázhatatlan visszaérkezése, s az is, miért pont most s miért pont ide jött. Embereinek különben ő volt az utolsó reménye, a vágyott legenda, hogy egyszer csak megérkezik, s itt lesz fényes és erős katonai segítséggel.

A csatakezdés előtt kód száll a tájra, s mint egy rémbohózatban, mindent és mindenkit beborít, mintha a vak fátum játssza a szereplőkkel. A totális zűrzavarban senki sem tudja, ellenséggel vagy bajtársával került-e össze, s a harcolók saját társaikat kaszabolják le. A gyászos kudarc után sorra következnek az egyre súlyosabb vereségek, áterjedve már Magyarországra is. Zsigmond a kérlelhetetlen tények elől ismét depresszióba, némaságba menekül, de ezek a gesztusok egyre súlytalanabbá válnak, egyre nevetségesebb szerepjátszásnak minősülnek. Az *állhatatlan*ban még nagy manipulátorként ismerik el, „Úristen! Micsoda komédiás!”, mondják róla elismerően. *A törött nádszál*ban viszont már legfőbb híve, Bocskai is gúnyosan komédiának minősíti viselkedését: „Öcsém, te már megint színészkedél, / Színészkedés volt egész tébolyod, / és a felemás kijózanodás / csak félig sikerült színészi munka.” (Márton László: *A nagyratörő*, Jelenkor, 1994. 299. o.) Végül közvetlen környezetete és hívei (Jósika kancellár, Bocskai főkapitány) is elfordulnak tőle, és lemondatását készítik elő, karöltve a császári diplomáciával.

Zsigmond a történetnek ebben a végjátékában – ellentétben egykori nagyszabású intrikus manipulációival – gyermeketeg cselekkel próbálja lemondatását megakadályozni. (Kijelölt utódjának, Miksa főhercegnek ír, illetve írat egy primitíven kétértelmű, zavaros, figyelmeztető levelet, hogy távol tartsa őt Erdélytől.) Ugyanilyen gyermeki reményekkel hiszi, hogy hívei nem engedik őt lemondatni. A birodalmi apparátus azonban gyors, hatékony és profi; amilyen gyorsan hatalomra emelték, olyan gyorsan megbuktatják, miután kulcsszerepe megszűnt a nagypolitikában, mert a frontvonalak módosultak. Hiába érkezik csodaként egy váratlan békeajánlat a törököktől, amelyet Zsigmond azonnal el akar fogadni, s ezzel párhuzamosan szármalmas naivitással, vaksággal heroikus országépítésbe akar kezdeni, sőt zátonyra futott házasságát is bátran rendbe akarja tenni, már minden késő. Tervei, elhatározásai nevetséges hőzöngések csupán, mert rajta kívül már mindenki tudja, hogy a császári biztosok a török követeket kivégezték, s így bezárult minden út a kiugrás előtt.

Zsigmond nevetséges bohóca lett saját és nemzete sorsának. Mindenki elárulta, és ő is mindenkit elárult. A császári kommandó puccsal átveszi a hatalmat Erdély fölött. Mindenkit kivégeznek, azt is, aki átállt hozzájuk (Bocskai), azt is, aki legalább részben hű maradt a fejedelemhez (Jósika). Ez utóbbit utolsó dicstelen gesztusaként Zsigmond cinikusan a sorsára hagyja, sőt még kivégeztetésére is ő maga ad parancsot. A kör bezárult, és bekövetkezett a magyar történelemben oly gyakori önismétlés: „a világtörténelemben való végérvényes beszorítottság” ismét elpusztította az országot, megsemmisítette jövőjét, állampolgárait, civilizációját, kultúráját, és elátkozott peremvidékké változtatta az egykor virágzó országrészt.

Zsigmond még elvállal egy utolsó, méltatlan szereplést is, nyilvánosan le kell monda-

nia a sebtiben összehívott, megfélemlített országgyűlés előtt. Stílusának, kifejezőmódjának változása rövid lemondóbeszédében riasztó elszegényedést mutat az első rész gyulafehérvári nagy, retorikus lendületű beszédéhez képest. Erkölcsi hullaként, cinikus pozőrként, közönyösen hagyja el romhalmazzá vált fejedelemségét, ahogy Cs. Szabó László írja: „(...) a megunt szereppel együtt országát is lehányta magáról.” („Pro és kontra”, in: *Alkalom*, Gondolat, 1982.)

A szomorújáték műfaja

Balassa Péter volt az első, aki a dráma elődjének a *Bánk bánt* nevezte meg, és *A nagyratörő*-ben a szomorújáték műfaji elemeit mutatta ki: „Amikor *A nagyratörő* arra koncentrált, hogy bemutassa, amint az ország sorsa nem tud tragédiává válni, noha ez nem egyszerűen pech vagy karikatúra, akkor úgy tűnik, Márton eltalálta azt a rejtett, nehezen kivehető pontot – a szomorújáték ma –, ahonnan felépíthető az önértelmezés arányos világa, kozmikus sértődöttség nélkül. Megtalált a tragédia aránytalansága és a komédia aránytalansága között egy harmadik aránytalanságot, ami nagyon is ismerős, nagyon is a miénk.” (Balassa Péter: „Sárból kecmergő sár”, in: *Színház*, 1993. március, 12. o.)

Dramaturgiájában, szerkezetében, nyelvi erejében, cselekményvezetésében a shakespeare-i *blank verse*-es, krónikás formának a mintáját követi a trilógia, a tragikum, a tragikus nagyság hiányával, a szöveg, a helyzetek gyakori többértelműségével és azzal, hogy a hős méltatlanul alulmarad a körülményekkel vívott küzdelemben, s nem adatik meg számára a felemelő, tragikusan méltó halál: s így mindezekkel a szomorújáték műfaji sajátosságait sűríti magába, a katarzis nélküli tragédiát, a Walter Benjamin által kimutatott jegyek alapján (Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete”, in: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980.). Zsigmond ambivalens, meg hasonlott, tévelygő lény, melankóliára, depresszióra, szerepjátszásra hajlamos természete, erőtlensége, kiszámíthatatlansága, zseniális, illetve heroikus felvillanásai valóban a német szomorújáték fejedelmeinek kései utódjává teszik, de alakja még inkább a közép-európai régiók archetipikus vezetőitípusaként értelmezhető. Az örökös történelmi és társadalmi instabilitás, a kiszámíthatatlanság, „a változások óránkénti veszedelme” (*A nagyratörő*, Jelenkor, 1994. 122. o.), s az a tény, hogy ezek a régiók mindig maguknál hatalmasabb tektonikus erőknél voltak kiszolgáltatva, nem tették lehetővé, hogy kineveljék öntörvényű, szuverén vezetőiket, az adott vezetők pedig erőtlenekek voltak ahhoz, hogy ezeken a körülményeken változtassanak.

A posztmodern történelmi hős

Márton László szerint különböző veszélyek leselkednek a történelmi drámára: a történelem ideologikus-patetikus kisajátítása, a parttalan ironia példázatosága és a historizálás (Márton László: „Hitelesség és valószínűség”, in: *Alföld*, 1994. december, 59. o.). Ez a felosztás azonban nemcsak arra jó, hogy a veszélyekre hívja fel a figyelmet, hanem a hazai iskolák megkülönböztetésére is alkalmas: a magyar történelmi drámában két fő irányzat, a patetikus-ideologikus és az ironikus rendelkezik gazdag hagyományokkal, s az elmúlt évtizedekben kiegészült a parabolisztikus, hitvitázó, filozofikus erdélyi iskolával (a korai Páskándi-drámák és Székely János drámai életműve). A huszadik században a legmeghatározóbb a Németh László nevével fémjelzett patetikus irányzat (Illyés Gyula, Sütő András stb.) volt, majd a hatvanas-hetvenes években felerősödött a világméretű Dürrenmatt-kultusz hatására a hazai ironikus iskola is: Eörsi István színjátékai és Szabó Magda drámatrilógiája, annak is legsikerültebb darabja, az *Az a szép fényes nap*. Szabó Magda imponáló merészséggel használta az anakronisztikus, ironikus drámanyelvet, a történet és a szereplők demisztifikálását. (Nem szabad azonban elfeledkezni e hangvétel úttörőjéről, Háy Gyuláról, s az *Isten, császár, paraszt* című darabjáról [1932], amely itthon évtizedekig nem jutott színpadra, Berlinben meg leparancsolták onnan a náci tüntetők.) A hatvanas

években feltűnést keltettek még Hernádi Gyula áltörténelmi parabolái (*Falanszter, Antikrisztus, Vérkereszttség, Királyi vadászat* stb.).

Akár patetikus, akár ironikus, akár filozofikus volt is a tónus, abban azonban többé-kevésbé megegyeztek a szerzők: a hősválasztás tradicionális mítosza érvényesült darabjaikban; kiválasztottság, emelkedett morál vagy esetenként a nemzetféltő pragmatizmus, felelősségtudat jellemezte ezeket „az idea-embereket” (Németh László kifejezése). Önmagukkal tökéletesen azonosak voltak, s az ábrázolt világ (a belvilág és a külvilág is) minden szempontból egységes és racionálisan értelmezhető volt.

Báthory Zsigmond viszont egyfajta posztmodern személyiségeszmény megtestesítője. Bónus Tibor Garaczi Lászlóról szóló monográfiájában idézi Elinor Fuchst, aki a karakter halálában találja meg a posztmodern színház és dráma legfontosabb attribútumát. A szubjektum „szórtságáról” beszél s arról, hogy a „sokformájú maszkok játékaként értett én [...] mögül hiányzik a karakter lélektani egysége, ami a személyiség összetéveszthetetlen egyediségét biztosítaná” (Bónus Tibor: *Garaczi László*, Kalligram, 2002. 183. o.). A szubjektum „szórtságáról” Örkény István drámája, a *Pisti a vérzivatarban* már a hetvenes évtized végén pontos és radikálisan erős képet rajzolt: „(...) igaza van tehát Somlyónak, hiszen amióta rájöttünk a valóság többféle értelmezésére, azóta a valóságot értelmezni akaró ember egyetlen testben élő személyisége is több egyéniség eltérő, egyidejűleg létező látás-, gondolkodás- és cselekvésmódjában nyilvánul meg.” (Örkény István: „Előszó a *Pisti a vérzivatarban* második változatához”, in: *Drámák I-III.*, Szépirodalmi Kiadó, 1982. II. kötet, 187. o.)

Fokozatosan következett be tehát a Németh László-i önzonos hőseszmény szétrobbanása, szétforgácsolódása, az eddig „kötelező” morális formátum és nagyság megkérdőjelezése, majd eltűnése (legyen az a nagyság pozitív vagy III. Richárd-i negatív irányultságú). A széthulló kozmosz, „az egyetemes romlás” ábrázolása egyre inkább a széthulló személyiségeket preferálja.

Új eklektika

A legújabb magyar próza évek (lassan már évtizedek) óta újabb és újabb nézőpontok és elbeszélésmódok kimunkálásával, pregnánsan többoldalú megközelítésekkel érzékelteti nemcsak a már említett hőseszmény változását, hanem a dolgok többközpontúságát, az egyre gyorsabban változó s egyre bonyolultabbá váló világot, azt, hogy az élet egyre több területén szűnik meg az egyközpontúság, az egyérvényű igazságok helyett több igazság él egymás mellett, s az egy hangszínt fokozatosan felváltotta a polifónia, az egysíkúságot a sokféleség. Radikális narrációváltások és -váltogatások jelennek meg gyakran egyetlen művön belül is.

A *nagytratórő* létrejöttével ezek a törekvések karakterisztikusan megjelentek a történelmi dráma műfajában is, egy „új eklektika” formájában. A prózában megoldható narráció- és beszédmódváltogatásokkal egyenrangú hatásokat Márton a különböző, egymástól élesen elkülönülő tónusok felhasználásával éri el. Szemléletmódok, beszédmódok, nézőpontok, egymástól élesen különböző megközelítések, részletek váltják egymást a maguk sokféleségében; poétikus, ironikus, patetikus, szarkasztikus, romantikus, alpári, groteszk és triviális hangvételű jelenetek sorakoznak egymás után, mellérendelő módon, tehát egyenrangúan. A börtön szuroksötétjében egymást gyilkoló pribékek, a csatatéren leszálló ködben botladozó s vaktában öldöklő katonák rémbohózata, a fanatikus prédikátor bibliai emelkedettségu átokmonológja, Zsigmond groteszk, drog hatása alatt vizionált házi színjátékai, romantikus fűtöttségű öngyötrő tirádái vagy a nagypolitika cinikus, rideg, vegytisztán intellektuális, szarkasztikus tárgyalásai mind karakteresen más színpadistilust és hangvételt igényelnek. Természetesen ez az új eklektika nem is olyan új, hiszen jó néhány Shakespeare-darabban felsőfokon fellelhető. Csak az évszázadok folya-

mán, a stíluseszmények kialakulásával ez a sokféleség elszegényedett, elsorvadt, háttérbe szorult vagy leegyszerűsödött. A tragikomédia, majd a groteszk s most a posztmodern stíluseszmény élesztette újjá az erre való színházi, színpadi igényt. Márton darabja sokkal szélsőségesebb és gazdagabb stílári és szemléleti tartományokat fog egybe egy minden-nél dúsabb eklektikában.

Nyilvánvaló tehát, hogy ez a fajta textus teljesen átértelmezett, áthangolt színpadi nyelvet igényel, olyat, amely követi ezt a bátor eklektikát, s amely biztonságosan egyensúlyoz a legellentétebb hangvételek és stílusok: az intellektualitás és az alpári bohóctréfa, a nyers szenvedély és a könnyed, ironikus természetesség, a groteszk „hiteles képtelensége” és a biblikus retorika emelkedettsége között. Valószínűleg mindezen játsszási módok felsőfokú ismerete szükségeltetik ahhoz, hogy a mű autentikusan megszólaljon. Ha szélsőségeit lecsiszolják, ellentéteit kibékítik s bármiféle korszerűtlen stílusjegység Prokrasztész-ágyába szorítják, akkor a színpadra állítás jóslhatóan kudarcot eredményez.

A trológia nyelve hasonlóan szélsőséges pólusokat fog össze: a poétikus, helyenként emelkedett, tizenkilencedik századi stílust, a shakespeare-i *blank verse* formáját, formátumát, erejét és lüktetését, az ironikus, intellektuális nyelvi játékokat, kínrímeket, szóvicceket és mai szófordulatok tömegét. Emlékeztetnünk kell Weöres Sándor drámanyelvére; Márton folytatója, újrhangszerelője ennek a weöresi iskolának.

Színpadi szuperprodukción

Zsigmond sorsának alakulásával párhuzamosan ritka gazdagságú tablón teremtdíki a főszereplő köré. Mellékszereplők hada teszi háromdimenzióssá a nagyratörő sorsát és Erdély tragikus éveit. Döntően életes, saját dimenziókkal és történettel rendelkező alakok: Báthory Boldizsár, az elárult és kivégzett fejedelmi öcs, Bocskai, a realista, a bölcs, a fejedelmet a végletekig támogató főkapitány, aki végül szintén elbukik a nagypolitikai játszmában, az utolsó nagy tisztogatásban. Geszti, az értelmiségellenes, székelypusztító demagóg, akire visszahull saját szörnyetagsége. Krisztianna, a magányos feleség, aki – Márton fikciója szerint – szintén áldozatul esik a nagypolitikának, mert a házassági szerződésnek volt egy titkos záradéka, melynek értelmében frigyükből nem származhatik fiúgyermek, nehogy Zsigmond esetleges halála vagy leléptetése után Erdély kicsússzon a császári kezezből. Az írói elképzelés szerint Zsigmond ezért került feltűnően feleségét, és házasságuk ennek a paktumnak a következtében futott zátonyra. Érdekes, hogy Márton írói fikciójával szemben a történészek erőteljesebben, nyíltabban utalnak Zsigmond magtalanságára, Németh László egyenesen Zsigmond impotenciájáról beszél a már említett esszéjében. A fejedelmi pár megromlott viszonyát a darabban igazából egyetlen ok – a titkos záradék megléte – indokolja, s ez így önmagában kevésnek bizonyul. Ezért „alulmotiválnak” s kevésbé hitelesnek érződik a megromlott kapcsolat rajza és az egyes fordulatok. Különösen akkor, amikor főmotívummá válik s nagypolitikai változásokat idéző elő, mert úgy tűnik, ez az oka (vagy csak ürügye?), hogy a fejedelem váratlanul Prágába „fut”. S egyáltalán, a férfiasság problematikájának tárgyalását mint a fejedelem kiegyensúlyozatlanságának, frusztrációjának egyik titkos magyarázatát Márton feltehetően nem találta elég megalapozottnak vagy netán drámainak, s vélhetően ezért hagyta csupán a történet háttérében. Csakhogy az általa kitalált fikción sem lett eléggé bizonyító erejű.

A másik problematikus szál Jósika kancellár személyes története, bizonytalan önazonosságának magyarázata. A második részben egy melodramatikus, cselvígjátékszerű jelenetben, egy titokzatos találkozásból, egy félig elhamvasztott levélből szerez tudomást arról, hogy ő feltehetően Báthory-származék és Zsigmond féltestvére, tehát jogot formálhatna Erdély fejedelmi címére is. Ez a történetiszál, mely gyakran összefonódik a főtörténettel, jó néhány fordulatában szintén kimódoltnak, erőltetettnek és túlbonyolítottnak hat, és lélektanilag ez sem válik minden részletében hitelessé.

Epizódsszerepek sora teszi élővé és drámaivá ezt a nagyszabású krónikát: a véletlenül börtönben felejtett fejedelmi tanító, az öreg Gálffi; a birodalmi politika intrikus, politikus, velejégig romlott, kétszínű diplomatái (Carillo jezsuita, Visconti herceg, Cumuleo pápai nunciusok, Ungnád császári küldött); az első rész törökpárti, nagy tudású és nagy indulatú erdélyi főurai (Kovacsóczy, Kendi); a gyáva, korrumpálható udvari „Poloniusok”: Sennyei és az örökösen párban járók, Kornis és Ravaszdí, illetve az egész olasz komédiás trupp, élükön Genga, az illuzionistává átvett orvos és csillagász; Decsi János, az óvatos történetíró és Thoroczkay Márton, a fanatikus prédikátor. Mindegyik alak külön-külön és együtt igazi nagy erejű, drámai figura, egészen a török követekig és Mihály havasalföldi vajdáig.

Utóirat

Mit jelent ma az a fogalom, hogy nemzeti, önismereti dráma?

Általánosságban azt, hogy múltunkat illúziók nélkül merjük és tudjuk szemlélni. És azt, hogy a mából jól föltett kérdésekre a múltban lehessen keresni a választ, nem idealizálva, hanem a lehető legtárgyilagosabban és kritikusan. A jó előadásnak azokat a válasszokat kell kiemelnie a mű komplexitásából, amelyek éppen itt és most foglalkoztatják a közvéleményt, s így esetleg különböző felismerésekre is alkalmassá lehet tenni a szöveget és a színpadra állítást: egy országvezető alkalmasságát és alkalmatlanságát firtató részek kiemelésével például a vezető politikai elit morális és szakmai alkalmasságát, illetve alkalmatlanságát firtatni, s azt, hogy ebben a közép-európai régióban soha nem alakulhatott ki igazi professzionális, de mégis elkötelezett vezető politikusi réteg. Roppant erőteljesen beszél a trilógia a két Magyarországról, a fátumszerűen ismétlődő megosztottság-élményről, ezáltal szólhat az előadás ennek legújabbkori tragikus megjelenéséről, az együttgondolkodásra való képtelenségről, a legújabb bűnbakkeresés súlyos következményeiről, az ellenségkreálás veszélyességéről, s ennél is mélyebben fekvő, örökké ismétlődő létkérdésekről. Egy radikális önismereti dráma (és előadása) minderről szólhat, s arról is, hogy az új nemzeti jelenvalóság mennyire képes és mennyire hajlandó szembenézni a nemzet új arcával, megváltozott vagy a múltak sötétjéből előbukkanó, riasztó önképével, vagy mennyire esik a társadalom újra és újra az oly gyakori végzetes magyar (közép-európai) hibába: a görcsös és indulatos háritásba, a múlt átírásába, a szándékos felejtésbe és ódivatú múlteszmenyítésbe.

És mindezek után azt kérdezzük újra és újra: hol van az a magyar színház, amely rendelkezik ennyi hiteles, stílusérzékeny művésszel, egy egész társulattal, olyan színészekkel, akik képesek lennének egy intellektuálisan kiválóan felkészült rendezővel, egy előadásra előkészített, rendezői koncepcióra alakított, esetleg az író által helyenként korrigált példánnyal egyetemben a már említett új eklektika színpadi és színészi gazdagságával életre kelteni ezt a grandiózus történelmi (és persze nagyon is mai) maszkabált, a cinizmus és a poézis, a pátosz és az alpáriság, az érzékenyülés és a szarkazmus, az őszinteség és alakoskodás, a nagyvonalúság és kisszerűség imponáló gazdagságában – vállalni és megválaszolni – a nemzeti önismeretnek ezt a nagy erejű kérdésfeltevését?

S azt is ismételten hangsúlyozni kell: ha van értelme a huszonegyedik században nemzeti színházi gondolatról beszélni, akkor ilyen darabok kapcsán van értelme, s egy igazi Nemzeti ilyen felfedezésre váró művek érvényes előadásával is bizonyíthatja létezésének speciális szükségességét és létjogosultságát.

(A) HAMLET ALAK/VÁLTOZÁSAI AZ ANGOL KRITIKÁBAN

Textológiai vázlat

A *Hamlet*nek nincs Shakespeare-től származó kézírata, mint ahogy egyetlen Shakespeare-dráma sem maradt fenn a szerző kéziratában. Semmi nyoma vagy jele sincs annak, hogy Shakespeare törődött volna drámáinak szövegével, szöveggönyvével, e kéziratok, illetve a darabok sorsával. Ő szerzőként nem kinyomtatott drámákat adott a színészeinek, hanem szétmásolt szerepeket. A korban, amelyben alkotott, igen nagy volt az igény új színdarabokra, és Shakespeare igyekezett kiszolgálni ezt az igényt. Gyorsan dolgozott, változatos témákat használt fel, és drámaírói működésében a kölcsönvett történetek jól működő dramaturgiai szerkezetbe történő átültetése volt a kizárólagos gyakorlat. Azok a szövegek, amelyeket korunkban (és a megelőző évszázadok során) Shakespeare drámáiként azonosít(ott)unk, elsősorban a színészek szöveggönyveiből utólag, emlékezetből kerültek összeállításra, gyakran maguk a színészek által. Vagyis az előadás céljára szétmásolt szerepekből épültek össze utóbb – a kezdeti kiadások során – a drámák teljes szövegei. Mivel ezek a művek így módon egy színházi előadás (és egy színházi gyakorlat) rögzítései, és mivel nincs autográf kézirat, hanem egymással nem egyező különféle szövegkiadások és -variánsok vannak, ezért a *Hamlet*ről is elmondható, hogy *csak változatokban létezik*. Nincsen a dráma szövegéből úgynevezett eredeti.

A *Hamlet*-kiadások egy része még Shakespeare életében megjelent. Az első 1603-ban, melyet a *Hamlet*-filológia első kvartónak (Q1) nevez. Ez a később kanonizált, a második kvartóra (Q2) épülő szövegváltozatnak mintegy a felét tartalmazza, számos leegyszerűsítéssel és hibával. Ebben a Q1-ben a filozofikus részek meg vannak kurtítva, a szöveg lejegyzője csak a kulcsszavakra emlékszik, s a többi szövegrészt közhelyekkel tölti ki. Aki ezt a változatot lejegyezte, összeállította, illetve kiadta, az ismerte a mű cselekményét, és vélhetőleg felhasznált szerep- vagy sűgőpéldányt a – ma úgy mondanánk – kalózkidához, de nem volt a szöveg egészének birtokában. Az 1604–1605 fordulóján megjelent Q2 címlapján az áll, hogy „enlarged to almost as much again as it was, according to the true and perfect copy”. (Vagyis: „kibővítve szinte annyival, amennyi korábban volt, az igazi és tökéletes példánynak megfelelően.”) Ez a kiadás valóban mintegy a duplája a Q1-nek (2129 sor az első, 3680 sor a második), s ezt a kiadást tekinti a brit Shakespeare-kutatás a II. világháború időszakától a *Hamlet* standard szövegének. Az 1611-ben kiadott harmadik kvartó (Q3) nevezi először a művet tragédiának, ekként: *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*. (Korábban tragikus históriaként – mint „Tragicall Historie” – jelölték a kiadások a művet.) A Q3-Q5 kiadások – e módosítástól eltekintve – a Q2 reprintjei. Az 1623-ban Shakespeare két színésztársa által kiadott első fólíó (F1) nagymértékben azonos a Q2 szövegével. Ezt a kiadást az előbbivel összevetve azt látjuk, hogy a Q2-ből „több mint nyolcvan sor hiányzik, amelyet megtalálunk a fólíóban, a fólíóból viszont több mint kétszáz olyan sor maradt ki, amelyeknek egyedüli forrása a jó kvartó”. (Kéry, 16.) A fólíóból hiányzik néhány filozofikusabb rész, benne van viszont pár sor, amelyek a Q2-ből a közvélekedés szerint aktuális utalásaik miatt maradhattak ki. A F1 hossza 3543 sor. Bármely

szövegkiadás során mérlegelni kell tehát, hogy mely változat mely elemeinek felhasználásával készíti el a szerkesztő a maga *Hamlet*-szövegét.

Shakespeare kortársai közül a drámának irodalmi műként történő elfogadtatásáért Ben Jonson tette a legtöbbet. Nagyrészt neki köszönhető az a szemléletváltozás, amely a színházak által játszott darabokat lassanként azok eredeti közegén kívül is kezdte értékelni. A folyamat azonban lassú volt. Először még közneveltség tárgyává tette magát londoni színházi körökben Jonson, amikor színdarabjait nyomtatásban, *Works (Művek)* címmel jelentette meg 1616-ban. A *Ki-ki a maga bogara nélkül* korábbi kiadásában szereplőlistát már csinos kis jellemportrékkal egészítette ki, és a korban szokásosnál sokkal részletesebb színpadi instrukciókat illesztett a szövegbe. Mivel Jonson elégedetlen volt darabjainak színpadi fogadtatásával, ezért az olvasóközönséghez fordult, mert ott nagyobb sikert remélt. Az az írói műgond, amellyel darabjainak kiadását kísérte, csak évszázadokkal később lett jellemző a drámaírók alkotói gyakorlatára és szöveghez való viszonyára.

Shakespeare-t ez a műgond egyáltalán nem jellemezte. Ő irodalmi munkássága részének csak szonettjeit és elbeszélő költeményeit tekintette, darabjainak kinyomtatását vagy autorizált szövegváltozatok létrehozását nem ambicionálta. Shakespeare ugyanis színházi ember volt, nem irodalmi. Drámáinak színpadon túli sorsával a jelek szerint nem törődött. Ezzel azonban darabjainak szövegét a későbbi szerkesztők, kiadók, irodalomtörténészek szabad prédájává tette.

A Shakespeare életében publikált (színésztársai által a megtanult szerepekből összeírt vagy az olvasói sikerre kacsingató – a nézőtérén lejegyzett – csonka kalózkidadásokban megjelentetett) darabok szövege nem tagolódott részekre, jelenetekre, folyamatos, egybefüggő szöveggént volt nyomtatva. (1609-ig nem is volt szokás a színházi előadásokban szünetet tartani.) Aztán 1623-tól megjelent a drámaszövegek tagolása, mely része volt annak az igyekezetnek, hogy a darabokat irodalmi művekként is elfogadtatják. Az első főlíóban például a *Hamlet* (a későbbi tagolásban rögzült) első két felvonása van elkülönítve és jelenetekre osztva, a többi egybefüggő szöveg. A későbbi szövegkiadások egységesítették a tagolást, a drámai textust tipográfiában a regényirodalom fejezetes jellegéhez hasonlítva.

Nicholas Rowe 1709-es kiadása már színleírásokat is tartalmazott, mely helyszíneken – a szerkesztő szerint – a daraboknak játszódniuk kellett. A kora 18. századi olvasó számára ezek a javasolt helyszínek nemcsak helyénvalónak, de elkerülhetetlennek is tűntek. A tipográfia és a szerkesztés több évszázados gyakorlatának köszönhetően a modern olvasó arra kondicionálódott, hogy egy-egy jelenetet konkrét helyszínhez kössön, tekintet nélkül az eredeti kontextus fluiditására vagy lokalizálatlanságára. Muszáj választ kapnunk rá, hogy *hol* történik a mű, illetve a jelenet. A szerkesztői intervenció során a naturalista színészet elvárásrendszerében mozgó szerkesztők instrukciókat illesztettek Shakespeare szövegébe, így például Theobald 1740-es kiadása jelezte először, hogy Hamlet első mondatát *félre* mondja. Ez a legújabb magyar, 1996-os Mészöly Dezső-fordításban még mindig így van. Ugyanígy szerepel a *Matúra Klasszikusok* 1993-as kiadásának 37. oldalán Arany János fordításában, noha a szemközti oldalon közölt angol szövegben nincs *aside*. A magyar kiadások közül egyedül Eörsi István 1990-es fordításában (mely az akkor legfrissebb *The Arden Shakespeare* kiadásra épül) mondja a királyfi Claudiusnak a provokáló szavakat. Minden fordítónk olyan kiadásokból dolgozott (Mészöly például a Harold Jenkins-féle Ardenből), melyet az irodalmi szerkesztők jóhiszeműen manipuláltak, és a magyar olvasók e burjánzó variánsok révén ismerkednek meg egy maradéktalanul Shakespeare-nek tulajdonított textussal.

Az 1790-es tízkötetes Shakespeare-összes kiadója, Edmund Malone az előszóban leszögezte, hogy „az a néhány színpadi utasítás, amely a régi kiadásokban szerepel, nem a kéziratból került oda, hanem a színészek révén”. (Vagyis a Shakespeare társulatában szerepelt színészek a darabok publikálásakor a megvalósult előadások alapján állították össze a szö-

veget, benne az akciókat.) Épp ezért Malone kijelentette, hogy „ebben a kiadásban valamennyi színpadi utasítást a saját hatáskörömbe vontam és legjobb képességeim szerint szabályoztam”. (Vagyis az előadások ismerete nélkül, íróasztalnál, irodalmi szempontok alapján „szerzői” instrukciókkal látta el a szövegeket.) A későbbi szövegközlések Malone változatát vitték tovább, és ezekből dolgoztak a különböző nyelvek fordítói is.

A szerkesztői beavatkozás időnként természetesen elkerülhetetlen, mert bizonyos szövegbeli anomáliák feloldásában döntést kell hozni. A *Sok hűhó semmiért* első kiadásában például a nyitójelenet instrukciója szerint a színre lépők között van Innogen, Messina kormányzójának felesége, de az alak a drámában később sehol sem kerül elő, és sem itt, sem később nem szólal meg. A szerkesztő tehát vagy az első szövegváltozathoz ragaszkodik, vagy a drámabeli történésekhez, s az utóbbi esetben ki kell húznia a műből Innogen alakját, aki láthatóan kiment Shakespeare fejéből, miközben a darabot papírra vetette. A kiadások törlik a szereplőt az alakok sorából. De épp ilyen szerkesztői beavatkozás a drámák élén feltüntetett szereplőlista. Csak a három magyar változatot összevetve azt látjuk, hogy egy 1978-as (legutóbb 1999-ben megjelentetett) *Diákkönyvtár*-kiadásban az Arany János fordításában közölt *Hamlet, dán királyfi* így kezdődik: „Claudius, Hamlet, Horatio”, és a Szellem a lista végén, Fortinbras, a két sírásó, Gertrud és Ophélia előtt áll. Ezzel szemben Eörsi István *Hamlet dán királyfi tragédiája* című fordításában (Cserépfalvi, é.n. [1993]) a lista így kezdődik: „Hamlet, Claudius, Szellem, Gertrud, Polonius” stb. Mészöly Dezső 1996-os Új Színházban játszott fordításának szereplőlistája így indul: „Szellem, Dánia volt királyának, Hamletnek hazajáró lelke; Hamlet, a volt király fia; Claudius, a volt király öccse és utóda a trónuson; Gertrud, dán királyné, az ifjú Hamlet anyja” stb.

Ha már e szövegváltozatoknál tartunk, érdemes említeni néhány – nem fordítói, hanem szerkesztői – eltérést az említett kiadásokban. A *Diákkönyvtár* 1978-as és 1999-es kiadásából a nyitójelenetben, mielőtt a Szellem először távozik, hiányoznak Horatio öt feltartóztatni igyekvő szavai: „BERNARDO És halad tovább. *Szellem el.*” Épp így a *Matúra Klasszikusok* kiadásából is. A másik változatban (a Cserépfalvi-kiadásban) viszont Bernardo távozást nyugtázó mondata után ott áll a következő: „HORATIO Állj meg és szólj, beszélj, parancsolom! *Szellem el.*” Egy másik, ennél is súlyosabb példa, hogy a IV.5.-ben az említett *Diákkönyvtár*-kiadásokban és a *Matúra Klasszikusok*-kiadásban csak a Királyné és Horatio lépnek színre, és köztük kezdődik párbeszéd, holott a darabban (a második fordításban is) egy nemesúr (Aranyánál udvaronc) szintén színre lép, és az első két replika közte és a királyné között folyik, s csak ezután szólal meg Horatio. További elretentő példákért a nyájas olvasó forduljon a közkézen forgó magyar Hamlet-kiadásokhoz!

A *Hamlet* négy évszázados, a mű textúrájában zajló alakulástörténete során a dráma mindinkább elveszítette eredeti, színházi karakterét, és irodalmi művé vált. A Shakespeare-kutatás túlnyomó része is csak és kizárólag irodalmi műalkotásként érzekelte és érzékeli a *Hamlet*et és a többi Shakespeare-darabot, megfeledezvén arról, hogy ezek a művek saját, eredeti kontextusukban nem voltak azok. A magyar Shakespeare-kép Kazinczytól Cs. Szabóig vagy Hankissig, Géherig, Dávidháziig ugyancsak pusztán irodalmi kép. Ezt képviseli a középiskolai irodalomtanítás és a magyar szakos bölcsészképzés is.

A recepció fordulópontjai

Az angol recepció részletes áttekintése előtt röviden felvázolom a *Hamlet* fogadtatástörténetének főbb állomásait és sajátosságait. Az első közel másfél évszázad során részletes elemzés Shakespeare színdarabjairól nem született. 1736 előtt a mai értelemben vett drámaértelmezéssel nem találkozhatunk. Ebben az időszakban olyan általános kijelentések fordulnak elő, amelyek Shakespeare munkásságának egészéről mondanak értéktételet. Ezekben a megnyilatkozásokban zömmel elmarasztalják a szerzőt a hármas egység sza-

bályának megszegése, a műfaji tisztaság és az illendőség elleni vétségek miatt. Az első, a *Hamlettel* részletesebben foglalkozó írás 1736-ban jelent meg Londonban. A névtelen szerző az elismerő szavak mellett számos kifogást fogalmaz meg általában a drámáról és benne Hamlet alakjáról. Miként e névtelen írás is egyszerre méltat és bírál, akként a Shakespeare-recepció is ez idő tájt kezd megosztottá, illetve tagolttá válni. A korábbi egyértelmű elmarasztalás mellett mind több elismerő vélemény lát napvilágot.

Az 1700-as évek utolsó harmadában azután a bírálatok visszaszorulnak, eluralkodik a méltatás, majd a magasztalás. Egyre több kiadás születik, megjelennek a szövegkritikák, bírálni kezdik a shakespeare-i szövegben korábban elkövetett beavatkozásokat, és mind általánosabbá válik a nézet, miszerint Shakespeare művészete maga a tökély. Ekkor már az egykor a pillanatnak alkotó színész alakját felváltja a tudatos alkotó képe, a csalhatalan géniuszé, akit immár nem a színház emberének, hanem az irodalom isteni tehetséggel megáldott szerzőjének tekintenek. Ez a folyamat vezet el a tizenkilencedik század eleji brit romantika Shakespeare-recepciójához, melyben Coleridge, Hazlitt, Lamb és mások dicshimnusszá fokozzák az elismerést. Itt történik meg Hamlet alakjának és a róla (is) szóló drámának a különválasztása. Ekkor kezdődik tehát a tulajdonképpeni *Hamlet*-receptió (a „Hamlet mi vagyunk” értelmében is), vagyis ekkor kel a dán királyfi alakja önálló szellemi életre. Az angol romantikusok alapozzák meg és terjesztik el a Shakespeare-re irányuló kultikus viszonyt, a bálványozásnak és az apológiának ezt a szélsőségesen elfogadó módszerét, melyben a drámaköltő valamennyi munkája és annak valamennyi részlete bírálhatatlanná válik, melyekkel kapcsolatban csak az isteni tökélyre történő rácsodálkozás vallásos odaadása az egyetlen helyénvaló viszony. Coleridge e nézet alapján azt írja Shakespeare-ről, hogy „sohasem írt találmomra, a jellem és viselkedés ábrázolásában nála semmi sincs véletlenségből; elméje legparányibb töredéke nemritkán kulcsként szolgál egy szerföltött tökéletes, szabályos és következetes egészhez”. (Idézi Dávidházi, 31.)

1819-ben jelenik meg egy esszé „On the Genius of Shakespeare” („Shakespeare géniuszáról”) címmel a *Blackwood's Edinburgh Magazine* hasábjain, melyben a szerző a drámaírói életműből a színpadi hatás, a drámai mesterség és a filozófiai jelentőség szempontjából négy művet emel ki. Ezek a *Macbeth*, az *Othello*, a *Hamlet* és a *Lear király*. Ezzel indul el a shakespeare-i életmű kanonizálódásának az a folyamata, mely a tragédiákat teszi meg az *oeuvre* csúcsteljesítményének. Ezt a kanonizálást betonozza be A. C. Bradley *Shakespeare-i tragédia* című könyve 1904-ben, mely az előbbi négy drámára korlátozódik. Bradleynél a műalkotásnak mint organikus egésznek a szemlélete, illetve kíváncsi jelenik meg. Az ő értelmezésében Hamlet tragédiája a szereplő lelki alkatából és mélabújából ered. Az ő álláspontját vitatja majd A. J. A. Waldock 1931-ben, aki szerint Bradley Hamletje tökéletesebb alak, mint akit Shakespeare megírt.

A huszadik század közepén a textológiai kutatások jelentik az egyik legfontosabb irányt, részben a kvartók és fóliók vizsgálata, illetve a későbbi kiadások szerkesztői intervencióinak elemzése és kritikája, részben pedig a *Hamlet* fabulájában felhasznált történet különböző forrásai. Ebben az időben folyik vita a mű katolikus és/vagy protestáns szellemiségéről és az ezt igazoló mozzanatok kapcsolatáról (a Szellem alakja, az imádkozó király stb.). Az *Álomfejtésben* 1900-ban papírra vetett freudi ötletet a Freud-tanítvány és -monográfus Ernest Jones önálló kötetben dolgozza ki (*Hamlet and Oedipus [Hamlet és Oidipusz]*, 1949.). A század második felét az újhistoricizmus, a politikai olvasatok, továbbá a Shakespeare-korabeli színházi intézményrendszer drámákra gyakorolt hatásának (szerepösszevonások, színpadi struktúra stb.) a rekonstrukciója, elemzése fémjelzi. A Shakespeare-kutatásban az elmúlt évtizedekben egyre erősebb az a törekvés, mely a Shakespeare-darabok színházi meghatározottságát helyezi előtérbe. E színháztörténeti kutatásoknak ma már komoly, terjedelmes szakirodalma van, ami azonban a magyar szellemi életre – mely a művészeti ágak közt mindig is hierarchiát látott, s az irodalmat fölül-, a színházat pedig alulértékelt – ez idáig szinte semmilyen hatást nem gyakorolt.

Részletes recepció

A kép, amellyel a *Hamletről* az Erzsébet-kor és az utókor rendelkezett, nyilvánvalóan különböző. A maga idejében a mű még közvetlenül és csak a színpadról hatott, az eltelt négy évszázad viszont a magyarázatok fátylát borította rá, amelyben a különféle korszakok eszmeisége, értelmezői gyakorlata rétegeződött a drámára. Bár többen kísérletet tettek rá, hogy rekonstruálják a darab 1600-as évek eleji recepcióját (például J. W. Draper *The 'Hamlet' of Shakespeare's Audience [Shakespeare közönségének Hamletje]*, 1938 stb.), mivel abból a korszakból írott értelmezés nem maradt fenn, a színházi fogadtatásról pedig kevés érdemlegeset lehet mondani, ezek a „maga korában” megközelítések is inkább az utókor *Hamlet*-képének tanúbizonyságai (esetenként a múltba vetítései).

A színházi utóélet első évszázada

A kezdeti évekből annyi mindenesetre bizonyos, hogy a *Hamlet* kiemelkedett a kor színházi kínálatából. Hatását részben annak köszönhette, hogy amikor Shakespeare drámája színpadra került, már ismert volt a hős és a téma. Lodge *Wit's Misery* (*Az ész nyomorúsága*, 1596) című művében említ egy darabot, melyben egy szellem „Hamlet, állj bosszút!” fel szólítása szerepel. Az 1600-as évek elejéről származó *Hamlet*-utalások esetében nem is mindig biztos, hogy Shakespeare darabjáról vagy a korábbi műről van-e szó. A feljegyzések, utalások a hőst (színlelt) örültségével együtt és a szellemmel való találkozásával kapcsolatban emlegetik. A Shakespeare-műnek (és/vagy előzményének) a színházi hatása a maga korában kiemelkedő volt: D. G. McGinn *Shakespeare's Influence on the Drama of his Age* (*Shakespeare hatása kora drámairodalmára*, 1938) című munkájában az 1642 előtt írt drámákban több mint ötszáz utalást talált a *Hamletre*. Mindez azt jelzi, hogy a darab beépült a köztudatba, s hatását színpadi megjelenésének (és gyakori visszatérének) köszönhette. Ez a hatás még nem az olvasmányélmény, hanem a színészi megformálás eredménye. *Hamlet* már a tizenhetedik század során a színészek szerepálmává vált.

A *Hamlet* utóéletében az első évszázad során nincs írott recepció. Ekkor még nemcsak erről a drámáról, de Shakespeare más darabjairól és művészetéről sem igen lehető fel elemző-értelmező megnyilatkozás. Ennek jelentős mértékben az az oka, hogy a kvartók és fíliók korlátozott példányszáma következtében szélesebb kör számára nem hozzáférhető ebben az időszakban sem a *Hamlet*, sem a többi Shakespeare-darab. Van ugyanakkor színházi recepció, amely – a kiadások mellett – a mű továbbélését biztosítja. A tizenhetedik század brit recepciója tehát a *Hamletet* még kizárólag színházi összefüggéseiben, színpadi alkotásként, nem pedig irodalomként érzékeli.

Ebben az évszázadban a címszereplő alakja még nem különül el a dráma egészétől. A herceget olyan személynek látják, akire meggyilkolt apjának szelleme rettenetes és elretentő parancsot ró. A szellem alakja, valamint a „Hamlet, állj bosszút!” fordulat eleven része még és már a londoni (színházi) köztudatnak. *Hamlet* alakjában az örültség-motívumban a valódi téboly jegyei állnak előtérben, ami a figurának egyszerre kölcsönöz rémisztő és nevetséges jelleget. Ez a *Hamlet* nem tétova vagy mélabús, hanem lázadó, férfias és primitív: „Lázadása gyakran keserűen szarkasztikus, cinikus, kegyetlen és obszcén.” (Conklin, 13.)

A koponyával a kézben megjelenő *Hamletet* a korszak halálkultuszának fényében kell szemlélnünk. Ez a korszak, különösképpen az egyházi irodalom, előszeretettel foglalkozik koponyákkal, csontvázakkal, sírokkal, temetőkkel. A *memento mori* témája ekkortájt igen népszerű. Az Erzsébet-kor végétől, a puritanizmus elmélyülésének időszakában ez a halálkultusz tovább erősödik. A *Hamlet* végkifejletének és a Szellem alakjának megítélése szempontjából is lényeges hatással van a dráma fogadtatására ez a vetület.

A tizenhetedik század első évtizedeiben a színházi recepcióban sajátos szerepet kap

Hamlet őrülségének megjelenítése. A színpadi hagyományban az őrült korábban komikus alak volt, aki rémisztgetéseivel, extrém megnyilvánulásaival nem félelmet vagy borzalmat keltett, hanem kacagást. Azzal, hogy Shakespeare a hamleti őrülséget, a színlelt tébolyt tragikus kontextusba helyezi, azzal, hogy az udvari bolond dramaturgiai szerepét Hamlet alakjába integrálja, kimozdítja a szereptípust az akkori elváráshorizontból, és új irányt ad e figura színháztörténeti sorsának. Ekkor e hamleti őrülség még nem a mélabú tónusában szólal meg, hanem a szangvinikus, temperamentumos, lázadó alak magatartásának részeként.

A színpad számára teremtett *Hamlet* az első évszázad során nem lép ki ebből a közegből, nem kerül át az irodalomba vagy a bölcséletbe, de átkerül a köztudatba. Burbage és utódai testesítik meg Hamlet alakját a brit közönségnek: „Betterton, aki elsőként játszotta a szerepet a restauráció közönségének, 1709-ben fejezte be pályafutását. Az angolok több mint 45 éven át őt látták mint dán királyfit. A tizenhetedik század kritikusai nem írnak színészi alakításáról.” (Conklin, 25) Hamlet beépül az emberek gondolkodásába, képzeletébe, idézik szavait és ismerik magatartását.

1710 és 1742 között két év kivételével minden évben játsszák a *Hamletet* Londonban. A következő két és fél évtized során, 1776-ig minden esztendőben adják a Drury Lane színházban, és két év kivételével minden évben játsszák a Covent Gardenben. Shaftesbury 1711-ben azt írja a darabról, hogy „ez gyakorolta a legnagyobb hatást az angol szívekre, és valószínűleg a színpadra került művek közül ezt játszották a leggyakrabban”. A tizennyolcadik század elején a *Hamlet* legerősebb hagyománya a színházi hagyomány, a restauráció korától Garrick visszavonulásáig gyakorlatilag folyamatosan adják. 1760 és 1810 között – noha műsoron van – a *Hamlet* színházi életéről nem maradt fenn beszámoló.

Az irodalmi recepció kezdetei

A következő évszázad legfőbb tendenciája a recepciónak a színházból az irodalomba történő elmozdulása, a kritikai dogmák kialakulása és elszaporodása. Ennek hátterében a brit társadalomban bekövetkező társadalmi-kulturális változások állnak, melyeknek keretében rendkívüli mértékben megnövekedik az olvasásnak mint időtöltésnek a szerepe. Az olvasás elterjedése kölcsönhatásban áll a modern értelemben vett regény (*novel*) kialakulásával és elterjedésével, valamint az újságok megjelenésével és széles körű hozzáférhetővé válásával. Az olvasói igények megnövekedésével párhuzamosan szaporodik meg a színdarabok szövegeinek kinyomtatása, köztük Shakespeare drámáinak újabb és újabb szövegkiadása, valamint az ezeket elemző, ismertető kritikai irodalom megnövekedése.

Ez utóbbinak fontos vonása, hogy a kritika – a *Hamlet* esetében is – magára ölti a szaktudományos ismérveket, a drámáról tett megnyilatkozások egyre kevésbé sporadikusak és töredékesek. A tizennyolcadik század utolsó harmadában a *Hamlet*-recepcióban a hangsúly nyilvánvaló módon áttevődik a nézőközönségről az olvasóközönségre. Az előadás megtekintése mint a *Hamlet* befogadásának módja egyre jelentéktelenebbé válik, és az olvasmányélmény válik meghatározóvá. Más szóval a drámáról a korábbi közvetlen színházi perspektíva helyett az olvasás közvetett és összetettebb nézőpontjából születnek meg a kritikai, irodalomtudományi megnyilatkozások.

Az így megjelenő és kibontakozó olvasói és irodalomkritikai recepció hátterében a neoklasszikus drámaelmélet áll, melyben az irodalmi-drámai mű lényegét annak (művészi) igazságában és ezen igazság szociálpedagógiai (didaktikai) szerepében látják. A *Hamlet* erre a funkcióra igen alkalmasnak bizonyul, különös tekintettel a dráma moralizáló, erkölcsi dilemmákat megfogalmazó, lét és nemlét lényegét és mibenlétét feszegető hősére, a cím-

szereplő monológjaira és a dráma számos erkölcsi vonatkozású kijelentésére. A tizennyolcadik század során a brit moralisták elterjedt szokása, hogy értekezéseikben, fejtegetéseikben Hamlet szavaira hivatkoznak. A körükben kialakuló kép szerint Hamlet megnyilatkozásai erkölcsi tisztaságot, bölcsességet és szépséget sugároznak. A Shakespeare-hős szavai ezen kívül megjelennek a színészeket és a közszereplőket felkészítő tanításokban, továbbá az ajánlásokban, dicshimnuszokban, életrajzokban. Fontos kiemelni ugyanakkor, hogy ha Hamlet alakjának a kritikai irodalomban való jelenlétét a többi Shakespeare-hőshöz viszonyítjuk, akkor ez a jelenlét a tizennyolcadik század első évtizedeiben messze elmarad az olyan szereplőkéitől, mint Othello, Desdemona vagy Caliban.

Shakespeare halálának centenáriumára a *Hamlet* vált a szerző leghíresebb drámájává. Emiatt választotta a *Hamletet* Theobald (*Shakespeare Restored [A helyreállított Shakespeare]* 1726), hogy rajta mutassa be irodalmi szerkesztői elveit (amelyek a darabot *irodalmiasították*, instrukciókkal és fejezetszerű jelenetbeosztással látták el). Shaftesbury már úgy vélte, hogy az angol színpadokon a *Hamlet* a leggyakrabban játszott darab, és ez fészkelte be magát a legjobban az angolok szívébe (*Soliloquy, or Advice to an Author, [Magánbeszéd, avagy tanács a szerzőnek]* 1710). Az első szabályszerű kritika 1736-ból (mint a korábbiakban szó esett róla) bírálja – többek között – a komikus és a tragikus elemek keveredését és azt, hogy Hamlet nem öli meg az imádkozó királyt.

1736-ban jelent meg Londonban az első, a *Hamlettel* részletesebben foglalkozó írás. A névtelenül publikált szöveg szerzője, akit hosszú ideig Sir Thomas Hanmerrel azonosítottak, az imént említett neoklasszikus esztétikai, illetve drámaelmélet alapján fogalmazza meg elismerő szavai mellett számos kifogását, melyek a *Hamlet* egészét, illetve a főszereplő alakját illetik. Néhány fontosabb észrevétele a drámával kapcsolatban, hogy Hamlet Ophéliának küldött – Polonius által felolvasott – levele „túl komikus ebbe a darabba”. Hamlet szövicsei „túl laposak és silányak egy tragédiába”. A királyfinak az egérfogó-jelenetben tanúsított viselkedésében „túl sok a könnyelműség”. Hiba Hamlet „öröme, hogy megbizonyosodott nagybátyja bűnösségéről”. (Idézi Williams, 7.)

A szerző megállapítja, hogy az őrülség színlelésének nincs valódi motivációja, és az őrülség mozzanata ahelyett, hogy megkönnyítené, csak megnehezíti a bosszú végrehajtását. Ugyancsak felhívja a figyelmet, hogy nincs megfelelő magyarázat arra, Hamlet miért késlekedik megölni Claudius. A cikkíró felismeri azt az ellentmondást, mely a darabban az alakok és körülményeik között áll fenn. Noha nem mondja ki, de gondolatmenete implikálja a huszadik század eleji kritikában megfogalmazódó véleményt, mely szerint a dráma belső ellentmondásossága jórészt onnan ered, hogy Shakespeare megőrizte a régi, nehézkes bosszúállási történetet, amelybe egy kortárs, összetett hőst helyezett. Az elemző arra is felfigyel, hogy a trónbitorlás motívuma gyakorlatilag nem játszik szerepet Hamlet fájdalomban, mélabújában.

A következő fontos elemzés a *Hamletről* 1747-ben jelenik meg, William Guthrie *An Essay upon English Tragedy (Esszé az angol tragédiáról)* című munkájában. Itt történik meg a *Hamlet*-receptióban az első jelentős lépés abba az irányba, hogy Shakespeare-nek ezt az alakját ne partikuláris individuumnak lássuk, hanem olyan szereplőnek, akivel bárki azonosulhat. Guthrie számára Hamlet egy Akárki-szerű alak, aki nem annyira egy egyént, mint inkább típust, egy fajtát képvisel. Az ő megközelítésében Hamlet nem a rendkívüliségében, a különlegességében, hanem a hétköznapióságában ragadható meg a leghitelesebben.

A romantika kanonizáló Hamlet-képe

A tizennyolcadik század utolsó harmadában jelentősen megváltozik a *Hamlet*-kritika jellege. Ekkor a *Hamlet*-receptió a megjegyzések, észrevételek felől elmozdul a dráma számos részletkérdésének megmagyarázása, górcső alá vétele felé. Ebben az időszakban kezdik el

alaposabban vizsgálni a hős magatartásának olyan jelentősebb ellentmondásait, mint az őrülség színleltése és valódisága, a késlekedés motivátlansága, ám ekkor ezek már nem elsősorban mint a dráma (vagy az alak) fogyatékosai kerülnek bemutatásra, hanem mint a hős összetettségét, bonyolultságát igazoló sajátosságok. Az elemzések egyre inkább a hamleti magatartás magyarázatára törekednek. A kor szellemiségének megfelelően Hamletet kezdik érzelmes alaknak látni, akinek magatartását lelki sajátosságai és érzései határozzák meg. Rávetülnek – többek között – a szentimentalizmus olyan alakjainak vonásai, mint amilyen az ifjú Werther. William Richardsontól származik az első pszichologizáló megközelítés, aki 1774-es *A Philosophical Analysis of Some of Shakespeare's Characters* (*Shakespeare néhány szereplőjének filozófiai elemzése*) című művében elsőként fejt ki azt a nézetet, hogy Hamlet jelleme nem következetlenségek és ellentmondások tárháza, hanem e mozzanatok révén ez a figura pszichológiai szempontból komplex egész. Ebben a megközelítésben a történeti vonatkozások helyett a szinkron jelentéstulajdonítás kerül előtérbe.

Míg kezdetben a cselekmény szerves részének tűnt, idővel Hamlet késlekedése a hős jellemével összefüggő problémává vált. Ez jelentős elmozdulást hozott a mű recepciójában, melynek hátterében a cselekménynek az Arisztotelész által hangsúlyozott elsőbbségét felváltotta a jellemé. Miután a figyelem a hősré kezdett irányulni, még a tizennyolcadik század során többen is elmarasztalták Shakespeare-t Hamlet alakjának ellentmondásossága, zavarossága miatt. Azután itt is szemléletváltozás következett be, és minden, ami korábban hibának tűnt, egyre inkább az író szándékának és tudatos alkotói döntésének kezdett mutatkozni. Minél összetettebbnek kezdték tekinteni Hamletet, annál kevésbé látták hősnek. Amikor 1780-ban Mackenzie két esszéjében Hamlet változékony és bizonytalan jellemét elemzi, arra a következtetésre jut, hogy ennek az ellentmondásos alaknak az egységét „szellemének rendkívüli érzékenysége” adja meg. És Hamlet itt és ekkor kezd egyre inkább gondolkodóvá, értelmiségivé válni.

A század utolsó évtizedében a brit kritika érdemben nem foglalkozik a *Hamlet*tal, a történeti és műnemspecifikus elemzéseket felváltja a történetietlen és a drámai sajátosságokat figyelmen kívül hagyó megközelítések sora. Ekkor a német és a francia recepció előtte jár a szigetországinak. Mire elérkezik a tizenkilencedik század, Hamlet egyre inkább kiszabadul Shakespeare szövegéből, és önálló entitássá válik. Mindez módot ad arra, hogy alakjával kapcsolatban olyan motívumok, összefüggések kerüljenek felszínre, amelyekről a darab hallgat. A romantikus Hamlet kezdetben az érzékenység példaképe, Coleridge azonban a figyelmet a szenzibilitásról az intellektusra irányítja, és elindítja Shakespeare figuráját az általánosságokat képviselő hős útján. Ennek a Hamlet alakjában az általános emberit meglátó-demonstráló szemléletnek a kiemelkedő képviselője Hazlitt, aki ezt az általános megfelel(t)ést a „Hamlet mi vagyunk” formulával fejezi ki. Ez az általánosítás a tizenkilencedik század során lehetővé tette, hogy Hamletet igen sokféle módon azonosítsák. Látták és értelmezték őt mindeniként és minden egyes emberként, tekintették zseninek, korát megelőző modern hősnek, Shakespeare önarcképének stb. Miután Hamlet személye került az elemzések középpontjába, számos értelmezés próbált magyarázatot adni arra, hogy a királyfi miért nem teljesíti a rábízott feladatot.

A századvég antihistorikus tendenciája folytatódik a tizenkilencedik század első évtizedeiben, a brit romantikusok recepciójában, akiknek a drámáról és hősről adott értelmezése kitörölhetetlen nyomokat hagyott minden későbbi *Hamlet*-kritikán. Coleridge, Lamb és Hazlitt teljesítették ki a *Hamlet* romantikus képét, és mindhárman a címszereplő más-más vonásait tartották fontosnak. Lamb például félénk, hanyag figurát látott benne, akinek megvan a maga irodalmi (nem drámai) személyisége. Coleridge a herceget kimagasló szellemi erővel rendelkező személynek látja, akiben viszont kevés a tetterekészség. Hazlitt ugyancsak a szellemi embert fedezi fel Hamletben, ám ő kevésbé elragadtatott ez ügyben, mint Coleridge.

A romantikusok máig ható Shakespeare- és Hamlet-képének középpontjában a tökéletes szerző, a tökéletes mű és a tökéletes hős képzeje áll. Hamlet számukra olyan intellektuális hős, aki fölülelemelkedik a hétköznapi cselekvés partikularitásán, és aki folytonos szellemi önreflexiója révén az emberi nem, az emberi öntudat reprezentánsává válik.

Ennek a bálványá tevésnek és a mű utolérhetetlenségét hangsúlyozó szemléletnek az egyik legfontosabb alapfeltétele az volt, hogy a *Hamletet* (és Shakespeare-t) leválasszák a színjátszás hagyományáról, a művet és a szerzőt az irodalom kizárólagos alanyává tegyék. Itt, a 18-19. század fordulóján veszíti el, tagadja meg a (brit) *Hamlet*-receptió a színházi hagyományt, és teszi mindezt olyan hatékonyan, hogy mintegy másfél évszázadig a drámai-irodalmi olvasat válik egyeduralkodóvá. (Még akkor is, ha ezenközben is születik néhány színházi nézőpontú elemzés.) „A kritikusok ragaszkodtak ahhoz, hogy Shakespeare aprólékos, tüzetes olvasást kíván, és kigúnyolták darabjainak rövidített, átszerkesztett, megghamisított és látványos színpadi változatait.” (Heller, 3.) A színházellenesség olyan jellegűt öltött, hogy a kritikusok – mint Sheridan, Goldsmith vagy Thomas Rymer – egyenesen feltették a drámák irodalmi kiválóságát a híres színészek befolyásától. Elődeikhez hasonlóan a romantikusok is hangsúlyozták a (színpadi) látványosság veszélyeit, a nyelv és az olvasók (az olvasás) elsődlegességét, sőt kizárólagosságát emelve ki.

J. R. Heller megállapítása szerint „a brit romantikusok – Shelley és Keats kivételével – őrzik az érzékekkel szembeni platóni kételyt”. Úgy vélik, hogy „mivel a nagy irodalmi művek lekötik az intellektust, ezért segítenek abban, hogy az emberek túllépjenek az érzékeiken”. Ezzel szemben a rossz, gyenge irodalom a természet túl részletező másolása miatt az érzékekre hagyatkozik: „A romantikusok úgy érzik, hogy a színházi előadás frusztrálja a közönséget, mert passzivitásra kényszeríti.” (Heller, 3, 4.) A színházzal szembeni fenntartások másik oka az, hogy az előadások során a Shakespeare-darabok többféle változáson mentek át. A hármas egység eszméje és a tragikum tisztaságának megőrzése érdekében például sok jelenetet kihagytak, tömörítettek vagy áthelyeztek: „Például Garrick kihagyta a *Hamlet* és a *Macbeth* komikus jeleneteit. Shakespeare darabja in azért is változtattak, hogy a színészek feladatát megkönnyítsék: a ‘súgó példányok’ le rövidítették a monológokat, vagy korabeli angolra írták át őket.” (Heller, 21.) A korabeli színházi gyakorlatnak és a színházi hagyománynak tehát ugyancsak szerepe volt abban, hogy a tizenkilencedik század végére megérett a színházról való elfordulás és az irodalmi receptió elsődlegessé, kizárólagossá válása.

A *Hamlet*-receptió legjelentősebb brit kritikusának Coleridge bizonyult, akinek írásai inban az analitikus pontosság és a romantikus nagyvonalúság egyidejűleg van jelen. A darabhoz (és Shakespeare-hez) való viszonyulásának alapja a csodálat, az istenítés. Éppúgy, mint kortársai, ő sem rendelkezett megfelelő történelmi ismeretekkel, sem az Erzsébet-kor irodalmáról, sem életviszonyairól. Coleridge szerint Hamlet alakját Shakespeare mély és pontos emberismeretéből lehet levezetni. Hamlet népszerűségét a különböző országokban az is magyarázza, hogy benne az emberi természet közös alap-törvényszerűségei vannak jelen. Annak érdekében, hogy megértsük őt, nagyon fontos, hogy megfelelő önismerettel rendelkezünk. Hamlet bátor és nem féli a halált, de az érzékenysége habozásra készíti. Ez a Shakespeare-dráma a *Macbeth* ellenpontja: ott minden a végkifejlet felé rohan, itt viszont a tétlenség uralkodik. A *Hamlet* arról tanúskodik, hogy „Shakespeare az emberi elmének legapróbb és legbensőségesebb működését is ismerte, és sohasem ír le egyetlen szót vagy gondolatot sem hiába, vagy oda nem illően: ha nem értjük őt, az saját hibánk vagy a másolóké és szedőké”. (Idézi Dávidházi, 31.) Shakespeare istenítésének és tévedhetetlenségének ez az egyik legmarkánsabb és leghatározottabb megfogalmazása.

Charles Lamb *The Tragedies of Shakespeare (Shakespeare tragédiái, 1812)* című művében a színházi és az irodalmi receptióra is kitér. Az előbbi kapcsán megemlíti, hogy a hivatásos színészek egyik legnagyobb ambíciója, hogy Hamlet alakjának megformálásával tegyék

magukat kiválónak. Ennek egyik összetevője a szerep hossza. Ugyanakkor igen nehéz és hálátlan feladat, hogy Hamlet a drámában tízből kilenc alkalommal önmagával és saját lelkiismeretével van elfoglalva, nem pedig a többi szereplővel. Ez a viszony – Lamb szerint – a *Hamletet* elsősorban irodalmi befogadásra teszi alkalmassá: „Nem azt mondom, hogy Hamletet ne játsszák el, de amikor eljátsszák, akkor valami más lesz belőle. Sokat hallottam arról, hogy Garrick milyen nagyszerűen adta a szerepet, de mivel sohasem láttam, kételyeim vannak, hogy egy ilyen jellem bemutatására valóban képes volt-e.” (Idézi Williamson, 42.) Lamb ezt követően tovább élezi a különbséget irodalom és színház között, és azt mondja, hogy aki a színpadon Hamletet látja (a színész szemjátékát, gesztusait stb.), az valójában nem Shakespeare *Hamletjét*, nem az irodalmi művet, nem a drámát látja, hanem egy színészt. Nem azt látja, ami az alak, hanem azt, ahogyan kinéz; és nem azt hallja, amit mond, hanem azt, ahogyan mondja. (Irodalom és színház ilyen elválasztásában Lambnek igaza van, a szembeállítás és a színház elmarasztalása, lefokozása azonban nem indokolt.)

William Hazlitt *Hamlet*-kritikájának alapvonása az impresszionizmus. Az ő Hamletje kevésbé vonzó és makulátlan, mint Coleridge-é, és kevésbé egyedi-egyéni, mint Lamb és Coleridge Hamletje. *Characters of Shakespeare's Plays* (*Shakespeare darabjainak szereplői*, 1818) című művében fejt ki a Hamlet alakjával kapcsolatos – a további recepcióra igen jelentős hatást gyakorló – nézeteit: „Hamlet egy név. Megszólalásai, közlései a költő agyának szüleményei. Szóval akkor nem is valóságosak? Ugyanolyan valóságosak, mint a mi saját gondolataink. Valóságuk az olvasó tudatában létezik. Hamlet *mi* vagyunk. Ennek a drámának profetikus igazsága van, amely fölötté áll a történelmi igazságnak.” (Idézi Williamson, 46.) Hazlitt szerint ez a tragédia olyannyira ismert, hogy szinte lehetetlen kritizálni. Ez Shakespeare egyik azon drámája, amely a leggyakrabban idéződik fel bennünk, mivel ez bővelkedik a legjobban az emberi életre vonatkozó meglepő utalásokban, és mivel a hamleti aggodalom az egész emberiségre kiterjed: „Bármilyen történik vele, önmagunkra vonatkoztatjuk, mivel ő maga mindez mint általános érvelést vonatkoztatja önmagára” – írja Hazlitt. Az ő percepciója Hamletet egymagában álló, a többi szereplőtől elkülönülő alaknak látja, aki képtelen szándékos cselekedetet végrehajtani. Szemében Hamlet a filozofikus eszmefuttatások hercege, aki, bár tisztában van saját gyengeségével, mégsem tesz ellene semmit. Uralkodó szenvedélye a gondolkodás, nem pedig a cselekvés. Hazlitt szerint Shakespeare az emberi jellem összetett motivációinak mestere, akit jogtalanul bírálunk következetlenséggel.

Coleridge nagy hatású értelmezésének számos hiányossága van. Nincs mondandója a darabok *drámai* vonatkozásairól, azok szerkezetéről, cselekményéről, kompozíciójáról. Coleridge Shakespeare-képe egy költőt, nem pedig egy drámaíróként látta. Ez a Shakespeare semmiképpen sem színházi ember, pláne nem színész, hanem sokkal inkább író és mindenekelőtt poéta. Ugyanakkor a mű *organikus egység* jellegét hangsúlyozó coleridge-i gondolat tűnik a leghatásosabb és máig továbbélő megállapításnak. (Kerrigan, 10.)

Hazlitt a *Hamlet*ről szólva ragaszkodik a többes szám első személyű megfogalmazáshoz: „Azért azonosulunk a herceggel, mert hasonló tapasztalatokkal rendelkezünk. A mi érzelmi reakciónk adja meg a darab érvényességét.” Hazlitt számára Hamlet passzivitása fejtörést okoz. Mint írja: „Hamlet uralkodó szenvedélye a gondolkodás, nem pedig a cselekvés: és bármely halvány ürügy, amely megkísérli ebből kibillenteni, azonnal eltéríti korábbi céljaitól.” (Hazlitt, 4: 235.) A színpadi megvalósítás kapcsán – ugyancsak többes szám első személyben – így ír: „Nem szeretjük szerzőnk darabjait előadva látni, és legkevésbé pedig a *Hamletet*. Nincs még egy darab, amelyik ennyire megsínylené a színpadra állítást. Magát Hamletet szinte lehetetlen feladatnak tűnik eljátszani”. (Hazlitt, 4: 237.) Másutt ugyanerről így fogalmaz: Hamlet „valószínűleg mind közt a színpadon a legnehezebben megismerhető alak. Őt eljátszani olyan feladat, mint megfesteni egy árnyékot.” (Hazlitt, 5: 186.)

A két legnagyobb hatású romantikus, Coleridge és Hazlitt a herceget lényege szerint

gondolkodó, nem pedig cselekvő alaknak látta; olyan értelmiséginek, akit saját gondolkodói vérmérséklete határoz meg. (Vö.: Watts, XXV.) Az ő kanonizáló tevékenységük nyomán válik Shakespeare a legnagyobb bárdná és tragédiái a legjelentősebb drámákká. Az „On the Genius of Shakespeare” („Shakespeare géniusza”) címmel a *Blackwood's Edinburgh Magazine*-ban 1819-ben megjelent névtelen írás szerzője pedig a kanonizálásban odáig jut, hogy a legfőbb művekként – a laikus közönség és a tudós bírálók szemében egyaránt legfontosabb drámákként – a *Macbethet*, az *Othellót*, a *Lear királyt* és a *Hamletet* nevezi meg (idézi Wells–Taylor, VII.).

Az irodalmi kanonizáció és a művészeti bálványozás tanulságos megfogalmazása Thomas Campbellé, aki azt írja, hogy „ha Shakespeare ugyanolyan nagy kritikus lett volna, mint amekkora költő, akkor sem tudott volna a *Hamletről* szabályos értekezést írni” (idézi Williamson, 44.).

A viktoriánus kor Hamletje

A brit recepcióban a romantikusokat követően a tizenkilencedik század hátralévő részében a *Hamletről* nagy hatású, meghatározó jelentőségű értelmezés nem született. A kisebb súlyú írások közül említést érdemel John Charles Buckwill *The Mad Folk of Shakespeare* (*Shakespeare örült népe*, 1867) című munkája, amely tovább viszi a „Hamlet mi vagyunk” hazlitti gondolatát, és a *Hamlet* megközelítésmódjában a pszichológiai olvasatot érvényesíti, sőt a szerző a *Hamlet*-kritika számára ezt teszi (tenné) kizárólagossá. Ennek indokát abban látja, hogy a *Hamlet* az emberi természetet vagy legalábbis annak igen nagy részét képviseli. Buckwill analógiát von a darab és az élet között, amikor kiemeli, hogy miként az életet, úgy a *Hamletet* sem látja két ember egyformán, ugyanabból a nézőpontból. Minden gondolkodó emberben van valami Hamlet alakjából. A szerző elnézően bánik a drámában található anakronizmusokkal, melyeket a napfoltokhoz hasonlít. A mű jelentőségét és különlegességét – többek között – abban látja, hogy „több szabálytalanság és váratlan cselekményfordulat van a *Hamlet*-ben, mint bármelyik más Shakespeare-darabban” (idézi Williamson, 112.). Hamlet alakja ugyancsak szabálytalan, hiszen az élenk szellemi aktivitás és a cselekvésképtelenség kontrasztjára épül.

A késlekedés mellett a további gyakoribb tizenkilencedik századi témák az örültség (ennek színlelt, illetve tényleges volta), Claudius késlekedése a némajáték-provokáció után, hogy mivel idézi elő Ophélia Hamlet kegyetlenségét (III. 1.), vajon mikor kapta a lány az apjának továbbadott Hamlet-levelet (II. 2.) stb. Mivel ezekre a kérdésekre a darab nem ad választ, az elemzők különféle ötletekkel és magyarázatokkal állnak elő. Van, aki a jelenetek közötti eseményeknek, a szereplők (elsősorban Hamlet) érzelmi fejlődésének a „kidolgozására” vállalkozik. Szinte valamennyi elemző azt feltételezi, hogy a szereplők teljes életvalósággal rendelkeznek, s hogy a cselekmény hiányzó részeit a szöveg tüzetes olvasásával és logikus következtetéssel pótolni lehet.

1892-ben W. W. Lloyd *Critical Essays on the Plays of Shakespeare* (*Kritikai esszék Shakespeare drámáiról*) című munkájában megállapítja *Hamletről*, hogy alakjában a szemlélődés a gyakorlatiasság fölött áll, bár az utóbbi sem hiányzik belőle teljesen. A természetfölötti szerepeltetését – a *Macbeth*-hez hasonlóan – kiválóan megoldottnak látja, aminek a jelenléte nem vonja el a figyelmet a közönséges természettől és így Hamlet gyengeségéről. A darab humanizmusa teljesen független a természetfölötti világtól. 1893-ban *Shakespeare and his Time* (*Shakespeare és kora*) című írásában Henry Morley kiemeli, hogy a drámában Fortinbras Hamlet ellenpontjának szerepét tölti be, hiszen ő a tettek embere, aki keveset gondolkodik, szemben a címszereplővel.

A *Hamlet* fontos szerepet játszott azoknak az elemzőknek a szemében, akik Shakespeare vallásosságáról a drámáiból kiindulva próbáltak megállapítani valamit. H. S.

Bowden *The Religion of Shakespeare* (*Shakespeare vallása*, 1899) című tanulmányában azt írja, hogy a királyfi a darabban sehol sem kérdőjelezi meg a vallás és az erkölcs általános alapelveit. Nehézséget számára az okoz, hogy miként alkalmazza őket saját ellentmondásos körülményei között. Így a királyon nyilvánosan és jogszerűen kellene bosszút állnia, nem pedig titokban és merénylőként. Monológjaiban is rendre szembesül ezekkel a nehézségekkel. A darab ellentmondásos jellege abban is megmutatkozik, hogy katolikus illetve protestáns szemléletű és szellemiségű elemek egyaránt előfordulnak benne. A *Hamletet* leginkább megvilágító szövegrészeket a *Julius Caesarban* találja meg. Az elemzés további részében Shakespeare korának életviszonyairól, társadalmi-politikai körülményeiről ír, a konspirációkról és összeesküvésekről, amelyek a *Hamlet* légkörét uralják. A korral való megfeleltetés során egyetértően idézi a manchesteri duke nézetét, aki Claudiuszt Leicesterrel, Hamletet pedig Essexszel azonosítja.

Bradley Hamlet-képe és hatása

A huszadik század kezdetére és első évtizedére a *Hamlet*-irodalom gyarapodása egyre intenzívebbé, tematikailag és módszertanilag egyre változatosabbá válik. A. A. Raven *Hamlet Bibliography and Reference Guide* (*Hamlet-bibliográfia és irodalmi kalauz*, 1936) című könyvében az 1877–1935 közötti, közel hat évtizednyi időszakból 2167 tételt sorol fel. Gordon Ross Smith *Classified Shakespeare Bibliography* (*Osztályozott Shakespeare-bibliográfia*, 1963) című feldolgozása az 1936–1958 közötti huszonnégy évből további 900-nál is több könyvesszeti tétellel bővíti ki a listát. Ez a tendencia azóta tovább folytatódott és fokozódott, és a *Hamlet*-szakirodalom áttekinthetatlenné – pusztán bibliográfiailag regisztrálhatóvá – vált. Ebből a több ezer *Hamlet*-elemzésből a mű recepciójára érdemi, észlelhető hatást azonban jóval kevesebb tanulmány gyakorolt.

A huszadik század elején A. C. Bradley *Shakespearean Tragedy* (*Shakespeare-i tragédia*, 1904) című kötete jelent újabb mérföldkövet a *Hamlet*-recepcióban. (Nemrégiben magyarul is megjelent, *Shakespeare tragikus hősei* címmel.) Bradley megközelítésmódja az áttevő híd a tizenkilencedik századi és a viktoriánus magyarázatok, illetve a huszadik századi elemzések között. Ő az, aki mindenekelőtt a hős késlekedésére összpontosít, amit a *Hamletet* ért sokkhatás nyomán kialakuló abnormális mélabúval magyaráz. *Hamlet* jellemének elemzése során Bradley a tizenkilencedik századi német értelmezők filozófiai érdeklődésében osztozik. A tíz előadást tartalmazó mű 3–4. előadása (Bradley, 64–148.) foglalkozik a *Hamlettel*; a könyv további részeiben az *Othello*, a *Lear király* és a *Macbeth* a téma. Bradley e négy drámára összpontosítva voltaképpen a korábban említett *Shakespeare géniuszában* megfogalmazott értékítéletet betonozza be. Bradley „a híres négy”-nek kereszteli el a tragédia-csoportot. Alapvető módszertani törekvése, hogy a drámákat megfeleltesse annak a hagyományos esztétikai nézetnek, mely szerint a nagy jelentőségű (irodalmi) műveknek „szerves egészeknek” (ami a coleridge-i gondolat továbbvitele), ésszerűen összefüggőnek és megmagyarázhatónak kell lenniük. (Vö.: Watts, XXVI.) Bradley úgy találja, hogy a tragédia titka *Hamlet* lélektanában, különösképpen pedig a melankóliájában rejlik, amelyet az anyja elhamarkodott házassága miatt érzett morális megdöbbenés táplál. Bradley nézeteire meghatározó hatást gyakorolt William James *Principles of Psychology* (*A pszichológia alapelvei*) című, az idő tájt megjelent munkája.

Bradley szembeállítja a *Hamlet* történetét a címszereplővel, illetve annak jellemével. Ez utóbbi nélkül a nyolc kegyetlen halálesetet, házasságtörést, szellemet, megőrülő nőt, sírban való párbajozást stb.-t felvonultató történet szenzációhajhász és szörnyűséges lenne. A mű azonban – mindezen alkotóelemek ellenére – kevésbé elborzasztó, mint az *Othello*, a *Lear király* vagy a *Macbeth*. *Hamlet* mellett a drámában nincsenek tragikus alakok, eltérően a másik három tragédiától. A mű színházi helyzetéről Bradley megállapítja, hogy „ma színpadun-

kon ez a legnépszerűbb Shakespeare-tragédia... És valószínűleg mindig is ez volt a helyzet.” De kifogásolja, hogy Hamlet alakjával a tizennyolcadik század végéig a recepció érdemben nem foglalkozott. A különböző jellemmagyarázatok áttekintése nyomán arra a következtetésre jut, hogy azért a *Hamlet* Shakespeare legnagyobb tragédiája, mert ez mutatja meg legjobban a lélek végtelenségét és a végzet tapasztalatát: „A tizennyolcadik század végén kezdődő nagy idealista áramlat idején ez a tragédia Shakespeare drámái közül egyedülálló helyet vívott ki magának, s ezen Goethe *Faust*jával együtt osztozott. Nem arról volt szó, hogy a *Hamlet* Shakespeare legnagyobb tragédiája, vagy hogy ez lenne a legtökéletesebb műalkotás, hanem arról, hogy a *Hamlet* hozza legközelebb hozzánk a lélek végtelenségének érzését, valamint a végítélet gondolatát, ami nemcsak átjárja ezt a végtelenséget, hanem annak egyúttal a származéka is.” (Idézi Fabiny, in: Shakespeare, 1993. 250.)

Bradley is foglalkozik a drámában megjelenő vallásosság kérdésével, mely a műben – az *Othellótól* és a *Lear királytól* eltérően – szándékos motívumnak tűnik. Kiemeli a mások által bírált kalózhajó-epizódot, s azt, hogy ezzel Shakespeare a gondviselés jelenlétét hangsúlyozza. Épp így az a mód, ahogyan a dráma a Szellemet megjeleníti – aki nem csupán mint a halott király bukkan fel, hanem fenséges jellegében a rejtőzködő végső hatalmat –, az isteni igazságszolgáltatás követét is felidézi. Bár a *Hamlet* nem nevezhető „vallásos drámának”, benne a közkeletű vallásos nézetek jelenléte és egy felsőbb hatalom létének sejtetése egyaránt jelen van. Ebben a tekintetben is különleges helyet foglal el a shakespeare-i életműben.

Bradley hatása igen erősnek bizonyult. Számos további fontos mű viszi tovább az ő gondolatait, vagy vitatkozik velük. W. F. Trench *Shakespeare's Hamlet* (*Shakespeare Hamletje*, 1913) című könyvében támadni igyekezett őt, és egy coleridge-i herceget próbált kibontani a drámából, de valójában számos ponton Bradley-t követte. Stopford Brooke *Ten More Plays of Shakespeare* (*Tíz további Shakespeare-darab*, 1913) című műve ugyancsak a coleridge-i kép rehabilitálására törekedett, de már nem látta Hamletet jelentős gondolkodónak (filozófusnak); szerint a királyfit a többiektől csak szépsége és megnyilatkozásainak tekintélye különbözteti meg. A. J. A. Waldock *Hamlet: A Study in Critical Method* (*Hamlet: kritikamódszertani tanulmány*, 1931) című művében megkérdőjelezi Bradley elemzését, mert szerint Bradley Hamletje jobb, mint Shakespeare-é. Jobb, mert az elemzés a művet konzisztensebbnek és logikusabban felépítettnek mutatja be, mint amilyen az a valóságban. (Vö.: Watts, XXVIII.) Bradley hatása érvényesül még J. Q. Adams *Hamlet*-kiadásában (Cambridge, Mass., 1929) és H. B. Charlton *Shakespearean Tragedy* (*Shakespeare-tragédia*, 1948) című könyve *Hamlet*-fejezetében.

Kánonok együttélése, a megközelítések szóródása

A címszereplő szellemtörténeti vizsgálata mellett a huszadik század első felében a *Hamlet*-recepció másik meghatározó irányát a textológiai kutatások adták. Ezek sorában – időrendben kissé előreugorva – G. I. Duthie *The 'Bad' Quarto of Hamlet* (*A Hamlet „rossz” kvartója*, 1941) című filológiai munkája vált a legmeghatározóbb jelentőségűvé. Duthie – mára általánosan elfogadott és a jelen írás textológiai bevezetőjében is képviselt – nézete szerint a második kvartó (Q2) készült a *Hamlet* teljes szövege alapján, míg az első kvartó (Q1) ennek emlékezetből rekonstruált kivonata. A meggyőző textológiai elemzés és érvelés nyomán azok a Shakespeare-kutatók, akik Duthie után mégis a Q1-ből indulnak ki, idejétműltnak és meghaladottnak tűnnek, illetve számítanak. (Vö.: Leech, 1.) A korábbi, a Q1-et alapul vevő nézetek közül említést érdemel F. G. Hubbard, aki a Q1 kiadásában (Madison, Wisconsin, 1920) azt az álláspontot képviselte, hogy ez a szövegváltozat teljes dráma volt, mely a színpadon hatásosan működött. B. A. P. van Dam *The Text of Shakespeare's Hamlet* (*Shakespeare Hamletjének szövege*, 1924) című kiadása szerint a Q1

gyorsírási lejegyzés alapján készült, amely azonban nem származhatott kalóz-színész-től, mert neki módjában állt volna a nyomtatás előtt korrigálni a nevekben és a dialógusokban megmutatkozó hibákat.

Dover Wilson *The Copy of 'Hamlet' 1603 and The 'Hamlet' Transcript 1593 (A Hamlet 1603-as példánya és az 1593-as Hamlet-átírat, 1918)*, illetve a *The Manuscript of Shakespeare's Hamlet and the Problems of its Transmission (Shakespeare Hamletjének kézírata és továbbadásának problémái, 1934)* című műveiben igen alaposan feltárta a kvartók és fóliók szövegváltozatait. Kutatásai nyomán arra az eredményre jutott, hogy a Q2 készült Shakespeare kézírata alapján, mely a szedő és a szerkesztő révén szenvedett el bizonyos szövegromlást, az első fólió pedig a sugópéldány átiratára épült. T. M. Parrott és Hardin Craig a Q2 1938-as kiadásában úgy vélekedett, hogy a fólió nem készülhetett a sugópéldány alapján, mert előadva a darab túl hosszú lett volna. Ebben a nézetükben a kétórás előadás-időtartamhoz való ragaszkodás volt a meghatározó. Más szerzők (Alice Walker, H. de Groot) úgy vélik, hogy a Q2 a Q1 javított példánya alapján került kinyomtatásra. Ez utóbbi álláspont magyarázatot igénylő mozzanata, hogy a fólió elhagyja a Q2 mintegy kétszáz sorát. Granville-Barker 1937-es kiadásának előszava hangsúlyozza, hogy az egyeduralkodóvá vált ötfelvonásos tagolás a dramaturgiai ellenpontozásokból és az ellentétekből sokat elfed, amelyek pedig Shakespeare kompozícióját eredetileg megalapozták. Szerinte a Q2 és a fólió jelenetsorrendje valószínűleg javítás eredménye, és kétségtelenül jobb változatot adnak, mint a Q1.

J. D. Wilson *What Happens in Hamlet-je (Mi történik a Hamletben?, 1935)* Bradley-é mellett a másik legnagyobb hatású munka a huszadik század első feléből. Nem azért, mintha változtatott volna a *Hamlet*-megközelítések tematikáján, hanem azért, mert hagyományos kérdéseket egyedülálló precizitással és érzékenységgel fogalmazott újra és világított meg. Ez a kötet volt a legnagyobb hatással a színpadi gyakorlatra. Wilson megállapítja, hogy Hamlet volt az első Erzsébet-kori alak, aki kételkedett egy szellem szavahihetőségében. A drámai hagyományban a szellemek korábban hírvivőként szerepeltek. Wilson a szellemet lényege szerint katolikus léleknek látja. Szerinte Hamlet imádja a színészeket, és ellenségeit bolonddá teszi. Wilson ugyancsak a Bradley-hagyományt folytatja. Könyvének legfőbb erénye a sokszínűség: láttatja a *Hamlet* ellentmondásait, a színpadra állítás sokféle lehetőségét és nehézségét.

A *Hamlet*-receptió egy további csoportjába a mű történeti meghatározottságát előtérbe állító elemzések tartoznak. Míg Bradley az Erzsébet- és Jakab-kori történelmi, társadalmi, színházi vonatkozások mellőzésével közelíti meg a *Hamlet*-et, több elemző – ennek ellenreakciójaként is – rámutat arra, hogy a dráma milyen mértékben függvénye a saját korának. A történeti megközelítésmód persze Bradley előtt is létezett. Egyik jellemző példája egy 1895-ös tanulmány, mely hosszú címében már tartalmazza a fő megállapítást. John Corbin írásának címe: *The Elizabethan Hamlet: A Study of the Sources, and of Shakespeare's Environment, to show that the Mad Scenes had a Comic Aspect now Ignored (Az Erzsébet-kori Hamlet: Tanulmány a forrásokról és Shakespeare környezetéről, annak bemutatására, hogy az örvölési jeleneteknek komikus hatásuk volt, amelyet ma elhanyagolnak)*. Az írásban Corbin úgy érvel, hogy Hamlet brutalitása az őshamletből átvett elem. C. M. Lewis *The Genesis of Hamlet (A Hamlet eredete, 1907)* című könyvében azt állítja, hogy a darab Belleforest, Kyd és Shakespeare ötvözete, és esztétikailag nem megítélhető, mert nincs saját entitása, önállósága. Shakespeare munkáját (részét) akkor kapjuk meg, ha a *Hamlet*-ből kivonjuk Belleforest és Kyd részét. Amit a forrásokhoz Shakespeare hozzátett, az Hamlet alakjának elmélyítése, a filozofikus tartalom, a morális kérdések és az agnoszticizmus előtérbe állítása. Mindazonáltal Lewis figyelmen kívül hagyja az egységnek azt az érzetét, amely a színházi előadás révén feltétlenül megszületik.

Lewis-hoz hasonlóan J. M. Robertson két művében, a *The Problems of „Hamlet” (A Hamlet problémái, 1919)* és a *„Hamlet” Once More (A Hamletről még egyszer, 1923)* címűben úgy véle-

kedik, hogy a darab palimpszeszt, mely Kyd kétrészes *Hamletjére* épül, amelyből Shakespeare igyekezett egyetlen drámát létrehozni. A Kyd-féle forrás már számos bonyodalmat tartalmazott, a senecai szellemet, a „játék a játékban” motívumát, az örültség színlelését. Ugyanakkor Robertson szerint Shakespeare a felhasznált forrásokat elmélyítette a maga pesszimizmusával. Robertsonnak a palimpszeszttel kapcsolatos nézete A. J. A. Waldock már említett *Hamlet: A Study in Critical Method* című könyvében kerül újra elő, mely egyúttal kritikátörténeti áttekintést is ad a tizenharmadik századtól az 1930-as évekig.

A *Hamlet* huszadik századi lélektani értelmezéseit a freudizmus szemlélete uralja. Közülük kiemelkedik Freud életrajzírójának, Ernest Jonesnak *Hamlet and Oedipus* (1949) című munkája. Jones az elemzése során Hamletet nem irodalmi alkotásnak, nem fiktív alaknak, hanem eleven személyiségnek tekinti, s mint írja, a színházi közönség eleve annak is látja, és az irodalomkritika jelentős része is így viszonyul Shakespeare hőiséhez. A drámaíró pszichológiai motívumait elemezve úgy érvel, hogy a darab megírásának előzménye Essex (egy apafigura) kivégzése, illetve az apa, John Shakespeare halála. Jones árnyaltan és hitelesen mutatja be, hogy Hamlet a bosszúállás helyett bármi mással szívesebben foglalkozik, éppúgy, mint aki olyan feladat előtt áll, amelyet nincs ínyére végrehajtani, s ezért folyamatosan elodázza azt. Hamlet önmaga számára számos indokot hoz fel, hogy miért késlekedik a bosszúval. Az elemzés gyengéje, hogy a *Hamletet* szinte kizárólag személyes tragédiaként fogja fel, és figyelmen kívül hagyja a dráma egészét és az alakok többségét. T. S. Eliot 1919-es *Hamlet*-esszéje ugyancsak freudi hatást mutat. Ebben a drámát elmarasztaló írásban Eliot arról ír, hogy Shakespeare olyan érzelmeket próbált kifejezni, amelyeket művészileg nem volt képes megteremteni. Ebből ered a dráma számos ellentmondása, homályossága és bizonytalansága: „A darab nem Shakespeare remekműve; ellenkezőleg, mindenképp művészi fiasco. Számos tekintetben zavaró és a többi Shakespeare-darabhoz képest nyugtalanító mű.” (Eliot, 76.) Ennek mélyén a hős és a cselekmény összeilleszthetetlen volta húzódik meg: „Hamlet, az ember, olyan érzelem rabja, mely kifejezhetetlen (...) s bármit tegyen is Shakespeare a cselekménnyel, az nem fogja Hamletet kifejezni.” (Eliot, 78.)

A huszadik századi *Hamlet*-repció egyik legfőbb vonása az egész jellemkritikai hagyomány bírálata. Ennek egyik első képviselője, A. B. Walkley így ír erről: „Ha meg akarjuk érteni a *Hamletet*, akkor ennek nem az a módja, hogy azt feltételezzük, hogy ez a való életnek egy darabja, amely életet olyan emberek élnek, akiknek a dráma világán kívül is van életük.” A kritika másik fő törekvése a címszereplő visszahelyezése a drámába. Ennek nyomán a késlekedés sem a jellem felől, hanem a cselekmény oldaláról kap magyarázatot. Stoll elemzéseiben ragaszkodott a darab Erzsébet-kori meghatározottságához, bizonyította, hogy Hamlet késlekedése a bosszúdráma cselekményének szerves része volt, és nem a jellemből fakadt, továbbá párhuzamot mutatott ki az imádkozó király jelenete és más korabeli darabok jelenetei között. (Jenkins, 23.) A korba ágyazás során előkerült a melankólia, Montaigne, a szellemek, a lelkiismeret témája és más tényezők.

Dover Wilson és Granville-Barker az 1930-as években ismét ráirányították a nagyközönség figyelmét arra, hogy a *Hamlet* kiváló színpadi mű, amivel a színházi gyakorlatra is jelentős hatással voltak. Mindketten a hős személyes tragédiájának tekintették a *Hamletet*. Az 1950-es évektől a kritika újratájkózódása kezdődik meg. Előtérbe kerül bizonyos *témák* elemzése. Maynard Mack a darabban feltáruló imaginárius környezetet elemzi, és leírást ad „A *Hamlet* világáról” („The World of *Hamlet*, *Yale Review*, XLI, 1952.). Caroline Spurgeon a mű meghatározó metaforáit kutatva a betegség, járvány, romlás, rothadás képeit emeli ki. *Shakespeare's Imagery* (*Shakespeare képei*, 1935) című könyvében azt az álláspontot képviseli, hogy a *Hamlet* nem a cselekvésképtelen gondolkodó drámája, hanem a büzlő Dániáé, amely az egész életet bomlasztó belső korrupciót tükrözi. (Spurgeon, 318-319.) D. A. Traversi *An Approach to Shakespeare* (*Közelítés Shakespeare-hez*, 1957) című mű-

vében egy beteg állam szétesésének folyamatát látja a darabban, és – Tillyarddal, D. G. Jamesszel együtt – elválasztja a *Hamletet* az érett tragédiáktól. Mindezek a szerzők azt az álláspontot képviselik, hogy a *Hamlet* problémája nem a hős jellemében, hanem a világ természetében rejlik.

G. Wilson Knight *The Wheel of Fire* (Tűzkerék, 1930, átdolg. 1949) című munkájában a teljes shakespeare-i életmű birtokában és fényében foglalkozik a *Hamlettel*. Elemzésében számos kérdést új megvilágításba helyez. Bemutatja, hogy a drámát megalapozó királygyilkosságtól eltekintve Claudius alkalmas uralkodó, Gertrud nemes királyné, Ophélia szeretetteljes leány, Polonius körülményeskedő, de nem gonosz kancellár, Laertes pedig nagylelkű ifjú. Hamlet valamennyiüket halálos játékba vonja, gyilkosuk, illetve haláluk előidézője lesz. Mivel mindennek elindítója a Szellem, ebben a megközelítésben a Szellem ördögivé válik. (Vö.: Kerrigan, 22.)

Vannak, akik ezen az úton oda jutnak, hogy a dráma középpontjában Hamletnek a világgal szembeni tájékozódásképtelensége áll, az, hogy képtelen megérteni, felfogni, mibe keveredett, mi veszi körül. Ebben a megközelítésben a *Hamlet* a nem-tudás drámája. Ezt az álláspontot képviseli D. G. James *The Dream of Learning* (A tanulás álma, 1951), L. C. Knights *An Approach to 'Hamlet'* (Közelítés a Hamlethez, 1960) és Harry Levin *The Question of 'Hamlet'* (A Hamlet kérdése, 1959) című munkája. John Holloway *The Story of the Night* (Az éjszaka története, 1961) című kötetében azon a nézeten van, hogy fontosabb Hamlet szerepe, mint a jelleme, vagyis fontosabb az a feladat, amelyet el kell végeznie, s amely nem a személyiségéből, hanem a helyzetéből fakad, mint személyes tulajdonságai.

Harry Levin *The Question of Hamlet* című könyvében a kérdező módot, a drámán végighúzódo kérdésstruktúrát helyezi előtérbe. A dráma egy kérdéssel kezdődik („Who's there?”; „Ki az?”; [Arany, Mészöly]; „Ki vagy?”; [Eörsi]), maga a mű pedig a kérdések drámája. A Szellemet először megpillantva Hamlet ezt mondja: „Thou com'st in such a questionable shape” („De oly kérdéses alakban jelensz meg” [Arany]), és Hamletnek a világhoz és önmagához való viszonyát is a megválaszolatlan kérdések sokasága jellemzi. Levin is általános alanyként tekinti Hamletet: „Mi vagyunk Hamlet. Körülményei a mieink...” – írja a címszereplőről. (Idézi Kerrigan, 28.)

A század második felében a *Hamlet*-irodalom gyarapodása új lendületet vesz, a korábbi nagyságrend mértéke nem csökken, inkább növekszik. E tovább szaporodó szakirodalomban olyan típusú meghatározó hatást, mint amilyen a romantikusoké, Bradleyé vagy Dover Wilsoné, nem lehet kimutatni. Általánosan érvényesülő és befolyásoló hatás már nem jelentkezik. Az irodalomtudomány különböző szemléletet és módszertant követő kortárs irányzatai a *Hamlet*-ben is megfelelő elemzési tárgyra találnak. Az elmúlt évtizedeket az újhistoricizmus, a politikai olvasatok, a feminista kritika, továbbá a Shakespeare-korabeli színházi intézményrendszer drámákra gyakorolt hatásának (szerepösszevonások, színpadi struktúra stb.) a rekonstrukciója, elemzése fémjelzi. A Shakespeare-kutatásban az elmúlt évtizedekben egyre erősebb az a törekvés, mely a Shakespeare-darabok színházi meghatározottságát helyezi előtérbe. E színháztörténeti kutatásoknak ma már komoly, terjedelmes szakirodalma van.

Mindezeket az előbbieken ismertetett – és napjainkban tovább disszeminálódó, szóródó – nézeteket lehetetlen közös nevezőre hozni. Harold Jenkins 1965-ös áttekintésében összegzésül Hamlet (és az ember) kettős természetét hangsúlyozza, amely a hős szerepében is megmutatkozik, aki egyszerre büntető és bűnhődő. Csak akkor hajtja végre a rárótt tettet, akkor öli meg a királyt, amikor már ő maga is halott (megmérgezett), mégpedig Laertes által, akit ugyancsak megöl, s akinek ugyancsak megbocsát. És e kettős szerep elfogadásával felajánlja magát az Égnek, illetve a Gondviselésnek. Az ember kettős természetének képe nem új keletű drámai motívum. Már az *Antigoné*-ban is megékelte ezt a kettősséget a kar, amikor a „sok rendkívüli van, de az embernél nincs semmi rendkívülibb”

kezdetű verset elmondja (hibás fordításban a „deinosz” „csoda”-ként magyarítva, vö.: Babits, illetve Mészöly Dezső fordítása).

Hamlet alakjáról az egyik legutóbbi brit irodalomtudományi portré a *Complete Plays* (Összes drámák, 1997) előszavából való, Jonathan Bate tollából: „Hamlet extrém öntudata az, amely őt a hagyományos bosszúállóktól megkülönbözteti. Amikor egyedül van a színpadon, és a saját helyzetére reflektál, akkor úgy tűnik, mintha az emberi lény tényleges természetét testesítené meg. Lelkiismerete formálja meg az éntudatát, a 'jellemét' is, és ez teszi számára oly bonyolulttá azt, hogy a rárótt feladatot véghezvigye.” (Wells–Taylor, X.) Hamlet tehát itt (ismét) létező alakként, emberi lényként kerül bemutatásra. A négy évszázada a színpadon és az irodalomban létező hős az európai tudat olyan alakjainak sorába tartozik, mint Faust és Don Juan, akik önálló – a művektől, feldolgozásoktól független – életre keltek és életet élnek, s akiknek akkor is saját szellemi entitásuk van, ha az irodalmat függetlenítjük a benne nyelvileg megteremtett alakok „valószerű” lététől. Hamlet mint alak és a *Hamlet* mint mű a négy évszázad során felhalmozódott élmény, elemzés és tudás révén az emberi önismeret eszközévé vált, mely által a különböző korok – és szellemi (kritikai) irányzatok – önmagukról alkotnak képet a Shakespeare-ről (hősről, drámájáról) történő megnyilatkozás során. (A) Hamlet tehát mára már nem lehet más, csak ami mi vagyunk. (A) Hamlet alak/változásai az angol kritikában ezt a rendkívüli szerepet példázzák és igazolják.

Bibliográfia

- Bevington, David M.: *From Mankind to Marlowe. Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England*, Harvard U. P., Cambridge, Mass., 1962.
- Bradbrook, M. C.: *Elizabethan Stage Conditions*, Cambridge U. P., Cambridge, 1932.
- Bradbrook, M. C.: *The Rise of the Common Player. A Study of Actor and Society in Shakespeare's England*, Chatto and Windus, London, 1962.
- Bradley, A. C.: *Shakespearean Tragedy* (1904.), Macmillan, New York, 1949.
- Coleridge, S. T.: *Seven Lectures on Shakespeare and Milton*, Chapman and Hall, 1856.
- Conklin, Paul S.: *A History of Hamlet Criticism 1601–1821*, Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1947.
- Dávidházi Péter: „Isten másodszüllöttje”, Gondolat, Budapest, 1989.
- Dessen, Alan C.: *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, Cambridge U. P., Cambridge, 1984.
- Eliot, T. S.: „Hamlet”, in: *Káosz a rendben*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 73–79.
- Granville-Barker, Harley: *Prefaces to Shakespeare*, Princeton U. P., Princeton, 1946.
- Gurr, Andrew: *The Shakespearean Stage, 1574–1642*, Cambridge U. P., Cambridge, 1980.
- Halliday, F. E.: *A Shakespeare Companion: 1564–1964*, Penguin Books, London, 1964.
- Hankiss Elemér: *Hamlet színéváltozásai. Hamlet-értelmezések a XVIII. századtól napjainkig*, Savaria University Press, Szombathely, 1995.
- Hazlitt, W.: *The Complete Works of William Hazlitt*, ed. by P. P. Howe, Vol. 4-5., J. M. Dent, London, 1930–1931.
- Heilbrun, Carolyn G.: *Hamlet's Mother and Other Women*, Columbia U. P., New York, 1990.
- Heller, Janet Ruth: *Coleridge, Lamb, Hazlitt, and the Reader of Drama*, Columbia and Missouri U. P., London, 1990.
- Jenkins, Harold: „'Hamlet' Then Till Now.”, in: *Shakespeare Survey* 18, 1965. 16–27.
- Jones, Ernest: *Hamlet and Oedipus*, W. W. Norton, New York, 1949.
- Kéry László: *Talán álmodni*, Magvető Kiadó, Budapest, 1989.
- Kerrigan, William: *Hamlet's Perfection*, The Johns Hopkins U. P., Baltimore and London, 1994.

- King, Thomas James: *Casting Shakespeare's Plays, London Actors and Their Roles, 1590–1642*, Cambridge U. P., Cambridge, 1992.
- Leech, Clifford: „Studies in Hamlet, 1901–1955”, in: *Shakespeare Survey* 9, 1956. 1–15.
- Lewis, Charlton M.: *The Genesis of Hamlet*, Henry Holt, New York, 1907.
- Mander, Raymond–Joe Mitchenson: *Hamlet through the Ages. A Pictorial Record from 1709*, Rockliff, London, 1952.
- Muir, Kenneth–Stanley Wells (eds.): *Aspects of Hamlet*, Cambridge U. P., Cambridge, 1979.
- Shakespeare, William: „Hamlet”, in: ed. by Bernard Lott, *New Swan Shakespeare Advanced Series*, Longman, London, 1968.
- Shakespeare, William: „Hamlet, dán királyfi”, Arany János (ford.), in: Shakespeare: *Öt dráma*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978. 199–328.
- Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi*, Arany János (ford.), Fabiny Tibor (szerk.), Mátúra Klasszikusok, Ikon Könyvkiadó, Budapest, 1993.
- Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi tragédiája*, Eörsi István (ford.), Cserépfalvi, Budapest, é. n. [1993].
- Shakespeare, William: *Hamlet, dán királyfi*, Mészöly Dezső (ford.), Az Új Színház és a Dyfon Kft. Kiadása, Budapest, 1996.
- Shakespeare, William: „Hamlet, dán királyfi”, Arany János (ford.), in: Shakespeare: *Öt dráma*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 195–324.
- Shakespeare, William: *The Complete Plays. Tragedies*, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor, intr. by Jonathan Bate, The Folio Society, London, 1997.
- Shakespeare Survey* 9 (Cambridge, 1956) – *Hamlet*-szám.
- Shakespearean Criticism* 1., ed. by Laurie Lanzen Harris, Gale Research Company, Detroit, Mich., 1984. A *Hamlet*ről: 70–281.
- Shakespeare az évszázadok tükrében*, Szenczi Miklós (vál. és szerk.), Gondolat, Budapest, 1965.
- Spiró György: *Shakespeare szerepösszevonásai*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1997.
- Spurgeon, Caroline: *Shakespeare's Imagery*, Cambridge U. P., Cambridge, 1935.
- Vickers, Brian (ed.): *Shakespeare. The Critical Heritage*, Vol. 1–6., Routledge and Kegan Paul, London–Boston, 1974–1981.
- Watts, Cedric: *Hamlet. Harvester New Critical Introduction to Shakespeare*, Harvester, Wheatsheaf, New York–London, 1988.
- Wells, Stanley: „To read a play: the problem of editorial intervention”, in: *Reading Plays. Interpretation and Reception*, ed. by Hanna Scolnicov and Peter Holland, Cambridge U. P., Cambridge, 1991. 30–55.
- Williamson, Claude C. H. (ed.): *Readings on the Character of Hamlet 1661–1947*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1950.
- Wilson, Dover J.: *What Happens in Hamlet*, Cambridge U. P., Cambridge, 1935.

MOLNÁR FERENC SIKERDRAMATURGIÁJA

Molnár Ferencet a huszadik század első három évtizedének egyik legsikeresebb drámaírójaként tarja számon a színháztörténet. Az *ördög* (1907) című vígjátékának vígszínházi, majd Ermete Zacconinak köszönhető olaszországi bemutatójával indul el nemcsak a darab, de a szerző világkarrierje is. Azóta is kevés magyar drámaíró ért el olyan sikereket külföldön, mint amilyet Molnár a tízes-húszas évek Európájában és javarészt a század második évtizedének Amerikájában. Molnár egy 1921-es interjúbán arról számol be, hogy Az *ördögöt* csak Amerikában egyszerre négy társulat mutatta be, összesen 364 amerikai, 200 német, 43 olasz és 32 magyar színpadon játszották 14 év alatt.¹

Háromtucatnyi drámája közül a szerző életében tizennyolcnak volt premierje amerikai színpadon, a legtöbbnek nagy sikerrel. Hiteles és adathű Molnár-monográfia híján szükségét érzem néhány mondatban sorra venni ezeket a darabokat.

Az első amerikai feltűnést jelentő *Az ördög* után két vígjátéka, *A testőr* és *A farkas* a budapesti premier után három, illetve két évvel jut színpadhoz a tengeren túl. Ezek bemutatóját követően hét évig csend volt az amerikai Molnár-premiereket illetően. Legközelebb (1921-ben) a 12 évvel korábban írt *Liliom* került színpadra. Színrevitele Molnár-dömpinget indított el: az 1922-es év az öt évvel korábban írt *Úri divat*, 1923 az előző évben keletkezett *Égi és földi szerelem*, illetve a három évvel korábban írt *A hatlyú*, 1924 a Budapesten tizenkét éve bemutatott *A farsang*, 1925 pedig az előző esztendőben írt *Az üveg cipő* premierjét hozta. Ahogy a dátumokból is látjuk, általában kellett néhány év, hogy az európai siker a tengeren túlra is átterjedjen, a húszas évek második felében viszont már Amerikában is gyorsabban reagáltak az európai bemutatókra, amivel összességében még nagyobb diadalhoz juttatták a Molnár-darabokat. A *Játék a kastélyban* ősbemutatója egyenesen New Yorkban volt; huszonnégy nappal előzte meg a Henry Miller's Theatre-ben Holbrock Blinn rendezése a Magyar Színház-beli Molnár Ferenc-rendezést. A Wodehouse által átdolgozott *The Play's the Thing* címmel játszott darab sikerét – 326 előadást – egyetlen másik Molnár-darabé sem múlhatta felül. Ez a diadal belépő volt ahhoz, hogy a következő vígjáték – az *Olympia* – ne több éves csúszással, hanem még a Magyar Színház bemutatójának évében, 1928-ban eljusson amerikai színpadra, s az ezt követő két darab – *Egy, kettő, három*; *A jó tiúndér* – is a magyarországi bemutatótól számított egy éven belül jelenjék meg a *Játék a kastélyban* ősbemutatójának helyt adó Henry Miller's Theatre-ben. Az, hogy Molnár-darab a magyarországi premiert követő egy éven belül színre kerüljön Amerikában is, 1926-ig három drámával esett meg: *Az ördög*gel, az *Égi és földi szerelemmel*,² illetve *Az üveg cipő*vel.

Öt év alatt (1926 és 1931 között) az amerikai színpadokon egy magyar szerzőtől hét darabot is bemutatni nem volt mindennapos dolog.³

¹ *Világ*, 1921. nov. 3. 6. o.

² Az égi és földi szerelem gyors amerikai bemutását két okból is furcsállhatjuk: egyrészt nem végződik happy enddel, pedig ez a kor sikerdarabjainak egyik kötelező eleme volt, másrészt hazai fogadtatása nem vetekedhetett az előző drámákéval.

³ Az említetteken kívül 1928-ban, az *Olympia* bemutatója után két hónappal *A vörös malmot*, 1930-ban az *Egy, kettő, hárommal* együtt *Az ibolyát*, előtte négy hónappal pedig a *Marsallt* vitték színre.

Ahogy látjuk, Amerikában a húszas évek hozták meg az igazi dicsőséget Molnárnak. Ez egybeesik azzal a váltással, ami Molnár *oeuvre*-jében az első világháború és az 1919-es események után figyelhető meg, tudniillik, hogy a prózaírást drámaírással váltotta fel. Tíz év alatt (1920 és 1930 között) tizenegy drámát írt, ebből kilencet – az *Előjáték* a *Lear* királyhoz és a *Riviéra* kivételével – Amerikában is bemutattak. Bár az ebben az időszakban keletkezett *A hattyúnak* három, az *Ibolyának* és a *Marsallnak* kilenc, *A vörös malomnak* öt évet kellett várnia a New York-i premierre, a többi ekkor született darabja – mint említettem – szinte azonnal elkerült a tengerentúlra, amely tény sikerességének egyik fokmérője is.

A harmincas évekből kilenc műve közül azonban már csak négyet mutatott be New York, ezek közül is csak *A jó tündért* a keletkezés évében, a többi (az átírt *Cukrársznét* és a *Csoda a hegyek közt* címűt) a negyvenes években, illetve a *Valakit* csak 1977-ben.⁴ Ebben az évtizedben mind Európában, mind Amerikában leáldozóban volt Molnár csillaga – legalábbis ami a színházi premiereket illeti.

Ezzel párhuzamosan azonban egy másik területen – a mozifilmek terepén – új sikereket élhetett meg a szerző. Amerikai stúdiók számos drámájából készítettek – kisebb-nagyobb változtatásokkal – filmet. Legelőször 1908-ban, a New York-i premier évében *The devil* címmel *Az ördögből*.⁵ 1925-ben *A hattyú* került sorra,⁶ majd 1929-ben az *Olympia*.⁷ A harmincas években a *Liliomot*,⁸ *A testőrt*, *A jó tündért*, a *Nagy szerelem* című színművét, *Az ismeretlen lányt* vitték vászonra. A negyvenes években újabb feldolgozásban *A testőrt* és *A jó tündért*, majd a *Delilát*.

Mind a színpadi premierek nagy száma, mind a megfilmesített drámák mennyisége arra mutat, hogy Molnárt – magyar írók közül elsőként – egyedülálló sikerek érték a tengeren túl. Mi lehet ennek a páratlan diadalnak az oka? Mennyiben mutatható ki az ilyen nagyfokú sikeresség lehetősége magában a darabok dramaturgiájában? Ezekre a kérdésekre próbálok meg a továbbiakban választ adni.

Molnár dramaturgiáját a „jól megcsinált” francia színdarab eszköztárából szokás gyökereztetni. Technikája többek között Blum és Fevrier, Bilhaud és Hennequin, Feydeau, Flers és Caillavet, Berr és Guillemaud darabjainak fordításán csiszolódott, de tovább is vitte, tökéletesítette ezt a dramaturgiát. Első darabja, a helyzet- és kevésbé a jellemkomikumon alapuló *A doktor úr*, a fordítások melléktermékének is tekinthető, amennyiben kipróbálta benne a franciáktól tanult cselekménybonyolítást és -feloldást, a hatások előkészítését és fokozását, de az enyhén gunyoros hangnem és a fordulatos párbeszéd már a későbbi Molnárt előlegzik. Egyéni hangú vígjátékkal csak öt év múlva jelentkezett: *Az ördöggel*.⁹ 1922-ig – néhány kivételtől s egyben a megszokott dramaturgiából kitörni próbáló és kísérletező drámától eltekintve, mint amilyen a *Liliom*, *A fehér felhő* – többnyire a „jól megcsinált” színdarab „molnárosított” változatának ösvényein haladt. Később kísérletei megszorodtak, gondoljunk csak az *Égi és földi szerelem* miszticizmusára; *A vörös malom* megszokott formákat szétrobbantó expresszionisztikus vonásaira; *Az üvegcipő* naiv, a *Liliomra* emlékeztető külvárosi romantikájára; a *Riviéra* furcsa marionettszerűségére, hogy csak a húszas évekből említsek példákat.

⁴ A legkésőbb bemutatott darabja az 1925-ben írt *Csendélet*, 1981. jan. 23-án volt első New York-i premierje.

⁵ *Az ördögöt* még kétszer, 1915-ben és 1921-ben is megfilmesítették.

⁶ Újabb változata készül el 1956-ban, Grace Kellyvel a főszerepben.

⁷ Ezt még két, 1930-ból származó feldolgozás követi.

⁸ A *Liliom*nak már van egy változata 1921-ből, aztán egy musicalváltozata – *Carousel* címmel – 1956-ból.

⁹ A kortársak ezt a darabot is igyekeztek francia mesterekkel rokonítani, pl. Arago és Vermond *Az ördög naplója* című drámájával.

A század második évtizedének azokról a drámáiról azonban, amelyek Amerikában sikersorozatot hoztak, nemcsak az akkori tengerentúli színház gondolta úgy, hogy Molnár legjobb darabjai, de az utókor is ezt a véleményt sugallja azzal, hogy a második világháborútól napjainkig a *Liliomot* és – a magyar bohózatok hiánya miatt igen népszerű – *A doktor urat* követően az *Olympia*, illetve a *Játék a kastélyban* a legjátszottabb darabok a magyar színpadokon. Talán nem pusztán véletlen, hogy éppen ezt a két vígjátékot mutatták be az amerikaiak a magyarországi premier évében. (Illetve, miként már utaltam rá, a *Játék a kastélyban* világbemutatója egyenesen New Yorkban volt.)

A *Játék a kastélyban* New York-i premierjét befolyásolhatta ugyan, hogy 1926-ban Molnár pert indított a Vígszínház, pontosabban a Színházüzem Rt. és Roboz Imre ellen, mert azok szerződésmegújítás nélkül adták elő darabjait, de ennél a személyes indoknál valószínűleg többet nyomott a latba a darabban rejlő siker lehetősége.¹⁰

Már a kortárs kritikusok is ezt a darabját tartották a legjobbnak. Kárpáti Aurél e vígjátéka kapcsán nevezte el Molnárt a színpad Paganinijének.¹¹ Minden olyan technikai fogást magán visel ez a Molnár által anekdotának nevezett darab, ami a század első évtizedeiben szükséges a színpadi siker eléréséhez. Sőt e darabja megírásakor önmagán is túllép a szerző: nem egyszerűen csak alkalmazza azokat a sablonokat, amelyektől sikert és hatást vár, de egyben karikózza is őket, mégpedig úgy, hogy közben bepillantást enged egy önreflexív alkotásmódba.

A továbbiakban a *Játék a kastélyban* című drámát segítségül hívva mutatok rá azokra a dramaturgiai elemekre, amelyek működtetésével egy darab az adott korban valószínűsítően elérhette a hön áhított sikert. (Az összes szükséges panelből most leginkább azokat emelem ki, amelyekről alig vagy egyáltalán nem szól a szakirodalom.)

A század elejétől fogva létezik egy téma, amely megkönnyíti a sikerhez vezető utat, mégpedig az ideális nő, illetve annak viselkedése. Ezzel kapcsolatban természetesen minduntalan felmerülő és visszatérő tárgy egy házasság révbe juttatása, jutása. Molnár első népszerű darabjának, *Az ördögnek* is a nő, a női viselkedés a témája. De a tízes években írt színpadi műveinek javarésze is úgynevezett női dráma: *A testőr*, *A farkas*, *A farsang*. A *Játék a kastélyban* Annie-jának viselkedésén keresztül is egy tipikus nő attitűdjét kottázza le, alapvető tulajdonságaként mutatva be a tagadást és a hazugságot.

Ez a nőalak ráadásul színésznő – nem véletlenül, ugyanis különösen kedvelt szokás lett a húszas-harmincas években a néző-befogadót beengedni a kulisszák mögé, és ezáltal bepillantást nyújtani a színházi világ, a színészek közegebe. Arról nem is beszélve, hogy ha egy színésznőt választott valaki főszereplőnek, valamivel szabadabban rendelkezhetett hősnője erkölcsével is. (A szabadosság ugyanis egyedül a színésznővel kapcsolatban volt társadalmilag megengedett és elfogadott.) A sikeres szereplőválasztás sokat segített annak az alapkövetelménynek az elérésében, hogy egy sikerdarab esetén a nézőnek folyamatosan jól kell magát éreznie a befogadói szerepben. Ezt szolgálta a téma- és a szereplőválasztáson túl az az elvárás is, hogy nyugtalanító gondolatok nem jelenhettek meg az ilyen darabokban. Az eseményt úgy kell bonyolítani, hogy a néző az imént említett kellemes állapotból ne zökkenhessen ki, s hogy a szerző mindvégig fenntartsa benne a jó vég utáni vágyakozást. Ezt a hangulatot különböző fordulatok közbeiktatásával, retardációkkal, félreértésekkel, előrevetített történésekkel, úgynevezett kiszólásokkal, a korabeli életre vonatkozó megjegyzésekkel, aktualizálásokkal érheti el az író a legsikeresebben. Arról nem is beszélve, hogy ezek az írói eszközök ahhoz is feltétlenül szükségesek, hogy az amúgy nagyon soványka történetet – a kor szokásai szerint – három felvonássá duzzasszák.

¹⁰ A New York-i premierre az is döntő befolyással bírhatott, hogy Molnár 1926-ban a Nobel-díj egyik várományosa volt. (A díjat végül nem kapta meg.)

¹¹ *Pesti Napló*, 1926. nov. 28. 13. o.

Annie népszerű színésznő, aki épp egy fiatal, tehetséges és nagyreményű zeneszerzőhöz készül férjhez menni, ám a vőlegény és barátai váratlan megjelenése a tengerparti fürdőhelyen némi kényelmetlenséget okoz a régi szeretőjétől megszabadulni nem tudó, de nem is nagyon akaró menyasszonynak. Sztereotip módon indul a dráma: nagyon sok vígjáték kezdődik ebben a korban nemcsak Magyarországon, de szerte a világon, a megérkezés jelenetével. Itt is három jó barát, Turai, Gál és Ádám toppan be vendégségbe.

Az a szerzői szándék, hogy a befogadó ne csak egy szórakoztató sikerdarabot kapjon, de egyben bepillantást is nyerjen a darabot létrehozó drámaíró alkotási folyamatába, már rögtön az első jelenet kezdőmondataiból kiviláglik. Ezt a szándékot Molnár nagyon ügyesen ötvözi a sikerdarabok első paneljével, a kezdőképpel, amelynek alapkövetelménye, hogy figyelemfelkeltő legyen, s mihamarabb derüljön ki mindenkiről, kicsoda.

A sikerdarabok alakjai gyakran emlékeztetnek egyrészt az ősi *commedia dell'arte*, másrészt az operettek állandó jellemtípusra. Természetesen megfigyelhető némi módosulás, de az alapjellemek – a hősszerelmes, a naiva, a kedélyes apa, az intrikus – jórészt egyeznek. A *Játék a kastélyban* című darabban gyakorlatilag nincs is több szereplő: Annie a naiva, a hősszerelmes megkettőzve van jelen: egyfelől Almády, másfelől Ádám alakjában, a kedélyes apa szerepköre Turaival azonosítható, az intrikust, akit jelen esetben inkább ál-intrikusnak neveznék, Gál személyesíti meg. (Fontos megjegyezni, hogy e darabok intrikusai nem negatív jellemek, nem belső meggyőződésből áskálódnak, sokkal inkább az író azon akaratából, hogy megszólalásaikkal újabb humorforrás teremtsődjen.) Rajtuk kívül csak két epizód szereplő van a darabban – a Lakáj és a dramaturgiai szempontból jóval funkcióltanabb, szinte felesleges Titkár.

Azáltal, hogy a sikerdarabok alakjai alapjában véve egy-egy szerepkört töltenek be, fel vannak mentve az alól, hogy igazi karakterük legyen. Jellemük, ha egyáltalán használhatjuk viszonylatukban ezt a kifejezést, nem egyénített, hanem csak általános tulajdonságokkal bír. A felszínesség itt is kiütözik a darabokon, az alakoknak problémamegoldó képességgel nem is kell rendelkezniük, mégpedig abból az imént említett tételből következően, hogy semmi nyugtalanító nem hangozhat el – így igazi konfliktusok sem tudnak létrejönni, tehát semmi szükség valódi drámai jellemekre.

Turai szerepén keresztül még egy fontos ismervre kell felhívni a figyelmet. A sikerdarabokban nem következetesen, ok-okozati viszonyból fakadóan halad előre a cselekmény, hanem az író önkénye szerint. Ezt a szinte kötelező elemet is kifaragja a darabban Molnár: maga Turai veszi át az író szerepét, és a *Fogat fogért* című ál-Sardou betétdarabban azt mutatja be, hogyan „erőszakolja” a szerző az akaratát a szereplőkre. A színpadi mű ügyes fogása, ahogyan Molnár karikírozza ezeket a siker érdekében szinte kötelezően használt szerepkör-alakokat azzal, hogy egyszerű jellemüket többfunkciósra változtatja (lásd: Turai: kedélyes apa – rezonőr – maga az alkotó író), vagy éppen azáltal, hogy szerepüket tovább minimalizálja, sőt megosztja (lásd: Almády–Ádám hősszerelmese), amivel fokozódik a figurák jelentéktelenségét hangsúlyozó dramaturgiai funkció.

A befogadók többsége a cselekményvezetés közben általában észre sem veszi az ok-okozati hiányokat, annyira elterelik a figyelmét a felmerülő problémáról a fent említett kiegészítő írói eszközök, mint a retardáció, a félreértések stb. Molnár a sikerdarabok kauzalitást nélkülöző viszonyait drámájában oly módon teszi nevetségessé, hogy minduntalan reflektáltatja szereplőit: mit miért csinálnak, sőt még odáig is elmerészkedik, hogy Ádám az egyik illogikus választát tőle számonkérő Turainak – szinte valamennyi siker-szerző nevében – így felel: „Gyűlölöm a logikát!”

Ezek a párbeszéd-részletek nemcsak a sikerdarabok alapvető dramaturgiai hiányosságaira hívják fel a figyelmet, hanem szemléletes példáját adják azoknak az írói fogásoknak is, amelyekkel a szerző észrevétlenül három felvonássá tudja nyújtani vézna alaptör-ténetét.

Ebből a szempontból Molnár vérbeli sikerdarabíró. Szinte mindegyik drámája egyetlen ötletet tüpíroz több felvonássá – hol ügyesen elkendőzve az alapgondolat vérszégyénységét, hol kevésbé ügyesen, direktebb eszközöket használva. A *Játék a kastélyban* egyik ilyen nyújtópanele Gál és Turai replikája a keddi, illetve pénteki naphoz fűződő babonasorról, vagy ugyanezt a funkciót tölti be Turainak a Lakájjal folytatott – sokszor semmitmondó, csupán humorforrásként működöttetett – párbeszédeinek javarésze.

A második felvonásvégi jelenet – amelyben Molnár szándékosan valamennyi szereplőt színen tartja – egyfelől a késleltetés s egyben a darabnyújtás eszköze, másfelől azonban a sikerdarabok azon kötelezőnek tartott ismérvének felel meg, miszerint a második felvonás végén valamiféle váratlan problémának kell közbejőnnie vagy valamilyen érzelmi hullámvásznak kell szükségszerűen bekövetkeznie.

A sikerdarabok ugyanis erősen koncentrálnak a felvonásvégekre – különösen a második felvonás végére –, amelyektől az érdeklődés fenntartását, bizonyos feszültségkeltést várnak. Ezzel az újabb bonyodalomkeltéssel mintegy újra fel akarják ébresztetni és ébren is akarják tartani a nézőben a már említett jó vég iránti vágyat. Arról nem is beszélve, hogy már a darab kezdetekor utalnak a pozitív befejezésre. Turai – miután bekövetkezik a darab happy endjét veszélyeztető „katasztrófa”, vagyis hogy Ádám végighallgatja a vékony falon keresztül Annie és Almády szerelmi légyottját – azonnal biztosítja a nézőket, hogy mindez nem akadály a feloldó befejezésnek: „Hát lesz premier. Muszáj, hogy legyen. (...) Evvel a zenével, evvel a primadonnával, evvel a szerzővel. (...) És minden lesz. Házasság lesz, siker lesz, boldogság lesz.”¹² A befogadó ezen a ponton ugyan még nem tudja eldönteni, hogy ez csupán a „csakazértis” akarat megfogalmazódása-e vagy ennél több, mindenesetre egy ilyen típusú mondattal a szerző a befogadóban képes felkelteni a pozitív vég utáni vágyat.

A kauzalitás-probléma a jó véggel kapcsolatban is megmarad. A pozitív befejezés ezekben a darabokban többnyire nem fokozatos kibontakozás eredménye, hanem több mozzanatot elhagyásával, hirtelen következik be. Az önmaga dramaturgiáját és a sikerdrámák dramaturgiáját leleplező *Játék a kastélyban* egyik leghumorosabb jelenete az, amikor az éjszakát végigalvó, Turai hajnalig tartó munkájáról mit sem tudó Gál másnap este, a betétdarabot hallva, boldogan, mintegy isteni beavatkozásként és magától értetődőnek éli meg az előző éjjeli szituáció megoldódását, s még ő vigasztalja a *deus ex machinát* megtestesítő, holtfáradt Turait: „Ne szégyellj azért magad, öregem, mert másképp történt, mint ahogy te gondoltad...”¹³ Megnyugszik abban a hitben, hogy éjjel Almády és Annie a másnapi előadás szövegét tanulták. Fel sem merül benne a kérdés, hogy miért éppen éjjel tanultak, miért pont Annie hálósobájában, s hogy miért voltak közben hosszú szünetek. Egyszerűen, minden kétség nélkül képes elfogadni a happy endet – általában a néző-befogadó is így viselkedik az ilyen sikerprodukciók láttán.

A fricska megint kettős értelmű: nemcsak azt mutatja meg Molnár, miként csapja be a sikerdarabíró a befogadót, hanem az is újból megerősítést kap, hogy minden a szerző önkénye szerint történik ezekben a színművekben, néha még a józan ész megcsúfolása árán is.

A hihetetlen fordulat alkalmazása egyébként megszokott írói eszköz a sikerdaraboknál. A szerző dolga, hogy a hihetlent is lehetségesként mutassa fel. A hihetőség problémája más Molnár-drámákkal kapcsolatban is felmerült a kortárs bírálók részéről. Például *A testőr* alapszituációjáról is azt állították, hogy a valóságban elképzelhetetlen, hogy egy színész ne ismerje fel színész férjét – még ha az el is van maszkírozva. De ugyanilyen elképesztő ötleten alapul az *Előjáték a Lear királyhoz* azon szituációja, amelyben a tanult egyetemi tanár a gaz csábítót csak azért nem bántalmazza tetteleg is, mert az éppen az általa nagyra tartott Shakespeare Lear királyának jelmezét ölti magára.

¹² Molnár Ferenc színművei, Bécs, 1972. 709. o.

¹³ Uo., 750. o.

Molnárnál ezek a hihetetlen, mégis lehetséges mozzanatok gyakran egybeolvadnak a látszat és valóság egymásba játszásával. Noha ezt a dilemmát Pirandellótól szokás eredtetni, ne vitassuk el Molnártól, hogy ő *A testőrben* már felvázolja ezt a problémát, míg Pirandello csak tizenegy évvel később, az 1921-ben bemutatott *Hat szerep keres egy szerzőt* című munkájában foglalkozik a látszat–valóság kettősségével.

A látszat és valóság fogalma egybeolvad Molnárnál az igazság és hazugság, helyenként pedig az élet és művészet kettőssével, s valamennyi fogalompár a szerepjátékkal. Mindannyian szerepet játszunk, mondja e kérdéssel foglalkozó darabjaiban, nemcsak a fent már említettekben, de például a *Marsallban*, az *Egy, kettő, háromban*, a *Vacsorában*, a *Valakiben* vagy akár az elemzés tárgyául választott *Játék a kastélyban* című drámában. Ezt a témát Molnár vezette be a magyar színműirodalomba, az ő nyomán található meg ez a motívum a 20-as, 30-as évek sikerszerzőinél, mint például Fodor Lászlónál, Bús-Fekete Lászlónál vagy Bónyi Adorjánál. De míg Molnár a látszat–valóság kettősséget képes volt a két fogalmat elválasztó vékony határon egyensúlyban tartani, addig epigonjai a kérdéskört lecsupaszítva, csak felszínesen jelenítették meg darabjaikban.

Molnár népszerűségének egyik titka talán éppen ezen a ponton ragadható meg a leg-tisztábban. Birtokában volt annak a képességnek, amelynek segítségével megtalálta a helyes arányokat, általában – néhány ellenpéldától eltekintve – csak a szükséges mértékben alkalmazta a sikerdarabok elkészítéséhez szükséges kötelező paneleket, darabjait nem terhelte meg ezekkel a sablonokkal úgy, mint ahogyan azt kortársai közül – a még nagyobb siker reményében – tették sokan.

Molnár ügyel arra, hogy ha látszatmotivációként is, de legyen jelen drámáiban valami-féle ok, ami látszólag mozgathatja a szereplőket. Erre azért van szükség, hogy ne derüljön ki az első pillanatban a szerző mindenekfölött álló irányító szerepe. A leghihetlenebb szituáció is igyekszik minél hihetőbbé tenni. Ennek eléréséhez egyik leggyakoribb eszköze a cselekmény továbbblendítéséhez a drámában amúgy is elengedhetetlenül fontos fordulat, amelyet azonban kortársainál sokkal leleményesebben alkalmaz. Nem egyszerűen szerzői instrukciókban közli ezen fordulatok beálltát, hanem a dialógusokon keresztül hozza létre őket, eljátszatva a folyamatot az alakokkal – ezzel jóval nagyobb teret és lehetőséget is ad a színészi játék kibontakoztatására is. Például amikor Ádám végighallgatja a szomszéd szobában a menyasszonya és Almády közötti románcot, Molnár a következő – lelkiállapatra utaló – szavakat adja a vőlegény szájába, hosszas instrukciók helyett: „Ezek a szavak! Ez a hang! (...) Istenem! (...) Én ezt a nőt úgy tiszteltem, mint egy Madonnát! Meg tudnám gyilkolni azt a férfit, aki most a karjaiban tartja... simogatja! (...) Összetört az életem.”¹⁴

Molnár alig használ szerzői utasítást, éppen csak a szereplők cselekvésének vagy beszédmódjának irányítása céljából, nem pedig a belső lelkifolyamatok és a szereplők egymás közötti viszonyváltozásának leírása érdekében él ezzel az írói eszközzel.

Ugyanígy megtalálja a mértéket a szereplők felvonultatásában is. Legjobb drámáit nem terheli meg sok mellékszereplővel. Vannak ugyan úgynevezett zsánerfigurái, de sokkal kevésbé szánja nekik azt a fordulatok közötti hézagöltő szerepet, mint kortársai. Molnár a réseket szellemes párbeszédekkel foltozza be, gondoljunk csak a *Játék a kastélyban* már említett Turai–Lakáj párbeszédeire.

Nézetem szerint a dialógus ezen új szereppel való felruházása – és valószínűbb tartalommal való megtöltése – is hozzájárulhatott ahhoz, hogy még a dramaturgiájának egyéb elemeit élesen elvető kritikusok is elismerik Molnár dialógusainak frissességét, ötletességét és újszerűségét. Molnár dialógusokban gondolkodik – ez nem egy prózai művében is megfigyelhető –, s ez az a tulajdonsága, amitől nem csupán vérbeli, de egyben sikeres színpadi szerzővé válhat.

¹⁴ Uo., 706–707. o.

Dialogusaiban vannak ugyan olyan mondatok, amelyek a korabeli eseményekre utalnak, de jóval kisebb számban, mint bármely más kortársánál. Talán az *Egy, kettő, három*ban van a legtöbb olyan mondat, amely az idő múlásával elveszítette aktualitását és ezzel humorkeltő hatását is. Miért van másoknál több és Molnárnál valamivel kevesebb ezekből a valóságra utaló mondatokból?

Ezek a kiszólások többfunkciósak a sikerdarabokban: használatukkal egyfelől a hitelesség látszatát lehet kelteni, ezen mondatok valóságtartalma mintegy bizonyítékul szolgál az egyéb történések elhitetéséhez; másfelől jó eszköznek bizonyul a dráma és a befogadó-néző közötti kontaktus teremtésére és fenntartására. A befogadó ezáltal is megszólítva érzi magát. Továbbá ezen mondatok gyakori alkalmazásával a nézőt a közös tapasztalatból és valóságismeretből kiindulva jobban be lehet vonni a dráma világába, mintegy „beavatottként” lehet kezelni, vagyis a befogadó attitűdjét nagymértékben lehet befolyásolni.

Ezeknek a kiszólásoknak két fajtája van: az „olcsóbb” megnyilvánulást jelentő aranyigazságok és a mindennapi tapasztalatokból adódó, konkrétabb értelmű, aktualizáló utalások. Mindezek mellé, a Csathó Kálmán által védőmondatnak titulált darabvégi mondatokkal, a kiszólások egy új típusát hozza létre Molnár.¹⁵ Ezekben a védőmondatokban Csathó szerint „kifejezte, hogy ő maga nemcsak, hogy nem ért egyet azokkal, akik darabjában erkölcsstelen diadalt aratnak, hanem megveti őket egész világukkal együtt.”¹⁶ Szerintem pedig ezekkel a mondatokkal – néhány pillanat erejéig, mintegy önmaga szándékaira is rácáfolva – éppen azzal a sikerdarabbeli dramaturgiai elvárással helyezkedik szembe, amely szerint a nézőnek folyamatosan jól kellene éreznie magát a befogadói szerepben. Ezek a mondatok nemcsak a szereplők erkölcsiségétől, illetve épphogy erkölcsstelenségétől való elhatárolódást, de bizonyos mértékű erkölcsi tanítást is tartalmaznak, s épp ezáltal nyugtalanítóan hatnak, bár lényegük és tartalmuk sokszor nem tud – vélelmezhetően nem is akar – áttörni a sikerdramaturgia szabta korlátokon.

Molnár hazánkon kívüli diadalához kétségtelenül hozzájárul az a tény is, hogy sikerült olyan témákat választania, és azokat úgy megközelítenie és bemutatnia, hogy nemcsak egy régió, de az egész világ számára érdekesek voltak. Kortárs kritikusan épp ebből fakadóan gyakran vádolták magyartalansággal és nemzetietlenséggel. Író társai közül Móricz Zsigmond kelt Molnár védelmére. Gondolatai nemcsak a kolozsvári *Az ördög* előadása előtt hangzottak el, de a *Nyugat* hasábjain is megjelentek 1912-ben: „Molnár Ferenc *Az ördög* (...) a történelmi fejlődés keretébe úgy illeszkedik, mint a modern magyar dráma ki-fejlődésének történelmi fordulópontja. (...) valahányszor az irodalom valamelyest új korszakot ér, s a kifejezés művészetében olyan stílust kezd, amely felületes ránézésre ellenkezőnek látszik a régi írók s a megszokott irodalmi művek hangjával, mindig felhangzik a vád, hogy az új irodalom elnemzetietlenedik. S ez a vád különösen erősen érte éppen Molnár Ferencnek *Az ördög*ét (...) Ez a vád ősi eredetű, különösen a drámaírókkal szemben, de éppen olyan hamis és jogosulatlan, mint az irodalom egyéb műfajaiban.”¹⁷

Noha még többen kiállnak Molnár mellett, a vádak nem csitulnak, idővel egyre többen és több okból vádolják. Támadják külföldi bemutatói miatt is, leginkább irigységből. Miután darabjainak világsikere egyre többet szólította külföldre Molnárt, az itthoni irodalmi élettől mindinkább eltávolodott. Ráadásul a történelem is egyre messzebb űzte hazájától, szeretett fővárosától. A harmincas évek végétől már csak néhány újságcikkből értesülhettek az itthoniak Molnár külhoni sikereiről. Az ötvenes évektől aztán már ilyen

¹⁵ A *Játék a kastélyban* védőmondata Turai szájából hangzik el: „Azt én tudtam, hogy a végén mindenki gentleman, csak én leszek gazember.” (Ld. 13. o.)

¹⁶ Csathó Kálmán: *Író társak között*, Budapest, 1965. 291. o.

¹⁷ *Nyugat*, 1912/I. 704., 706.o.

formában sem. Kivetettetett az irodalomból. Kádár János 1957. május 9-én elhangzott országgyűlési beszédében nehezményezte, hogy a színházak repertoárján olyan Horthy-korszakbeli népszerű tollforgató is szerepel, mint Molnár Ferenc.¹⁸ Mindennek ellenére a színházak nem fordítottak hátat a Molnár-daraboknak, a kilencvenes évektől pedig egyenesen reneszánszát éli Magyarországon a század első évtizedeinek egyik legnépszerűbb drámaírója.

Drámái, ha kicsit meg koptak is, nem avultak el. Idén, halálának ötvenedik évfordulóján a tengerentúli sikereiről megemlékezvén még Amerikában is készült egy Molnár-felújítás. A Martin E. Segal Theatre Center a *Csendélet* című darabját állította színre. Magyarországon pedig – három, több éve játszott drámája mellé¹⁹ – újabb hat színpadi művét²⁰ is felújították, melyek közül az *Egy, kettő, három*, *Az ördög*, *A testőr* és a fent elemzett *Játék a kastélyban* két-két rendezésben is látható.

Molnár egykori sikere részben időhöz kötött, részben azonban örökérvényű, mert nemcsak átvenni, de továbbfejleszteni is képes volt kora külföldi darabjainak sikerdramaturgiáját, s mert ezzel iskolateremtővé vált Magyarországon. A húszas-harmincas évek drámaíróinak java Molnár-darabokon nevelkedett. Hogy ez jól tett-e színműírásunknak, az már más kérdés, s egy újabb tanulmány tárgya lehetne.

¹⁸ Ständeisky Éva: *Az írók és a hatalom 1953–1963*, Budapest, 1996. 216. o.

¹⁹ *Olympia* – Játékszín (Rendező: Balázsovits Lajos), *Játék a kastélyban* – Katona József Színház, Kamara (Máté Gábor), *A hattyú* – Pesti Magyar Színház (Iglódi István).

²⁰ *Egy, kettő, három* – Madách Színház (Rendező: Szirtes Tamás), Veszprémi Petőfi Színház (Ács János); *Ibolya* – Madách Színház (Szirtes Tamás); *A farkas* – József Attila Színház (Naszlady Éva), *A testőr* – Madách Kamara (Kolos István); *Liliom* – Győri Nemzeti Színház (Tordy Géza); *Az ördög* – Egri Gárdonyi Géza Színház (Csizsár Imre), Radnóti Színház (Forgács Péter). (*A Játék a kastélyban* másik előadása a Debreceni Csokonai Színházban látható [Meczner János].)

A DRÁMA ÉS A TÖRTÉNET

Erika Fischer-Lichte: A dráma története

A színház veszedelmes intézmény. Civilizált városok nem tűrhették meg falaik között. Romboló hatása az erkölcsökön keresztül az egész személyiséget károsítja. Narcisztikus kábulata és természetellenes illúziókeltése végső soron az ember azonosságát vonja kétségbe.

Rousseau ezekkel az érvekkel tiltakozott az ellen, hogy színházat telepítsenek a jobb sorsra érdemes Genfben. És mint minden fundamentalista ellenkezésben, ha egy zsenitől származik, megfontolandóan sok az igazság. Ha fonákjáról is éppen. És azért onnan, mert a „színiére” is ez utal a legpontosabban. A színház színiére: „identitására”, mondhatnánk a Rousseau-t idéző szerzővel, Fischer-Lichtével, aki úgy tekint a színházra, mint identitások találkozási pontjára, nem csak a társadalmi térben – de az időben is: végig tehát a történelmen. A színház történetén, ami talán teljesebb és ezért igazabb, mint az eseményekkel, érdekekkel és politikával meghatározható, úgynevezett história.

Ha a színház veszedelmes és kártékony intézmény – és éppen a felvilágosodás, a megszentelt racionalitás korának klasszikusa szerint az –, akkor a színházról való gondolkodás, írás, történetének rekonstrukciója bizonyosan valamiféle tetszelgést jelent ebben a kockázatos és kártékony kultuszban. Hiszen a leírás és az elemzés fényében mindaz feltárul, aminek a színház elsősorban csak *jelen*, alkalmi, feltétlen – és a közönség számára a ráismerés élményével megerősített – kifejezésformája, amely a színházon keresztül arról szól, hogy társadalmi létezésünkben mi is megoldatlan, kockázatos, baljóslatú – de már nem az esztétika többnyire korlátozott hatása révén, hanem a fogalmi nyelv és az intellektus cáfolhatatlanságra törő kategóriáival rögzítve.

Én szoltam.

De hát a veszedelem vonzásával ugyan mi veheti fel a versenyt? És a színházról való töprengés konvencióinak kialakulása és intézményesülése nem annak lehetne záloga, hogy pontosabban lássuk akár a veszedelmek szerkezetét? Mert azután persze lett színház Genfben, talán sikeres, ha úgy tetszik: a közösség által akart és elfogadott, de hát ettől miért ne lehetne igaza a magányosan sétáló Rousseau-nak és minden további protestálónak, akik – és ez igen csak megfontolandó – egy idő után, majd pedig időről időre bizony a színház intézményén belülről figyelmeztettek az identitás krízisére és ekként a létezésünk értelmét különféle formákban fenyegető veszedelmekre?

Erről a folyamatról szól a nagyszerű Erika Fischer-Lichte könyve, amely *A dráma története* címen jelent meg a Jelenkor Kiadó gondozásában, Kiss Gabriella gondos, gördülékeny és lelkiismeretes fordításában – és kevés

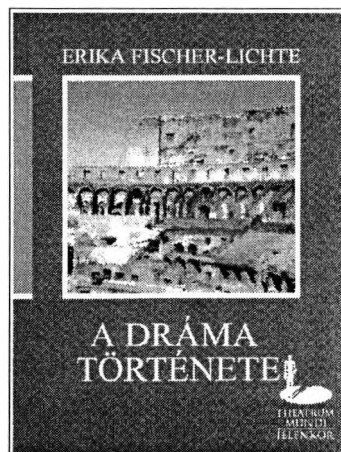
Fordította Kiss Gabriella

Theatrum Mundi sorozat

Jelenkor Kiadó

Pécs, 2001

744 oldal, 2900 Ft



fontosabb könyv látott napvilágot mostanában, örvendve hihetjük. A kötet mindezekén túl még szép is, fedele kemény, kép is látható rajta: talán egy cirkusz vagy színház romjai sárgállnak a mediterrán-kék ég alatt. Ellenpontozva mindjárt – mintha öntudatlan, bölcs iróniával – a könyv címét: a továbbiakban ugyanis majd a színház története mondja el a drámáét. De erről majd később.

Rendkívüli szellem lép elénk ebben a kötetben. Páratlan gondolkodói erővel, lelemenyességgel és a kortárs színháztudományban kimagaslóan sokrétű felkészültséggel. Fischer-Lichte az indítás radikalizmusával – vagyis Rousseau megidézésével – is jelzi: nem hagyományos kategóriákban gondolkodik és fogalmaz a színházról, nem száraz krónikát akar írni, de nem is teóriákkal átitatott szakmonográfiát. Hanem elsősorban az antropológia, a kultúrbölcsélet, a lélektan és a művelődéstörténet – és számos más diszciplína és „interdiszciplína” – felől közeledik úgynevezett tárgyaéhoz, amelyet elbűvölően alapos filológiai munkával dolgoz fel és tár elénk. Így rajzolódik ki végül az európai identitáskeresés, -vesztés, -alkotás stb. kalandos története, ami a színházon és a drámákon keresztül a könyv valóságos tárgya. (És tegyük hozzá mindjárt: *Európáról* van szó mindössze, a dráma *európai* történetéről csupán, amit a szerző sajnálatosan elmulasztott jelezni ambiciózus címében, vagyis arról, amit ezen a kontinensen gondolunk drámának és történetnek.)

A többnyire elragadóan olvasmányos szöveg szinte „teoretikus pikareszkként” tölti meg a több mint hétszáz könyvlapot, és bizony a szerző erénye volna, hogy a divatos terminológiai argó sokszor halálos szellemi ölelése ellenére olvasható tud és mer lenni, helyenként anekdotikusan szórakoztató, másutt éppen frappánsan szellemes, és még a káprázatos interdiszciplinaritás sem hat „centrifugálisan” a kategóriarendszerére – vagyis hogy szétszórná argumentumait és terminusait –, hanem éppenséggel a meghatározó központi kategória: az *identitás* teremti olyan „centripetális” erőt, amely a gondolkodó szándékainak megfelelően válik a könyv valóságos főhőssévé. És ennél fontosabb kategória európai eszmélkedésünkben nemigen létezik. Úgy hiszi. És higgyük el neki.

Örömmel fokozza, hogy rendszert alkot a szerző, mégpedig látóköre szélességéhez mérhető, ugyanakkor németesen pedánsat, ami bizony a ráfér egy olyan antiszociális műnemre, mint a dráma. Fejezetek, alfejezetek és al-alfejezetek struktúrájára oszlik ez az egész történet, de hát az iskolamesteriséget itt is belengi a szellem, a fejezetcímek gyakorta blikkfangosak: *A megcsonkított kéztől a megcsonkított szabadságig* olvasható a polgárság történetében, vagy éppen *A nemző természet önkasztrációja*, ha a német romantika néhány alakja kerül szóba – és természetesen az efféléknél szelídebb epizódokról is szellemesen fogalmaz a szerző, s metaforikája is színes és emlékezetes.

Erika Fischer-Lichte végigírta tehát ezt a történetet – végig bizony! – a címe szerint: a drámáét, mégpedig a legelejétől (ami számára a görögség volna) a kortársi konklúzióig (Heiner Müllerig). Színről színre. És ennek jelentősége önmagában is rendkívüli. Bármilyen is az elgondolásunk arról a történetről, ami és ahogy megelevenedik ezeken a lapokon, maga a nagyratörő akarat megvalósítása önmagában is erény: mert rendszert teremtett térben és időben, mert ez a rendszer nem a leltárkészítő lélektelen kronológiája vagy geográfiája lett, hanem a határozott koncepciót követő gondolkodóé, aki a könyvvel ugyanarra kérdez – hová tűntünk? –, amire az idő folyamán kérdeztek maguk a művek.

És ez még csak a kezdete annak az örömnak, ami azután mindinkább eltölti az olvasót, aki a határozott és megalapozott szemlélet nyomán klasszikusan jelentős műveket és tendenciákat pillanthat meg új fényben és ezért gazdagodó jelentésben. A plasztikus társadalmi-történelmi tabló előterében pedig érzékeny, alapos, sokszempontú műelemzések bontakoznak ki a könyv lapjain – nem titkolva természetesen a szerző értékszempontjait, a művek szelekciójában is érvényesített hipotézisét, vagyis annak jelzését, hogy számára miről is szól ez a történet. Ami végső soron annak a kultúrfilozófiai illúzióknak a hányattatása, majd szertefoszlása volna, amelyre egykor Európa épült. Az identitásé. Aminek – civilizációnkkal együtt – bealkonyult. A spengleri – a kötetben idézve: foucault-i – kultúrpeszimizmus persze inkább személyes életérzés kérdése, semmint az

elemzés kiindulási alapja vagy a tárgy jellegzetessége volna, ám a történelmi rezignáció összkomfortos, nyugati önsajnálata csak ritkán homályosítja el a szerző éles pillantását.

Más homályok persze – talán ebből adódóan – igencsak sejthetők, s ezekről örömről kifejezésekor, talán annak hitelessége érdekében, szólnunk kell. Elsőként arról, hogy a dráma meghatározása fájoan hiányzik a könyvből. És ez nem a tudatlan olvasó igénye volna, sem pedig a pedáns recenzens elvárása – hanem elsősorban annak tisztázása, hogy végül minek olvassuk itt a történetét? Mert középkori passiószövegek, Heiner Müller-fragmentumok és Csehov-darabok fölé rendelni kellene talán valamiféle átfogó és operacionalizálható kategóriát, mert különben jaj nekünk, s mindenki a saját definíciójával – vagy éppen amorf élményeinek lepárolásával – fogja helyettesíteni azt.

De hát a történet sem a drámáé, és ezt is mindjárt előre kell bocsátani. A címlap tervezője ezt tudta talán olyan pontosan: bizony *színházról* van itt szó, pontosabban a színház romjairól, arról, ami egykor volt, amivé azután ezt a történelem alakította, s végül arról, amit ma színháznak gondolunk. A szerző így gyakran egyszerűen csak szellemes színháztörténet-írásba kezd, és persze ilyenkor sem kevésbé elragadó, mint a drámáról szólva, csak hogy éppen ő maga fogalmazta meg igen pontosan – és ez a felismerés a kötet egyik legfőbb erénye –, hogy a dráma és a színház igencsak különmű, olykor szinte összeférhetetlen, dialógusuk a történelemben és a színpadokon néha termékenyítő, máskor éppenséggel bénító – és mindkettő öltheti remekművek alakját. No és az *identitás* – a mű legfontosabb szempontja – a drámában alapvetően különbözik mindattól, amit a színház, illetve annak rendszere, működése, nézői stb. identitásként elfogadnak és visszaigazolnak.

A német kötet cím ennél persze őszintébb és megengedőbb: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Vagyis a drámatörténeten túl mégiscsak az identitás korszakai villannak fel az időben. Amennyiben pedig ezt tekintjük a könyv tárgyának, és ennek alárendelten szemléljük a drámák sorát és sorsát, úgy talán kevésbé érezzük, hogy az olvasó nem azt kapta, amit ígértek neki. Bár a színház főszerepével kapcsolatos zavar akkor sem oszlik –, legfeljebb azzal értelmezhető, hogy a drámák mégiscsak a színpadokon „méretnek meg”, ám hiányérzetünket ez sem csillapítja, lévén az írott szöveg más természetű, a színpad törvényszerűségeihez képest sokszor tágasabb, bonyolultabb, elvontabb vagy éppen megvalósíthatatlanságában rendkívül gazdag – ami pedig alapvetően más természetű gazdagság, mint a színházé. És éppen azért képes a dráma egyedülálló módon tanúskodni az identitás történetéről, mert a maga írói genezisében és ebből következő „genuin” elszigeteltségében nem kötik ugyanazok a társadalmi, technikai vagy akár antropológiai feltételek, amelyek a színházat – mégoly formabontó vagy éppen a konvenciókkal szembeszegülő formájában is, de – kötik. És ami másként szól az identitás sorsáról.

Végül pedig a kötetben színesen, mélyen és sokrétűen feltáruló történet megidézése során a szerző nem törekszik teljességre: bizonyos tendenciákat egyes művek és szerzők rajzolnak ki és nem mások, az extenzív teljesség helyett zseniális példák, remekművek és megidézett, fontos korszakok tűnnek fel a könyvben – nem a hideg szakszerűség érvényesül, hanem a történetben élő, azzal polemikus viszonyban álló gondolkodó fogalmazza meg itt mindazt, amit az identitásról gondol. Nem a hiányzó szerzőket és műveket kérné tehát számon a mégoly szelíd recenzens – bár sajnos számosak és jelentősek –, de jelezni kell, hogy a szerző és a tárgy áldott találkozásokkor mégiscsak *egy ízlésforma önarcképe* lesz ez a történet (mint Halász Gábor írta egykor Babits irodalomtörténetéről). Így például a nagyszerű Shakespeare-fejezet is csak egyik lehetséges értelmezése annak, ami egykor Angliában történt, s a remek *III. Richárd – Szentivánéji álom – Lear király-műelemzésből* levont konklúziók nem feltétlenül állnak ki egy másféleképpen reprezentatív gondolatmenet próbáját, melynek alkalma mondjuk a *Cymbeline – Téli rege – Vihar* vonulata volna.

Vagyis a címben szereplő *dráma* szó mellett a *történet* sem érvényes egészen – marad

azonban önmagában a birtokviszony. Illetve – az eredeti kiadásban – színház és identitás, az antikvitástól a jelenkorig.

Idáig.

A történet kezdőpontja tehát a görög antikvitás, s Erika Fischer-Lichte *A kultikus színház* fejezetén belül idézi meg, mégpedig a *tragikus hős* kategóriájának alárendelten. Az adott művelődéstörténeti, történelmi, antropológiai, filológiai stb. diszciplínák virtuóz ismeretében a szerző abból indul ki, hogy a színháznak nem előzménye a Dionüszosz-ünnep, hanem sokkal inkább a polisz volna a származási területe, bár eredetét – mint írja – valójában homály fedi. A fontos és meglepő állítás bizonyítására elbűvölő gondolatmeneten és a drámák elemzéséből kikristályosodó érvein túl legfeljebb még könyvcímek sorakoznak az irodalomjegyzékben, s ez alapozná meg a színháztörténeteket alapjukban cáfoló tézist. Amivel szemben másféle hipotézis nemigen kerül elő, míg feltehetően a szerző konklúziója nem széleskörű archeológiai, klasszika-filológiai vagy egyéb alapkutatásra épül, hanem – mégoly nívós – dedukcióra, mondhatnánk: spekulációra. Az érzékeny, rétegzett és sokszempontú drámaelemzés-sorozat – mely elsősorban az Atreidák történetének drámai feldolgozásait érinti – megerősíti a dráma genezisének szociális („politikai”) hipotézisét, majd pedig Oidipusz sorsán keresztül összességében úgy láttatja a görögség világát, mint amit elsősorban isteni önkény és gonoszság határoz meg. Fischer-Lichte sajátos, radikális, pesszimista olvasata nem idegen a német bölcséleti hagyományoktól, ám az olvasó mégiscsak úgy érzi, hogy ezt a világot bizony megannyi más mozzanat is meghatározta, s mindannak ugyancsak nyoma maradt az archaikus műveken.

Ugyancsak különös mozzanat az elemzésre választott darabok sajátos „megfeleltetése” a valósággal, szinte azonosítása a bőségesen megidézett történelemmel és annak eseményeivel, mintha az ábrázolt epizódok önmagukban való tények és nem éppenséggel nyelvi képződmények lennének – a valóságról alkotott felfogás egyféle lehetősége, koherens, ám mégiscsak fiktív univerzum. Fischer-Lichte azonban javarészt úgy tekint ezekre a történetekre, sorsokra, hősökre, mint akiknek „valósága” nem volna minőségileg más, mint például Periklészé, vagy – uram bocsá’ – Euripidészé. És ez a zavar – a művek realitássá züllesztése – bizony még sokáig megmarad.

Az antropológiai szemlélet következetes érvényesítése akkor hozza meg – illetve akkor is meghozza – a maga gyümölcsét, amikor a szerző az európai középkoron keresztül követi a dráma sorsát mint *A test mágiája* nyilvános érvényesülését. Hiszen az aszketikusan szemlélte, a vallásos univerzumban alacsonyabbrendűnek hirdetett test nagyon is meghatározó szerephez jutott a keresztény középkorban: nyilvános ünnepeken például, amelyeket (a *Húsvéti trópusok* nyomán) mélyen, szellemesen, frappánsan és hatalmas tárgyismerettel elemez a szerző. Megítélése szerint az európai dráma ebben az időben születik meg másodsor – mégpedig az istenkultusz révén a Húsvét liturgiájából, ahol is a legteljesebben és a legihletőbben találkozhat keresztény és pogány, népi és egyházi, dogmatikus és mágikus.

Izgalmas és elbűvölő plaszticitással, remekül válogatott szemelvényekkel, az előadások elgondolt rekonstrukciójával, a művelődéstörténet segítségül hívásával, a teológia értelmezési horizontjának előterében vázolja fel a szerző az egyházi és népi kultúra – a középkoron keresztül mindvégig termékeny – dialógusát, kölcsönhatásait, művekben megformálódó konklúzióit – mindezt elsősorban a „főszereplő” testen keresztül. Majd követi a népi kultúra visszaszorulását, sőt: elnyomását – s eközben a test „önállósodását”, különös, saját életét, mint ami új és új alakban és változatlan erővel ihlette meg a korszak különös színházának nézőit és alkotóit.

Hogy ez a kultúra közel sem volt homogén? Hogy még az egyházon belül is folyamatos – és igen éles – polémia zajlott éppen a testről az eretnekségek és az – ezeket gyakorta magukba olvasztó – szerzetesrendek között? Hogy az előadás és a szöveg rendkívüli „egybenövése” nyomán nevezhető-e még drámának a fennmaradt textus? Hogy a szakralitás fogalma még a legprofánabb mozzanatokban is – olykor éppenséggel ott – alapvetően meghatározó volt? Hogy a szexualitás – Paul Tillich szép gondolatmenetével

– a „létezés rejtélyét” villantotta fel a korai keresztények előtt? Ezek a szempontok kívül rekednek Fischer-Lichte értelmezési horizontján, ami nem jelenti azt, hogy rendszere bármiféle hiányosságot szenvedne – ellenkezőleg: a rendszer ezek nélkül lesz rendkívül koherens, amit tehát ismét csak alapjában kezdhet ki egy azonos indítékú, de más szempontok alapján rekonstruált történet.

A második fejezet is a színházat emeli címébe: a vizsgált korszaknak megfelelően ambiciózusan és latinul – *Theatrum vitae humanae* – foglalja össze az angol, francia és spanyol aranykorok legnagyobb szerzőit és műveit, valamint – külön hangsúllyal – a mögöttük ki-rajzolódó társadalomtörténetet. Londonban ugyanis 1576-ban alapítják az első hivatalos, nyilvános színházat, mely persze azonnal – és jó okkal – kihívja az erkölcstelenség „repetitív” vádját, ha persze homályban marad is a szó valódi jelentése: hogy valamiféle nyilvános malackodásnak volna ez őszinte vagy képmutató elutasítása, amolyan fejcsóváló és irigy rosszallás, vagy éppen a társadalom egyik legfontosabb legitimációs bázisának: a közös moralitásnak kezdené ki az alapjait ez a polgárjogot bitorló kollektív deviancia. Shakespeare persze választ ad a kérdésre – mégpedig a maga zseniális kérdéseivel felel, amelyek Fischer-Lichte gondolatmenete szerint mindig is az identitásra kérdeznek, s teszi ezt minden darabjában másként. Az Erzsébet-kor társadalmi válsága közepette szinte *laboratóriumként* működött ez a zseniális kérdező a maga színházával – mint ez azután az elemzésekben kiviláglik. A III. *Richárd*-ban valamiféle „negatív antropológia” tárul fel a maga káprázatos pszichológiai univerzumával, míg a *Szentivánéji álomban* az átváltozások sorozata éppen az identitáskeresés és –találás alkalma lehetett, az *átmenet rítusainak* megfelelően. Fischer-Lichte ugyanis a nagyszerű belga antropológus, Arnold van Gennep kategóriáját: a *Rites de passage*-ot alkalmazza itt a szerelemre, illúzióra, káprázatra és mágiára – mint, egyébként is, egész kötetének egyik legfontosabb és legtermékenyebb terminusát.

Hogy miként változott meg Shakespeare Angliája I. Jakab uralkodásával, és hogy a társadalom változó érzékenysége – majd a káosz felé sodródás apokaliptikus szorongása – miként ihlette és értelmezte a drámákat: ezzel a dilemmával zárul a Shakespeare-fejezet. Amit az uralkodó nemzetpolitikai-vallásos értelmezésben fogadott el cselekedetei alapjaként, azt fogalmazta újra a szerző szerint Shakespeare a maga szekularizált és humanista módján. Ez a párhuzam és kölcsönhatás lesz az alapja a *Lear király* elemzésének, helyenként olyan tüzetes társadalmi-történelmi háttérrel és hatástörténettel, hogy az olvasó joggal érezheti: a szociológus művészettörténet-írás újabb fontos példájával találkozunk – ha éppen kétkedik is a társadalom és szellem efféle, csaknem ok-okozati kölcsönviszonyában. De hát a mi kételyünk alapja talán csak egykori sorsunk: a marxizmus dominanciájából, majd érvényességének szűküléséből ered, míg Fischer-Lichte metodikája efféle traumáktól nyilván érintetlen: olvasóközönségének sem feltétlenül Lukács vagy Lifschic jutna eszébe szemléletéről, hanem inkább Hauser és Weber.

Az emberi élet színházának másik színpada – ha már ennél a metaforánál maradunk – a spanyol aranykor színházi *archetípusai* felől mutatkozik meg (a jungi kategória itt bizonyos metafora csupán), s a *csábító, a mártír, a bolond* lesz az elemzés szerint az alapja a XVII. század színházi toposzainak. *Theatrum mundi, theatrum vitae humanae*. Fischer-Lichte alapvetőnek látja ebben a korszakban az *élet teatralizálását*, ahogy ekként maga a színház válik világszínházzá: lévén, hogy a mintákat teremtő királyi udvar is *teatráisan demonstrálja önnön lényegét*, a mindent átszövő hit szubjektuma az *Én egyházi színrevitelében* válik szemlélhetővé, s a színház a köznapokban is átfogóan van jelen: nagyvárosi intézményektől kezdődően falusi deszkaszínpadokig találja meg legmegfelelőbb közönségét és formáját, s ihleti meg a korszak – közismerten könnyen ihlethető s a végtelenségig termékeny – drámaszerzőit. Az elemzés ismét lebilincselő, és színháztörténeti konklúzióiban is jelentős, mind Don Juanról szólva, mind a becsület jelentését értelmezve, vagy éppen Calderónról és Tirso de Molináról értekezve – ha éppen ellentmondásaiban elgondolkodtató is. Vajon nevezhe-

tő-e ebben a kontextusban színháznak például egy autodafé (a szerző javaslatát követve), noha annak szörnyű tényében a rítustól az égőáldozaton át a szinte liturgikus „köztisztasági aktusig” minden benne rejlik – no és, ha egyszer minden színház: a templom, az udvar, a kivégzés, a vásár és a legkülönbébb kollektív vagy privát ceremóniák, akkor ebben a part-talanított metaforikában használhatjuk-e még szaktudományos műszóként a simára kop-tatott főnevet? Kiváltképp akkor, ha a szó a címadó *drámatörténet* helyettesítésére szolgál, míg annak a terminusnak hasonló értelmű jelentésbővítése nem történik meg?

És míg a tárgyismeret és az analízis könnyed és mély szellemessége feltétlenül elbű-völí az olvasót, olykor bizony meghökkenti az afféle lezárás, hogy a barokk színház *az im-manencia és transzcendencia közötti feszültségre épül*, lévén kissé sommás és felszínes, nem is szólva arról a folytatásról, hogy ez a sajátos viszony *ismét megteremti a középkor transcen-dens kozmoszát*. Mert hát ekkoriban nem létezett másféle kozmosz, mint transzcendens, míg éppen a barokké alapvetően különbözött a középkoritól – ahogy erről egyébként a kötetben visszalapozva is meggyőződhetünk.

És így tovább. Hasonlóan nagyvonalú és elegáns a francia aranykor színházának leírá-sa, a Napkirály ceremóniáinak stílus- és szemléletalkotó hatásával: *Az udvar mint színpad* – utal erre mindjárt fejezetcímbe a szerző, majd azzal folytatja: *ahogy a társadalom színre viszi önmagát*. Eleven színekkel – és számokkal: nézőkével, színházakéval – rajzolja elénk ezután Molière Párizsát Fischer-Lichte, tipikus alakjaival és forrongó ellentmondásaival, amelyek mind a színpadon, mind a színház és művészei sorsában – Molière életében, majd Racine műveiben, emberi és alattvalói viszonyaiban – megformálódnak: örökkévalóan vagy „csak” mulandó emberi életek alakításában. Innen a *commedia dell'arte* világába vezet to-vább a szerző, mint a színházi szerepjátektől a társadalmi szerepjátékig követhető fejlődés színpompás krónikájáig, ahol végre megtalált *identitásról* lehet beszélni, talán ezért lehetsé-ges, hogy a színház itt a társadalmi valóság modelljeként nyerhette el helyét és rangját.

Fischer-Lichte érzékenyen jelzi ennek az új műformának a kapcsolatát a rituális előz-ményekkel, illetve a sémák kialakításának szerepét és hatását a gondolkodásra és a mű-vészetre, valamint annak – csakugyan történelmi jelentőségű – tényét, hogy színésznők is felléptek végre ezekben a produkciókban, tehát hogy valamiként helyreállt a régtől meg-bomlott antropológiai egyensúly. Végül pedig konkrét elemzésekben: Goldoni és Gozzi darabjainak tüzetes és frappáns analízisével villan fel a két zseni megannyi azonossága és különbözősége a korban és annak színházában – megmutatva egyben, hogy miként ered eltérő világfelfogásukból, a társadalomról alkotott képük különbözőségéből mindaz, ami műveikben is különböző.

A történet ezt követően *A polgári illúziószínházzal* folytatódik, amelyen belül előbb *a polgári család*, azután *a megcsonkított individuum*, majd pedig *az ember nembeliségének szim-bóluma* kínálja a gondolatmenet struktúráját – és a szerző ennek megfelelően tagolja mű-vét. Mindezzel német földön folytatja az – egyetemes – történetet, egyébként különös szerzői döntésként, mert inkább a geográfia logikáját követi, mely a széttagolődás felé mutat, s nem a művészi vívmányok kontinentális „szinkronitását”, egyidejűségében pe-dig a tág értelmű európai kölcsönhatások szerkezetét, mindazt, amiért a színház „par excellence” lehet egyszerre nemzeti és nemzetek fölötti. Ezt követően pedig a – tágan ér-telmezett – intézmények felől közelíti meg a XVIII–XIX. század meghatározó színházi irányzatait: a vándorszínházaktól jutva el a színházakat valójában „jelentő” kőszínházig mint *erkölcsi intézményig*. Ez utóbbinak pedig nem kisebb jelentőséget tulajdonít Fischer-Lichte, mint hogy megteremtette magát a *polgári nyilvánosságot*.

Káprázatos Lessing-elemzései, majd a német szellemtörténet fordulópontjainak nagyvonalú és szakavatott leírása nyomán jut el a korszak másféle meghatározó „intéz-ményéig”: a családig, s ennek drámai sorsáig, majd pedig – sajátos „intézményként” – az öntudatra ébredő polgári individuumig, amely ekkor szembesül legdrámaiban azokkal a lehetőségekkel és (főleg) korlátokkal, amelyek kiteljesedését, végső soron identitásának megszerzését, átélését, élvezetét határozzák meg – sokszor ragyogóan, máskor fatálisan.

Schillerrel, Goethével – a Sturm und Drang korán és művein túl – felvillan az *ember nem-beliségének* illúziója, az individuum páratlan lehetősége, a német felvilágosodás nagy álma (számunkra jelentős marxista konnotációval terhelve), hogy a fejezetet és a korszakot lezárva Goethe színingazgatói terveinek vázolásával és elemzésével jellemezze végül a *művelt polgár színházát*. Ezzel, pontosabban a zseni közismert kudarcával le is zárul tehát a történet nagy korszaka, hogy átadja helyét előbb az udvari színháznak, majd pedig – ettől talán nem függetlenül – a drámák és közönség hosszan tartó esztétikai zúllásának.

Így tehát a *nagy személyiségről* szólva – újabb fejezetekben – az identitásválság korszakának áttekintése következik, pontosabban ennek a fejezetcímbe emelt drámája – amelynek során elválík egymástól, mégpedig végzetesen, a *jó dráma* és a *sikeres színház*. Kleist kapcsán a szerző előbb a *tudattalan felfedezéséről* szól, majd a XVIII–XIX. század fordulójának rémdrámaiban a divatos *páni félelem* színházi lenyomatáról értekezik (ez ugyanis Byron és Shelley színházi ihletését is befolyásolta), hogy végül a francia romantika antiklasszicizmusát elemezve villantsa egymásra a korszak legfőbb „vívmányát”, a személyiséget a korszak legfőbb „teherterhelével”, a történelemmel. Így utalhat a kettő között őrlődő identitásra, melynek itt (újra)kezdődő hányattatásai természetesen nagy műveket ihletnek még. Nagyobbakat talán, mint amilyeneket bármiféle idill inspirálhatna.

Fischer-Lichte szerint a bécsi népszínházban – melynek színháztörténeti szerepét kiemelkedőnek tekinti – megtörténik majd a *nagy személyiség* végső trónfosztása. Raimund és Nestroy darabjai előlegezik mindazt, ami zsenik (Grillparzer, Musset, Büchner) „kitérőjén” túl majd mind általánosabbá válik, és végül oda vezet, hogy a XIX. század elejére Angliában, Németországban és – kisebb mértékben – Franciaországban a színház csaknem fél évszázadra elveszíti legfőbb társadalmi funkcióját. És ami a XVIII. században még erkölcsi intézmény volt, a XIX. századra mindössze a polgárság lelkének *terapeutája* lehetett, panaszkodik a szerző.

Vagyis míg egyszerre kialakul valamiféle „függőség” a színházaktól (népszerűség, elterjedtség stb.), bekövetkezik esztétikai hanyatlásuk is, aminek csak egyik mozzanata az, hogy jelentős drámaírók kiszorulnak a színpadokról. Fischer-Lichte itt már szabadon hoz erkölcsi és esztétikai ítéleteket, melyek érvényességéről most ne essék szó – inkább metódusát árnyékolja be a kétség, hogy a normativitás (még kimondatlanul, sejtetve is) nem „kontraproduktív-e” a történetírásban, mert talán nem a kései utódok (történetileg kondicionált) ízlését és értékrendjét kellene érvényesnek tartanunk, hanem azt, amit egy adott korszak gondolt annak.

1880-ra „mélypontra jutottak a játszott darabok” – állítja tehát a szerző. És mégis: a dráma megújulása bekövetkezett, mégpedig a színház felől – Antoine, Brahm, Greins, Sztanyiszlavszkij tevékenysége teremti meg annak lehetőségét, hogy végül Ibsen, Strindberg, Csehov és a XIX. század második felének nagyjai írni kezdhessenek, s a drámatörténetben azzá válhassanak, akiknek mi ismerjük őket. Az olykor változó szempontokkal gazdálkodó fejtegetések, illetve az egy-egy kategória alá rendelt virtuóz elemzések (Ibsen: élethazugság, Strindberg: nemek harca, Csehov: az apa hiánya stb.) megmutatják ennek a megújulásnak – máig ható – jelentőségét és jellegét. Akárcsak a fejezetet lezáró alapos és szellemes Sztanyiszlavszkij-elemzés, amelynek helyét a drámatörténetben nyilván az indokolja, hogy hatása később elementárisá válik a színházi konvenciók alakításában. Gondolom.

Éppen ezzel szegülnek azután szembe az „új” *ember színházának* nagyjai, fogalmaz idézőjelesen a szerző, amikor a nemsokára bekövetkező válság nyomán a *színház újratátralizálásáról* beszél, vagyis a színház művészetté válásának igencsak drámai folyamatáról mint a polgári individuum tagadásának konklúziójáról – amelynek sajátos velejárójaként válik az ember, a színész *übermarionetté*. Bármit jelentsen is ez a szó. Értelmét most talán mégis báb-történetekben keressük.

A létrejövő színházi avantgárd pedig – amely a színház „irodalmiatlanításának” folyamatát a végletekig viszi és betetőzi – véget vet a polgári korszak illúziószínházának, kiiktatja annak legfőbb szereplőjét: az individuumot, újraértékeli – és újfajta használatlalt értelmezi – a nyelvet és a testet, s így nyit új korszakot, számunkra talán nagyon is ismerőset, amelynek eredeténél a színház még, talán utoljára, radikálisan és affirmatívan volt képes megfogalmazni saját kritikáját, korrekciós igényét, a konvenciók világával szembeni konstruktív ellenkezését, amit a későbbi korok számára olyan nagy művészek tevékenysége „kanonizált”, mint Mejerhold, Artaud vagy Craig. És az ő hatásuk él tovább és bukkan fel a század második felének zseniális színházi életműveiben: Brook, Grotowski, Wilson nagysága pedig talán éppen abban áll, hogy mind az illúziókkal és azok színházával, mind az illúzióvesztéssel és annak következményeivel együtt és azon túl mégiscsak olyan egységes színházi formanyelvet tudtak teremteni, amellyel érvényesen és közérthetően fogalmazhattak. Tehát a kontinuitás igényével képesek részt venni a – rendkívül radikális megszakításokkal szabdalts – színházi megújulásban.

A szerző mindezek után – választott tárgyának megfelelően – a drámairodalomban is követné a színpadokon lezajló folyamatokat, előbb az *antiilluzionista* és *antiindividualista* dráma kialakulásának processzusát rajzolja elénk – ám a példaként kiválasztott O'Neill erre nemigen tűnik alkalmasnak, s a később előbukkanó Pirandello is inkább csak egyetlen művével illusztrálja *A szerepek sokfélesége az élet színjátékában avagy a megsokszorozódó személyiség* fejezetcímének tézisé. Beavatottak számára érvényes szójátékkal – *a felvilágosítás dialektikája* – bontakozik ki ezt követően a Brecht-fejezet, mégpedig *A szecsuaní jólélek* analízise mentén, hogy végül a *feldarabolás és újjászűletés* kannibalisztikus hangzású – és antik konzonanciájú – fejezetcíméből rajzolódjék elénk színház és dráma ezredvégi állapota: Beckett (*Világ*)*végjátéka*ival, a megváltó és megváltott test Grotowski-féle „szertartásszínházával”, végül pedig az új értelmet nyerő archaikus mítosszal: *Ember új húsból*, írja Heiner Müller színpadi-drámai vízióiról, majd mélyeséges empátiával és izgalmas elemzések révén zárja könyvét a szerző: színházi eredetű, de egyetemes érvényű kultúrkritikával.

Itt a vége. Heiner Müllernél. Természetesen csak a könyv vége, de hát efféle masszív és strukturált áttekintésnél óhatatlanul konklúziót sejtet a zárás. Müller – mostanra már pontosan tudható – fontos és klasszikussá váló alternatíva volt, de bizony korlátozott érvényű és hatású. Zseniális és folytathatatlan. Drámatörténet summázataul semmiképpen sem tűnik egyetemes érvényűnek, míg könyvbeli helyzete és a szerzői azonosulás szenvedélye mégiscsak azt sejteti. És ezzel talán a nagyszerű könyv legfontosabb erényéhez és gondjához jutottunk.

A szerző beváltatlan ígéretéhez: hogy történetet ír. Ami ugyanis egyfelől káprázatos érzékenység, interdiszciplináris frissesség, magával ragadó sokszempontúság, az válik másfelől a történelmi analízis korlátjává, a folyamatok érzékelésének nehézségi erejévé, a normativitás és szellemi könnyelműség menlevelévé. És így jön létre a históriának gondolt egyszemélyes történelemolvasat, aminek címszava a dráma, kategóriája a színház és valóságos tárgya az identitás. Mindezek jelentése azonban – történetünkkel, sorsukkal szemben – sajnálatosan homályban marad. Sokatmondó homályban persze, és sokszor fényes – csaknem zseniális – villanással szabdaltszűrületben, de hát nem ezt ígérték nekünk.

Bár mindez önmagában is elég volna a foucault-i–spengleri rezignációra. Hogy az *ember úgy eltűnik, akár a tengerparti fövénybe rajzolt arc* – idézi a szerző. Talán már el is tűnt. Talán már csak a történelemben villan fel ez a portré, s amikor megidézzük, ezért a fájdalom. De bizony mi is vétkesek vagyunk benne, s az eltűnés sem csak a fövény és hullám dolga.

Wittgenstein írja egy helyen, hogy ha beszédmódunkba alaposabban belegondolunk, megrettenhetünk attól, hogy bizonyos szavakhoz elmulasztottunk jelentést fűzni. Ez persze a kommunikációnak nem akadálya. Csak a kommunikáció értelmének.

És nincs több ennél a „csak”-nál. Ezért a „csak”-ért jöhet a fövényen a dagály.

BOGDÁN LÁSZLÓ

AZ UGRÁS PILLANATA

Rendezte: Harag György

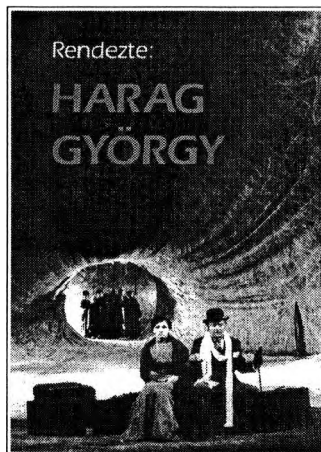
„...Az esztétikai kép drámai formája
az emberi képzeletben megtisztult és
abból újra kivetített élet.”

James Joyce: *Ifjúkori önarckép*

Harag Györgynek nem volt túlságosan hízelgő véleménye kora színházáról. A *Rendezte: Harag György* című gyűjteményben – a könyv Nánay István szerkesztésében a rendező születésének hetvenötödik, halálának tizenötödik évfordulójára jelent meg, folytatva és kiegészítve az első Nánay-gyűjteményt, a *Harag György színházát*, amely 1992-ben a kolozsvári színház kétszázadik évfordulójára látott napvilágot – ezt olvashatjuk tőle: „Mi »ahogy esik úgy puffan« alapon csináljuk az előadásainkat. Ez azért nem ennyire vulgáris, de végső soron mindig azt tesszük, amit kell, tehát ami *szüükséges*. Nekem most történetesen a *Csongor és Tündét* kell megrendeznem, tehát azt csinálom. Néhány héttel vagy hónappal ezelőtt az *Édes Annát* rendeztem Jugoszláviában, és most beleestem egy egészen más dologba. Tehát teljesen más lehet a *belső* igény, mint a közönségigény. Lehet, hogy művészprofilú színházakat igényelnénk, ahogyan Vásárhelyen egy rövid időszakra több szerencsés körülmény összejátszása folytán sikerült megteremtteni a tényleg egyedülálló Székely Színházat. Úgy érzem, nagyon egyenetlen a színvonalunk. Azt is ki merem mondani, hogy le vagyunk maradva. Le vagyunk maradva rendezőileg. Stílusban vagyunk lemaradva. Persze itt-ott mindig történnek kísérletek, de az az érzésem, hogy általában öreges a színházunk. Túlságosan a közönség uszályában megy. Bizonyos körülmények is közrejátszanak abban, hogy konzervativizmusunk megmaradjon (...) mindezt azért merem kijelenteni, mert én magamat is mindig – azt hiszem – nyílt önkritikával nézem (...) tehát úgy érzem, hogy jelenlegi állapotunk – most minden körülményektől eltekintve, és attól nem befolyásolva – helyben topogó színházat mutat.”

Nem csoda, ezek után, ha a rendező a kritikától sem túlságosan elragadtatott: „...a kritika is ludas. Nem akarom én a felelősséget a kritikusokra, a kritikára hárítani, de a közeg, amelyben dolgozunk, befolyásolja. Mi a közegünk? A legfontosabb a közönség – »az én édes közönségem«, ahogy Fedák Sári mondta –, de ez ma már a legdemagogikusabb és a legnagyobb tapsokat kiváltó mondat, hogy én a közönségnek játszom. Ha a közönségközögre gondolok, nem kell többet művelődni, mert amennyi műveltsége a színésznek van, az sok is. Lényegesebb lehetne az a közeg, amelyet a kritika képviselhet-

Szerkesztette Nánay István
Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
Budapest, 2000
318 oldal, 1750 Ft



ne azzal, hogy mindig az Újra serkentene bennünket, egy magasabbrendű színházcsinálásra – de ilyen kritika nem létezik.”

Nos, ha újra elolvassuk a mottót, amely akár Harag ars poeticája is lehetne, láthatjuk, hogy a rendező (és ez ebből a gyűjteményből is kiderül, amelyben a lesajnált kritikusok írásai idézik fel az előadásokat, az ugrás bűvöletes, mágikus pillanatait) magára találása, az 1971-es Nagy István-bemutató óta mindent megtett „az egy helyben topogó magyar színház” megmozgatására. Revelatív jellegű előadásai – Kolozsváron és Bukarestben, Marosvásárhelyen és Győrben, Szabadkán és Budapesten, Újvidéken és Szatmáron – a kritikusok „olvasatában” idéződnek fel, nyomatékosítva Nánay *Előszavának* drámai erejű, komor kérdését: „De mit tegyen a ma színháza a Harag művészetével? Azzal a művészettel, amely a függöny legördültével (hol van már ez ódivatú színpadi »szereplő«?) elenyészik, és oly nagyon be van zárva reális és irreális – a nyelvéről nem is beszélve – határok közé. S amely végső soron nem dokumentálható.” De amikor igen (mert maradtak azért filmfelvételek bizonyos előadásokról!), megdöbbenhetnek újszerűségükkel, ma is eleven fragmentumaikkal, atmoszférájukkal... Elég itt a győri *Vihar* pazar fellíniskarneváli látványvilágára utalni vagy a „hattyúdal”, a marosvásárhelyi román tagozaton megrendezett *Cseresznyés kert* bergmanos színeire, Alexandru Paleologu szavaival „a sápadt színek felkavaró világára”, hogy láthassuk: Harag állandóan a lehetetlent kísértette, s ha sikerült dinamizálnia a társulatot, magával ragadnia a színészeket, akkor elvileg bármelyik „színházában” kiváló előadás születhetett, bár nagy magyarországi bukásai is bizonyítják, hogy ez nem mindig sikerült. Persze, hogy ez sem tanulság nélkül való, mutatja azt az irdatlan távolságot, amely Harag imaginárius színházát kora (elsősorban) magyar színházától elválasztotta. Harag nagy varázsló is volt, mindennél többet elmond erről barátja, a színház- és filmrendezőként is világhírű Lucian Pintilie vallomása, aki másfél évtizedes nyugat-európai tartózkodás után épp itthon járva csábította le Bukarestből híres színikritikus barátját a *Cseresznyés kert* bemutatójára: „Azon az estén barátom olyan előadást látott, amely megütötte a mi tájainkon valaha is megfordult legkiválóbb előadások színvonalát, s Harag nevét, amelyet reggel még ismeretlenként betűzött, most Strehler, Brook és Planchon neve mellé sorolta.” Paleologu – hiszen ő Pintilie barátja, az említett esztéta – pontosan foglalja össze a *Cseresznyés kert* lényegét: „Ez a visszaemlékezés nem felidézés; a bemutatott sorsok nem másodlagosak, előtérbe állításuk időszzerűvé teszi őket, csak ontológiai valóságuk emlékszerű, időérzékük különös játéka szerint. Ezt sugallja a színpad tölcsepszerű kiképzése, egy végtelenbe vesző időalagút, a pillanat tünékenységének, a múlt időnek a metaforája. Harag *Cseresznyés kertje* a melankólia kézikönyve alcímet kaphatná, mert csupa költészet, csupa metafizika.”

Mindez mintha mégiscsak azt jelezné, hogy a kritikus jó esetben vissza tud valamit hozni az előadás hangulatából? Ezek az *Özönvíz előtt*-től a *Cseresznyés kertig* ívelő másfél évtizedet, Harag mágikus színházának remekműveit reprodukáló írások váratlan felfedezéssel is szolgálnak. (A marosvásárhelyi és a kolozsvári előadások nagy részét esetenként többször is láthattam, így össze tudom vetni a kritikák képét a bennem élő emlékekkel.) Leszámítva néhány hozzá közel álló klasszikus remekművet – Csehov drámáit, a *Vihart*, *Az ember tragédiáját* stb. – Harag nagy, átütő erejű előadásai meglepő módon erdélyi magyar szerzők színpadra állításához kötődnek. Elég itt csak Nagy István, a dogmatikusnak tartott szerző félig elfelejtett *Özönvíz előtt*jére vagy Asztalos István *Fekete macskája*-ra gondolni, Lőrinci László elhanyagolt *A szeretőjére*, Páskándi Géza Apáczai-drámájára, Csiki László *Öreg házára*, Székely János *Caligula helytartójára*, Bajor Andor *Sziürke délutánjára* és nem utolsósorban a nagy Sütő András-sorozatra, hogy láthassuk: Harag – aki fel is panaszolja már idézett vallomásában, hogy mennyire a kényszerek foglya – alakítani is tudja a sajátságos skizofrén kényszerek, ma már elképesztő politikai elvárások és komikusnak ható „színházi tervek” szabályozta pályáját, ki tudja választani, fel tudja mu-

tatni mindazt, amit kortársai drámairodalmából méltónak ítélt. Hozott anyagból dolgozik ugyan, mint az úri szabók, de van, amikor saját kedvtelésére is varrogat, és amikor ez a kettő immár elválaszthatatlan, akkor van igazán elemében...

Egy hozzá mérhető zseniális rendező esetében mindez akár elképesztőnek is tűnhet: ritka, hogy egy mai magyar színházi ember ennyire felkarolja kortársai darabjait, esetenként a közönnnyel, a fumigálásokkal, a leszólásokkal szemben is. A tények ismeretében ki-mondottan sajnálható, hogy a *Tornyot választok*kal oly kedvezően alakuló kapcsolata Páskándi Géza színházával megszakad, viszont a hozzá hasonlóan oly kinkeservesen „megújuló” és írói tetszhalálából látványosan feltámadó Sütő András sokat köszönhet neki, mint ahogy ő is Sütő drámáinak. Kettőjük felívelő művészi kapcsolata és a közös siker bizonyítja, hogy igenis lehetséges a kortársak egymásra találása a színpadon.

Mindezt elég pontosan reprodukálják a korabeli kritikák is. A romániai szerzők kritikái esetében annyit még föltétlenül meg kell jegyezni, hogy esetenként, tisztelet a kivételnek, másfajta „elváráshorizontoknak” is eleget kellett tegernek, Romániában ugyanis a hetvenes évek végéig hivatalosan is létezett a cenzúra, és utána is hivatalos szemek és fülek figyelték a színházban is éppen úgy, mint a redakciók környékén. Ehhez képest például Szőcs István írása a vásárhelyi *Tragédiáról*, amely a megjelenése idején elkerülte a figyelmeztetést, különös meglepetést okozott. (Az előadást többször is láttam, akkoriban még akár autóstoppoltunk is Bukarestbe, Vásárhelyre vagy Kolozsvárra egy színházi előadás kedvéért, s még a Bulandra Színház jegyszedei is beengedtek jegy nélkül mindkét színházukba, a Körszínházban legtöbbször a lépcsőn ültem.) Szőcs, számomra legalábbis, szemléletesen idézi fel a Harag-féle tragédia látványvilágát, s meglehetősen keresetlenül írja le a Harag-interpretáció lényegét – megvilágítva a vízió szokatlan erejét, bizarr, szépséges momentumait –: „ebben az előadás-konceptióban tulajdonképpen a tömeg, a nép Lucifer fő ellensége, s Lucifer tulajdonképpen nem is az Úrral, hanem ezzel a tömeggel – amely hol meggyötört nép, hol udvaronc csöcselék, hol vitéz forradalmi had, hol tanulni vágyó fiatalság vagy tartalmatlan életű aranyifjúság – akarja Ádámot, az eszmélő, mindig magasabbra, mindig többre törő egyént szembeállítani vagy elidegeníteni.” Következésképp ebben áll Szőcs szerint az előadás újdonsága is, „a rendezői bravúr második része ennek a tömegnek a megformálása és mozgatása”, s ebben természetesen nagy szerepe van a díszletnek, a jelmeznek, a zenének és egyre inkább, egyre határozottabban a mozgásnak is.

Harag egyre jobban koncentrált a koreográfiára. Csapata is fokozatosan alakul ki, egy idő után megfigyelhető bizonyos díszlet- és jelmeztervezők, zeneszerzők „visszatérése” egy-egy produkcióban. Ez is mutatja, hogy a rendező ebben sem volt a szokások rabja, s győzedelmeskedve bizonyos, a színházakban mindig is jelenlévő kényszerbeidegződéseken, keresztül tudta vinni akaratát. Így rendszeresen dolgozott például a jelmez- és díszlettervező Kölönte Zsolttal, Edith Schrantz Kunovitscsal, s a végén Doina Levinájával, a zeneszerző Selmeczi Györggyel és Orbán Györggyel. A kötet tartalmazza Budai Katalin *Rendezte: Harag György* című naplóját, amely szemléletesen jeleníti meg, hogyan is dolgozott a varázsló, fel-felemelve, de soha nem törve el imaginárius pálcáját. Harag módszeréről: általában üres színpadon kezdte a próbát, s maximális közvetlenséget, nyitottságot kért színészeitől, noha tudatában volt annak, hogy a színész a világ leghiűbb teremtménye – nála hiűbb és sebezhetőbb Harag maliciózus meglátása szerint csak az író –, varázslatosan tudott bánni velük, el tudta ragadni, el tudta varázsolni őket, képes volt elhíttetni velük, hogy valami csodának, valami tüneménynek, valami megismételhetetlen eseménynek a részesei, fel tudta szabadítani őket, esetenként modorosságaitól, rossz beidegződéseiktől is. Volt, amikor elfogytak az ötletei, kiűrült, elapadtak energiái, ilyenkor egészen egyszerűen eltűnt néhány napra, ahogyan ezt többen, Héjja Sándor is, elmondják, de aztán mindig visszatért, az előadás elmozdult a holtpontról, beindult. Rendezéseiben mindig centrális szerepe van a térnek, szemléletesen vall erről Gerold László az újvidéki Csehov-trilógiájá-

ról szóló esszéjében: „Ismét a színpadon áthaladva foglalhatjuk el a játékkeret három oldalról keretező lelátókon a helyünket. A lebontott negyedik falon ezúttal is a széksorok fölé emelt szerkesztett végtelenbe látunk, amit nádas és szomorúfűzek helyett most cseresznyefák fehérsege borít el. Minden fehér a távolban is, a színpadon is.”

De ne folytassuk... Lehet, hogy Haragnak mégsem volt mindenben igaza a kritikát illetően? Fontosabb viszont az a kérdés, amit kezdeményezéseinek folytatója, Tompa Gábor fel is tesz a mester tragikus halála után néhány esztendővel megjelenő *A hűtlen színház* című esszéjében: „a megírt dráma alapján létrejövő színjáték csakugyan önálló műalkotás lesz-e, s ha igen, ki annak az alkotója?” A kérdés a Harag-színház elevenébe vág, de különben is csak felületesen tűnhet szónokinak, s ha az olvasó csak kicsit is tájékozott a mai színházi kísérletek végletektől sem idegenkedő, sőt ezen végleteket egyenesen kihívó világában, tudván tudja, hogy ez a nyugtalanító kérdés a maga elkerülhetetlen kihívásaival azóta is minden vitában jelen van. „Fölvetődhet a kérdés – írja »ifjúkori önarcképében« Tompa –: ha a rendező ilyen értelemben valamit el akar mondani a világról, s azt egy előadás keretében akarja elmondani, miért nem keres egy történetet, amelyben olyan konfliktus rejlik, amelyen keresztül alkalma volna művészi mondanivalóját kifejezni? S ha talált ilyen történetet, akkor miért nem képzei el az adott konfliktust hordozó személyiséget – saját kora színjátékstruktúrájának megfelelően? Miért nem szerkeszti meg az adott konfliktust drámává alakító cselekményt? S végül miért nem írja meg a cselekvéshez szükséges dialógusokat?” Ahogy ezt idegbeteg és eszelős korunk már-már mágikus személyisége, a *publicity* hullámvéréseinek törésvonalában álló, művével, életével a kirakatban parádézó másik művésze, a filmrendező nagyon sokszor meg is teszi kínjában. Az eredmény bizonyos filmek esetében látható... Harag, ha bizonyos határig pontosan azt is teszi, amiről Tompa elmélkedik, mindig is tudatában volt az irodalmi mű fontosságának. Mágikus színházának java alkotásai olyan műalkotások, amelyek határozott elképzelést hordoznak, egy sajátos víziót jelenítenek meg és bontanak ki, s mindezt egy alkotóközösség (színész, jelmez- és díszlettervező, koreográfus, zeneszerző, technikai személyzet) hozza létre. Az alkotóközösség hierarchiájának csúcán a rendező áll, az a személy, aki a létrejövő előadást tartalmi és formai vonatkozásokban autonóm módon határozza meg. Ezért a Harag György művészetének ideális és végső – de éppen műfajából eredeztethetően soha nem befejezett, mert nyitott és állandóan bővíthető – mai formája egy videokazetta-sorozat lehetne, amely tartalmazná a ránk maradt film-, tévé-, és videofelvételeket az előadásokról s esetenként az esetleges próbafolyamatokról is. Így minden példát szemléletesen lehetne bizonyítani, s az újabb nemzedékek végre láthatnák is azt, ami ránk maradt, s nem csak olvasnának róla. S akkor esetleg világosabban láthatnánk azt is, hogy miért nem tudott, Visky András pontos megfogalmazásával, „a magyar színjátszás realista-modern fordulatát a maga mágikus-realista modern látvány-színház fordulatával igencsak idézőjelbe tevő” Harag György „organikusán beépülni a létező magyar színház esztétikai tudatába...” Ha Harag kora magyar színházi világában magányos is volt, előadásait összehasonlítva, mondjuk, a hetvenes évek eleji bukaresti színházak Esrig, Pintilie, Ciulei vagy Penciulescu rendezte emlékezetes spektakulumaival (*Rameau unokaöccse, A farsang, Leonce és Léna, Lear király*), láthatjuk, hogy korántsem volt egyedül, sőt alkotó és szuverén módon fejlesztette tovább az akkori Romániából politikai okokból sorra távozni kényszerülő román pályatársai törekvéseit s alakította ki a maga összetéveszthetetlen látványszínházát. A kritikusok jól-rosszul, de többnyire mégiscsak leírják a csodát, az ugrás varázslatos pillanatát, visszaidézik a jellegzetes jelene-teket, víziókat, az egyszeri és megismételhetetlen előadás legjellegzőbb vonásait. Külön újdonsága a kötetnek, hogy a korabeli román kritika Haragra oly nyitott s rendezéseire olykor nem is titkolt csodálattal tekintő írásaiból is válogat...

A reprezentatív folytatás tényleg egy videokazetta-sorozat lehetne, menteni, ami még menthető, amíg még van egyáltalán mit megmenteni...

A II. Pécsi Országos Színházi Találkozó versenyprogramja 2002. június 6–15.

Június 6-án, csütörtökön 18.00 órákor és 21.30 órákor

Molière: *Don Juan*

– komédia két részben –

Rendezte: Bodolay.

A kecskeméti Katona József Színház előadása a Nagyszínházban.

Június 6-án, csütörtökön 21.00 órákor és június 7-én, pénteken 19.30 órákor

Martin McDonagh: *A kripli*

– színmű két részben –

Rendezte: Gothár Péter.

A Radnóti Miklós Színház előadása a Kamaraszínházban.

Június 7-én, pénteken 19.00 órákor

Molière: *Tartuffe*

– vígjáték –

Rendezte: Telihay Péter.

A komáromi Jókai Színház előadása a Nagyszínházban.

Június 8-án, szombaton 19.00 órákor és június 9-én, vasárnap 19.00 órákor

Molnár Ferenc: *A testőr*

– vígjáték három felvonásban –

Rendezte: Kolos István.

A Madách Színház előadása a Nagyszínházban.

Június 8-án, szombaton 18.00 és 22.00 órákor

Háy János: *Gézagyerek*

– istendráma két részben –

Rendezte: Pinczés István.

A debreceni Csokonai Színház előadása a Szobaszínházban.

Június 9-én, vasárnap 18.30 órákor

Büchner *Woyzeck*-drámájának és József Attila verseinek felhasználásával: *W-Munkáscirkusz*

Rendezte: Schilling Árpád.

A budapesti Krétakör Színház előadása a Kamaraszínházban.

Június 10-én, hétfőn 18.00 órákor és június 11-én, kedden 19.00 órákor

William Shakespeare: *Téli rege*

– dráma két részben –

Rendezte: Vidnyánszky Attila.

A Magyar Színház előadása a Nagyszínházban.

Június 10-én, hétfőn 21.00 órákor és június 11-én, kedden 19.30 órákor

Weöres Sándor: *Szent György és a Sárkány*

– dráma két részben –

Rendezte: Zsámbéki Gábor.

A Katona József Színház előadása a Kamaraszínházban.

Június 10-én, hétfőn 16.30 és 22.00 órákor

Reginald Rose: *Tizenkét dühös ember*

– dráma két részben –

Rendezte: Peter Hacket.

A Miskolci Nemzeti Színház előadása a Stúdiószínházban.

Június 11-én, kedden 22.30 órakor és június 12-én, szerdán 18.30 órakor
Tadeusz Słobodzianek: *Ilja próféta*
– hihetetlen történet két részben –
Rendezte: Bocsárdi László.
A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház előadása a Szobaszínházban.

Június 12-én, szerdán 19.00 órakor
Lőrinczy Attila – Melis László: *A csoda alkonya*
– egy tündökletes torzszülött kalandos élete három felvonásban –
Rendezte: Réthly Attila.
A Új Színház előadása a Nagyszínházban.

Június 12-én, szerdán 22.30 órakor
Bertolt Brecht: *Galilei élete*
– kísérlet két részben –
Rendezte: Zsótér Sándor.
A Szegedi Nemzeti Színház előadása a Kamaraszínházban.

Június 13-án, csütörtökön 18.00 órakor és június 14-én, pénteken 18.00 órakor
Nyikolaj Alekszejevics Osztrovszkij: *Erdő*
– komédia két részben –
Rendezte: Ascher Tamás.
A kaposvári Csiky Gergely Színház előadása a Nagyszínházban.

Június 13-án, csütörtökön 22.00 órakor
Nyikolaj Vasziljevics Gogol: *A revízor*
– vígjáték két részben –
Rendezte: Bagossy László jr.
A Pécsi Nemzeti Színház előadása a Kamaraszínházban.

Június 13-án, csütörtökön 18.30 órakor és június 14-én, pénteken 22.00 órakor
Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij – Sopsits Árpád: *Bűn és bűnhődés a rácok mögött*
– dráma két részben –
Rendezte: Sopsits Árpád.
A Budapesti Kamaraszínház előadása a Stúdiószínházban.

Június 14-én, pénteken 18.30 és 21.30 órakor
Kárpáti Péter: *Pájkás János*
– mese felnőtteknek két részben –
Rendezte: Forgács Péter.
A Vígszínház előadása a Szobaszínházban.

Június 15-én, szombaton 20.00 órakor
Díjkiosztó gálaest
a Nagyszínházban.

Június 11-én, kedden 22.30 órakor és június 12-én, szerdán 18.30 órakor
Tadeusz Słobodzianek: *Ilja próféta*
– hihetetlen történet két részben –
Rendezte: Bocsárdi László.
A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház előadása a Szobaszínházban.

Június 12-én, szerdán 19.00 órakor
Lőrinczy Attila – Melis László: *A csoda alkonya*
– egy tündökletes torzszülött kalandos élete három felvonásban –
Rendezte: Réthly Attila.
A Új Színház előadása a Nagyszínházban.

Június 12-én, szerdán 22.30 órakor
Bertolt Brecht: *Galilei élete*
– kísérlet két részben –
Rendezte: Zsótér Sándor.
A Szegedi Nemzeti Színház előadása a Kamaraszínházban.

Június 13-án, csütörtökön 18.00 órakor és június 14-én, pénteken 18.00 órakor
Nyikolaj Alekszejevics Osztrovszkij: *Erdő*
– komédia két részben –
Rendezte: Ascher Tamás.
A kaposvári Csiky Gergely Színház előadása a Nagyszínházban.

Június 13-án, csütörtökön 22.00 órakor
Nyikolaj Vasziljevics Gogol: *A revízor*
– vígjáték két részben –
Rendezte: Bagossy László jr.
A Pécsi Nemzeti Színház előadása a Kamaraszínházban.

Június 13-án, csütörtökön 18.30 órakor és június 14-én, pénteken 22.00 órakor
Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij – Sopsits Árpád: *Bűn és bűnhődés a rácsok mögött*
– dráma két részben –
Rendezte: Sopsits Árpád.
A Budapesti Kamaraszínház előadása a Stúdiószínházban.

Június 14-én, pénteken 18.30 és 21.30 órakor
Kárpáti Péter: *Pájkás János*
– mese felnőtteknek két részben –
Rendezte: Forgács Péter.
A Vígszínház előadása a Szobaszínházban.

Június 15-én, szombaton 20.00 órakor
Díjkiosztó gálaest
a Nagyszínházban.

HIBAJEGYZÉK

Kedves Olvasó!

Lapunk júniusi száma – nem a szerkesztőség és nem a nyomda, hanem a fényképpoldalak számítógépes feldolgozását végző grafikai stúdió hibájából – hiányosan jelent meg. A képpoldalakon eredetileg olvasható szövegrészeket, valamint a képaláírásokat az alábbiakban közöljük. Olvasóinktól és a szerzőktől elnézést kérünk.

Nagy Imre: *A sérült szöveg: a látvány mintázata* című írásának befejező, 629. oldala:

amely a bábjátékos által vontatva nemcsak a figurák tárolójaként funkcionál, de az alkalmi előadás színpadául is szolgál. A jelenetet nemcsak a figurális olvasat indokolja, hanem a szöveg közvetlenebb referenciája is. A marionettmotívum többször is felbukkan, így Danton egyik fontos vallomásában: „Bábuk vagyunk mindnyájan, ismeretlen hatalmak dróton ráncigálnak, nem mi magunktól mozgunk” – mondja feleségének utolsó együtt töltött éjszakájukon, közvetlenül elfogatása előtt.

A jelenet tragikumát a hős letartóztatására küldött, Simon (Bánky Gábor) vezette polgárok groteszk fellépése ellenpontoszza, az érzéki-karneváli vonulat fagyosan sötét égővbe fordulásakor. E dramaturgiai ellentétek is egybevágnek a szöveg tapasztalatával, a parodisztikus törekvés jegyében. Ez a szándék nevezeti Simonnal (Unger Pálma által játszott) feleségét Lucretiának, míg a Hangok Aristidesként szólítják meg Robespierre-t, akit „a vér Messiása”-ként is aposztrofálnak. Ez utóbbi nagyon is tisztában van a folyamatoknak ezzel a stílusárnyalatával: a jakobinus klubban azzal vádolja „széplelkűnek” nevezett ellenfeleit, hogy azok „pimasz módon Tacitust parodizálták”, ami Catilina „travesztálásának” szándékát ébreszti benne. A szövegen végigvonuló történelmi-mitikus utalássorból még csupán azt emeljük ki, hogy Dantont egy alkalommal a sebezhetetlen Siegfrieddel hozzák összefüggésbe, aminek parodisztikus eleme abból adódik, hogy a germán lovag testének sérthetetlen védőburkán, mint tudjuk, volt egy falevélnyi, végzetes lyuk.

Összefoglalva: Hargitai Iván rendezésének fő érdeme, hogy a színpadi látvány szerkezetével és ki-bomlásának vizuális folyamatával az előadott műhöz kapcsolódó értelmezői viszonyt úgy jeleníti meg és oly módon vetíti rá a szövegre, hogy ezzel a létét magyarázó – és a történelmet mint írást olvasó s át-, illetve továbbíró – ember lehetőségeire és felelősségére irányítja a figyelmet. Hiteles újramondás, a szöveg szavának újjáélesztésére törekvő értelmezői szó szándékának és igyekezetének megfelelően.

Fuchs Lívia: *Évad végén* című írásának befejező, 634. oldala:

tes-mágikus cigánylány kliséje helyett bohókás, ám ellenállhatatlan fruska Egerházi színpadán. Ehhez persze Venekei Marianna varázslatos egyénisége és előadói zsenialitása kellett, hiszen ez a Carmen rá, a budapesti Operaház művésznőjére született. S ez egyáltalán nem baj, hiszen egy ilyen nagyon fiatal, tehát javarészt kezdő táncosokból álló együttesben hihetetlenül inspiráló lehet egy Venekei-kvalitású vendégművész jelenléte. És miért ne láthatna a pécsi közönség időnként más társulatból meghívott vendéget?

A Pécsi Balett új *Carmen*-je azonban nem csupán e két főszereplőtől lett élvezetes darab, hanem attól is, hogy minden szereplője a helyén van: Pataki Szabolcs egyszerre férfias és kamaszos Don José, aki ugyanolyan őszintén bújik a szürke, de kedves Michaelához, mint a vibrálóan játékos Carmen karjaiba. A Hadnagy és a Gárdisták a katonai fegyelem mintapéldányai, míg a Cigánylányok élet-öröme fénnel tölti be a teret. E zöldben, sárgában, vörösben izzó milióban csak Michaela – a mindig és megint elbűvölő Szigeti Oktávia – melankolikus. Mintha ez a kinti vakító harsányság nem érné el az ő lelkét betöltő féltést és alázatot.

A koreográfia mozgásanyagán tetten érhető Mats Ek harsányabb fogalmazásmódjának, jellegzetes stílusának hatása. Egerházi jelenetezése azonban egyéni, a mű szerkezete világos, ráadásul egy-két következetesen alkalmazott kellék is segíti a jellemzést és a megértést. Ilyen például Michaela és Don José idilli hangulatú multidéző epizódja a fotóalbummal vagy Carmen vörös kis sáljának vándorútja a férfi és női kezekben. A *Carmen*-ben a nyitott tereket hagyó, mégis sokféle helyszínt felidéző díszlet (Árvay György nagyszerű munkája) és Kovács Gerzson Péternek a szinte a díszlettel egyen-

rangú világítása teljes összhangban áll a koreográfiai elgondolással, tehát igazi, egymást értő és így együtt gondolkodni képes művészcsapat jelentkezett ezzel az előadással.

A művészetben mit sem számítanak a mennyiségek, a mérlegelés azonban minőségek kérdése. A Pécsi Balett idei évadjának lezárultával ezért sokat látott hivatásos nézőként csak azt kérdezem: az Egerházi–Naisy–Hammadi által képviselt művészi arculat a vállalt útja az együttesnek vagy a Keveházi-féle? Mert a kettő hosszabb együttélése lehetetlenné teheti a kitörést a regionalitásból, aminek az elmaradása – tudjuk jól – provincializmushoz vezet.

Toma Andrea: *Három séta a veres téren* című kritikájának befejező, 644. oldala:

egyéb, leginkább a fantáziánkra bízott eszközökkel csupán jelzi őket. Ezek a pusztá jelzések viszont felhívják a darabot, és könnyed mesévé változtatják.

Forgács Péter előadásában jóval több rendezői invenció van és ezek jószerével alternatív színházi eszköztárból származnak (például számos többfunkciós kelléket használ). Forgács törekszik ugyan a csodák megmutatására, bár ő is jobban szereti verbalizálni őket; de remek például a virágok megjelenítése: Nemtudomka színes festékekbe mártja kezét-lábát, és egy fehér vászonlepedőn nyomokat hagy – Nemtudomka nyomában tényleg színes virágok nőnek a „veres téren”. Forgács erénye azonban elsősorban a szereplők, a figurák megteremtésében van. Ő „elhiszi” a figurákat a darabban, de nem hiszi el a csodákat – vagy csak nem nagyon törődik velük.

A Kárpáti-szöveg színrevitelében Simon Balázs előadása megy a legmesszebb. Simon „elhiszi” a szöveget, „elhiszi” a csodákat, és velünk is el akarja hitetni. (NB: nagyszínpadon dolgozik; technikailag is sokkal messzebb mehet, mint Forgács vagy Szabó.) Bár mindent ő sem mutat meg, ötlet és csoda tekintetében övé a leggazdagabb előadás és kelléktár, a legváltozatosabb kifejezési forma. Gyönyörűsége és egy csapásra nőnek Nemtudomka műgerberái a padlatból, repül a Gizella-utánzatú báb, az élő katonazenekar pedig bármilyen csodára képes: erdővé válik, virág lesz, amit akarunk. Ez az előadás humora, találmányossága, játékos szelleme, az ötletekben való tobzódás által válik emlékezetes Kárpáti-ősbemutatóvá.

E három produkcióban, de leginkább a Simon Baláziséban és Forgács Péterében az új Kárpáti-darab számos erénye és szépsége meg tudott mutatkozni. De az előadások részben feltárták a darab dramaturgiai döccenőit, problémáit is – elsősorban ami a történelmi réteghez való viszonyt illeti vagy a Vénasszony jelenetét (aki Pájinkást a föld kizsákmányolásával és tönkretételével vádolja, majd megsemmisíti őt). Ez utóbira szép megoldás született a nyíregyházi és a vígszínházi munkában is, mégis mindenütt egyfajta sziget maradt. Ugyan a Kárpáti-féle matryoska minden rétegét egyik előadásban sem láthattuk, bizonyos mesei mintázatokat alaposan szemügyre vehettünk. A mese hasában lévő Leninnel pedig még nem nagyon tudunk mit kezdeni.

Képaláírások:

620. o. – Fent: Bánky Gábor, Bezerédi Zoltán és Lipics Zsolt (*elől*), Füsti Molnár Éva és Simon Andrea (*háttul*) *A revizor* egyik jelenetében. Lent: színpadkép *A revizor*ból. (Fotó: Körtvélyesi László)

623. o. – Fent: Széles László, Füsti Molnár Éva és Simon Andrea *A revizor*ban. Lent: Balikó Tamás és Harsányi Attila a *Danton halála* egyik jelenetében. (Fotó: Körtvélyesi László)

629. o. – Jelenet a *Danton halála* című előadásból. (Fotó: Körtvélyesi László)

630. o. – Fent: Melkvi Bea és Balikó Tamás a *Danton halálában*. Lent: Balikó Tamás és Köles Ferenc. (Fotó: Körtvélyesi László)

634. o. – Egerházi Attila – Szaltikov Scsedrin: *Carmen* (Fotó: Körtvélyesi László)

635. o. – Fent: Keveházi Gábor – Dohnányi Ernő: *Az utolsó látomás*. Lent: Raza Hammadi: *Táncok Bécsből*. (Fotó: Körtvélyesi László)

639. o. – Fent: Fillár István, Lipics Zsolt és Széll Horváth Lajos a *Sóska, sültkrumpli* című előadásban. (Fotó: Tóth László) Lent: Domonyai András, Köles Ferenc és Várnagy Kinga a JESZ *Pájinkás János*-előadásából. (Fotó: Komjáthy Máté)

644. o. – Jelenet a JESZ *Pájinkás János* című előadásából. (Fotó: Komjáthy Máté)

KÖRÖSI ZOLTÁN

Galambok

(tragikomédia)

A játszó személyek:

GALAMBOS PAPI – meghatározhatatlan korú öregember, aki folyton a hajdani hentesboltját siratja – Anci apja

GALAMBOS APCI – hatvan körüli férfi, aki azt gondolja magáról, hogy még tartja a formát valahogy, tudja, mi folyik körülötte

GALAMBOS ANCI – a felesége, elnyűtt, hatvanhoz közeledő asszony, aki néha sokkal fiatalabbnak is látszik, főként, ha kell

GALAMBOS HUGI – a lányuk, valamivel húsz alatt, hasonlít Ancira, pedig ezt nagyon nem szeretné

GALAMBOS ÖCSI – Apci és Anci fia és reménysége, kicsivel húsz fölötti, nem hasonlít senkire, legalábbis ő ezt hiszi magáról

GALAMBOS ANNUS, azaz ARANYKA – talán ötvenéves, de még nő, ha kell, nagyon is!

POSTÁS – amilyen csak egy vidéki magyar postás lehet, vagy még olyanabb

BALOG SZOMSZÉD – szomszéd, aki akkor lát és akkor szól, amikor arra nincsen semmi szükség

DOKTOR – doktor, aki a testek és lelkek orvosa is, viszont ellensége az idő

HORDÁR – hordár, aki keveset beszél, viszont sok terhet bír

SZÍNHELY: egy vidéki magyar városka századfordulón épült háza, földszinti, mára meglehetősen ócska, hajdan szebb napokat is látott lakás központi tere, ahonnan minden ajtó nyílik és ahová minden járat vezet.

I.

Lerobbant lakásbelsőt látunk, valami-
féle hallt vagy nappalit, ahonnan a la-
kás többi helyisége nyílik. A bútorok a
nyolcvanas évek eleji kelet-európai
dizájn jellegzetes termékei: szekrény-
sor, fotelek, dohányzóasztal stb. A szo-
ba hangsúlyos helyén egy még feldíszí-
tetlen karácsonyfa áll. Egyébként
kifejezetten zsúfolt a lakás, az a fajta,
ahol a tér inkább a bútorok közötti já-
ratokból áll.

A háttérben hatalmas készülődés
zajlik. A színpalak mögül bútortologa-
tás hangja hallatszik, zajok, zörejek,
aztán megjelenik csupa mézspöttyű ru-
hában (ócska melegítő) Apci egy me-
szesvödörrel és egy meszelővel, nagyot
fújtatva lerakja az asztal mellé, maga
is leül.

Bejön Anci is.

ANCI Te csak ülsz? Itten?

APCI Elfáradtam.

ANCI És ha én is...? Ha én is? Akkor
semmise?

APCI Nem semmise. Akkor is minden.
Tudod, hogy minden.

ANCI Na persze. Tudom. Majd pont
tőled. (indulatosan „pakolni” kezd,
látványosan tevékenykedik)

Bejön Papi, félig magában beszél.

PAPI Egy kicsit azér'... (meglátja őket)
Csak... kicsi pihenő... gondoltam,
belenézek a tévébe, hogy mi van...
Nem baj, ugye, nem baj... (megle-
pődvé körülnéz) Na de hol van most
a tévé?

Bejön Öcsi is egy halom ruhával a
kezeiben.

ÖCSI Jaj, Anci, miért pont az én szo-
bamba kell...

ANCI Kisfiam, mondtam már...

APCI (gúnyosan) Kisfiam, oda besüt a
nap...

ÖCSI Nem is süt a nap. Télen itt sose
süt a nap.

ANCI (Apcihoz) Mi van?!

APCI (kötelességtudóan) De ha sütné,
akkor oda sütné. Érted?

ÖCSI (lemondóan) Értem. (Öcsi menne be
a másik ajtón, de elállja az útját Hugi)

HUGI Na ugye, be se férünk!

APCI Eddig se fértél, édesem...

HUGI (Öcsihez) Örölsz, te dög?

ANCI Hugi!

HUGI Nem kell már a fürdőszoba
kulcslyukán leskelődni, mi?

ÖCSI Álmodsz, tyúkocska.

ANCI (jelentőségteljesen odébb rakja a me-
szesvödört) Apci!

APCI Jaj, Ancikám, szép az már úgy is!

ANCI Ezt most nekem mondd?!

APCI Ezt?

ANCI Apci!!!

ÖCSI Csupa arany-fehér... (vihog)

APCI Kuss.

HUGI Valagamba fuss...

ÖCSI Bírnád, mi?

HUGI Onnét ki se juss... Barom.

ANCI Öcsi!!!

ÖCSI Mér', másoknak lehet?

ANCI Micsodát? Mit lehet másoknak?

Csend támad, csak a Papi dünnög
közben a háttérben, olykor nem is ért-
hetően, miközben ide-oda forog, keresi
a tévét.

PAPI Hova a fenébe tették... A tévét...

Le se ültem még, azt' állhatok is
fel. Még le se ültem. A kávétól. A
francokat. (kuncog) Hogy attól.
Amikor nem is iszom kávé. Naná.
Még ha adna, akkor se innék. És
akkor attól! (nevet)

ÖCSI Na jó. (félretolja a nővérét, és kiviszi
a holmiját)

PAPI (körülnéz, és mindeközben mondja)
Meg hogy bűdös van. Hogy én va-
gyok bűdös. Hogy én. Ezt mondják.

APCI (ül az asztalnál, Ancihoz) Akkor
hol vannak?

ANCI Mik hol?

APCI (*nyugodtan*) A többi levelek. Meg képeslapok. Amit a postás hozott. A táviratos.

HUGI Miért, a postás hozott valamit? Itt volt? Nem is vettem észre.

PAPI Amikor ezek nem is tudják, mi az a бүдös. Hát hogy! Megmondhatnám. A kibontott disznó a szögekkel. A gerendán. Az. Meg a belek. A mosásnál a vājdlingban. Na. Meg a csontok főzése. Az бүдös. (*vihog*) Ezek? (*vihog*) Semmit se tudnak. Semmit. (*beszéde érthetetlen motyogásba fordul*)

ANCI Nincsenek többi.

APCI Hol. Érted? Azt kérdezem, hol.

ANCI Hol?

APCI Hol. Most. Hol.

ANCI Na! Hirtelen de nagyon kérdezel! Na!

APCI Nem azért. Te is tudod, hogy nem azért. Az engem már egyáltalán nem érdekel.

ANCI Nem érdekli.

APCI Nem. De igazán. Éppen hogy miattunk. Az Öcsiért, a Hugiórt, a Papiért meg érted. Meg értem is.

ANCI Érttem... na ezt értem.

APCI Elhiszed?

ANCI (*sóhaj*) Na jó.

Anci előhúzza a köténye alól egy szalaggal csinosan átkötött kis paksamétát: levelek, képeslapok.

ÖCSI (*visszajön, látja az asztalra tett csomagocskát*) Hű, apám!

APCI Tessék? Nekem szóltál?

ÖCSI Azt nem. A levelek. Sok.

ANCI Te ne szólj bele, értem?

ÖCSI Ne? Mibe ne?

HUGI (*visszajön a szobába, a levelekre mutat*) Ez mi?

ANCI Mi ez mi?

PAPI (*oldalra néz, a levelekre, hangosan*) Posta.

APCI (*a levelekre mutat*) Na de, drága!

Mégis... Mikor?! Mióta? Miért?!

ANCI Kérdezgetünk?

APCI Csak kicsit.

ANCI Sokszor.

ÖCSI (*odamegy, széttúrja a csomagot, olvassa egy képeslapról*) Mi-a-mi.

PAPI Mi? Mi a mi?

HUGI Majami, te barom.

ANCI Egy ideje. Tíz éve. Vagy több. Meg még előtte is.

ÖCSI (*egy másikat néz*) Loszándzselesz. (*diadalmasan*) Na ugye!

APCI És te? Te azóta?

HUGI Mit ő?

APCI Te is...? Te is... leveleket is... írtál is?

ANCI Én is. Néha.

ÖCSI Ő is.

APCI Néha?? Mi az, hogy néha?!

ANCI Kéthavonta. Havonta. Néha.

APCI Néha. (*elképedve*) Éppen te? Éppen neki? Titokban?

ANCI Hát... (*tétován körbemutat*) először csak a Hugi... aztán meg már az Öcsi... és közben az egész, ahogy jött... minden...

APCI Minden? De miért?

ANCI Rólunk. Hogy jó.

APCI Jó. Jó?! Minden?! Titokban... Azt írtad titokban, hogy jó. Oda? Neki? És én meg...

ANCI Ez fáj, mi? Hogy te meg nem is...

APCI Nem fáj. Csak nem értem.

ÖCSI Na ezzel nem vagy egyedül.

ANCI Például az iskola is. Meg a Cérna. Amíg az volt. Meg a család. A leginkább azt. Hogy a család.

ÖCSI (*Hugihoz*) Te érted, mi van most?

HUGI Engem hagyjál. Arról volt szó, hogy feldíszítjuk a karácsonyfát.

APCI Tíz év. Tíz éve írod?

ANCI Tíz... Vagyis... lehet, hogy több. Könnyen lehet.

ÖCSI (*belenéz a paksamétába, olvassa*)

Csókol: Aranyka. Hát itt van!
 Aranyka! Mint a táviratban!

HUGI Mit gondoltál, Brúszvilisz?

ANCI Először csak ő írt, az Aranyka, hogy ő hogyan. Hogy vele mi van. A sok pénzt, amit keresett. Azt... hát azt, ugye, tudod... Meg leírta, hogy mit csinált... odaát. A... munkáját. Aztán meg a bérházát... amije van... Én meg, hogy mi jól vagyunk. Hogy mennyire jól vagyunk... Nehogy azt higgye már... Nagyon jól.

HUGI Micsoda bérház? Jól? Mi jól?

ANCI *(most már eldöntötte, hogy elmondja)* Hallgassatok már! Írt nekem, mert... Mert valamit akart. Kérdezni. Azt akart. Én meg azt válaszoltam, hogy nagyon jól. Vagyis hogy mi nagyon jól vagyunk. Világos?

ÖCSI Mint a néger fenekén a...

APCI Csend!

ANCI És megírtam neki, hogy te, Apci, te az iskolában olyan jól, hogy már igazgató lettél... Az Öcsi meg csodálatosan... Mert mérnöknek... mert szorgalmasan tanul... A Hugi meg a szemünk fénye... és különben menedzser...

ÖCSI Mérnöknek? Én?

HUGI Kacc-kacc.

ÖCSI *(ránéz)* Menedzser! Top!

HUGI Barom.

APCI Ezt?! Te?! Neki?!

ANCI A Papi meg igaz, hogy nyugdíjba ment, de szaktanácsadó... Kiemelt... A vágóhídnál...

PAPI *(talán valamit meghallhatott)* A vágóhíd akkor még nem is volt... egyenesen hozzánk hozták az állatokat... *(szinte félalomban, mintha folytatna valamit)* Apa kint állt a kapuban, onnan nézte őket... Éppen ott, ahol én is álltam, amikor megjöttek a rendőrök... Kiabáltak,

hogy meg ne lássanak még a templomtéren se...

ÖCSI Persze, persze, Papi! Meg a kolbászok és a debrecenik is... Az most jön...

PAPI És ami ott lógott a füstön, a kolbászok és a debrecenik, azokat is elvették... Elvettek mindent... Felgyújtották... Petróval... Azt mondták, hogy nem is akarnak többet ott engem – hogy minket... mehetek apa mellé, ha akarok... *(a vége már motyogásba fullad)* Ki kell menni...

APCI Maradjon itt.

PAPI Há?

APCI Üljön le, ne forgolódjon össze-vissza. Mint a szaró galamb...

PAPI *(felemeli és leejti a karjait)* Milyen galamb?

APCI *(legyint)* Nem fontos. *(Ancihoz)* És holnap érkezik. Ez lett belőle. Az írogatásodból. Ez lett.

HUGI Mi lett?

PAPI Nem lett, hanem van.

ANCI Na, te csak ne tegyél úgy, mint ha olyan baromira el lennél keseredve!

ÖCSI Elárulnátok már végre, hogy mi van?

APCI Keseredve? Hát meg vagy boldulva teljesen?

ANCI Aranyka... Aranyka az egy... néni... Aranyka néni... az neked, az nektek a... nagynéni. Bizonyos értelemben.

HUGI Bizonyos értelemben?

PAPI Bizonyos értelemben.

ÖCSI Óriási.

HUGI Egy nagynéni.

ÖCSI Amerikából?

ANCI És... és itt lakott ő is. Régebben.

HUGI Itt? *(körülnéz)* Hol?

ANCI A városban. Ahol a Papi, Apátok meg én. Amíg el nem ment.

HUGI El? Amerikába?

Anci bólogat.

HUGI De mér'?

APCI Hosszú.

PAPI Nagyon hosszú...

ANCI Naná, hogy az!

ÖCSI Jaj, Anci, mondjál már valamit!

ANCI Mondja el az apád, ha már annyira el van keseredve! Vagy a nagyapád... Ha már annyi mindent tud...

PAPI Most mér' pont én? Most mér' pont nekem mondod?

ANCI Tudja azt maga nagyon jól...

APCI De hát Ancikám... te is tudod, hogy nem elkeseredve... hanem csak, hogy mi lesz.

PAPI Csak. Csak-csak.

HUGI Mi lesz?

APCI (*Ancihoz*) Hiszen itt ez az egész... a lakás is... meg a bútorok... hogy akkor most hogyan...

ÖCSI Ne legyetek már ennyire beszarva egy vendég miatt! Egy ilyen... Aranyka miatt!

ANCI Hát... nem is Aranyka volt... hanem Annus.

HUGI Annus?!

PAPI Annus-ka.

ANCI És szép volt... nagyon szép... csak...

ÖCSI Csak?

ANCI Csak nem... nem olyan volt, mint mi...

HUGI Mint mi?

ANCI Nem ti. Mint mi.

ÖCSI Aha.

APCI Csak más volt.

PAPI Csak-csak.

ANCI Csend legyen! Olyan volt... hogy... Szerette a pénzt. A sok pénzt. A Cérnagyarat meg nem.

HUGI Hát ami azt illeti, ettől még nem értem, hogy miért volt más...

ANCI Nem csak ettől. Kellett a pénz. Neki. Sok pénz. Ugye, Apci?

APCI Igenis!

HUGI Puff neki.

PAPI A pénz?

ANCI Igen, a pénz!

PAPI Elment innen... a városból... Először csak nyáron Siófokra ment.

Dolgozni. Aztán már Pestre is.

HUGI Pestre!

APCI Dolgozni.

HUGI Szegény.

APCI Mindig aranyszínű bugyija volt.

Nájlon. Azért lett Aranyka...

ÖCSI (*izgatottan*) Aranyszínű?!

ANCI Na!!! Na!!!

PAPI Pisilni kell...

ANCI Aztán meg már nem is jött vissza. Na persze. Nem jött. Mert eleinte még úgy volt, aztán meg már...

APCI (*szinte álmodozva mondja*) Folyton éjszakáztak. Pénz meg a város... Nem is tudtuk már, hogy mi van vele. Hogy mit akar.

PAPI Ezt kik mondták?

ANCI Senki. Valaki. Maga meg mi a fenéért kérdezősködik?!

HUGI Kiszökött Amerikába? Az Aranyka?

ANCI De ezt csak sokára írta meg. Évek múlva. Addig csak hallgatott...

ÖCSI Elment csak úgy, szó nélkül?

APCI Szó nélkül... Így is lehet mondan...

ANCI (*nyomatékosan*) Csak így lehet mondani. Évek múlva írt egy levelet... hogy most már ott is... dolgozik.

HUGI Dolgozik...?

ANCI Hogy sok pénzt keres... és majd egyszer vesz egy házat...

APCI Anc!

ANCI Nyugalom! Hogy majd vesz egy házat, amiben bérlők lesznek, és akkor csak abból él... beszedi a díjat, és dől a pénz...

ÖCSI Nem is rossz!

HUGI Dől a pénz...

ANCI Én meg először nem is válaszoltam...

APCI Először...

ANCI Csak az, hogy aztán sajnáltam...
hogy ott... egyedül...

PAPI *(most érti meg)* Te írtál neki?

APCI Jó reggelt, Papi! Felébredtünk?

PAPI Te írtál? Neki? Titokban? Te?

ÖCSI Hogy menedzser. Meg igazgató.
Meg mérnök. Ja, meg szaktanácsadó.

PAPI Titokban? Hogy mi nem is tudtuk...?

ANCI Jaj, maradjon már! Most már ügyis mindegy. *(Öcsihez)* Azt csak később, amikor már telt az idő. Eleinte semmit. Szinte semmit. Bölcsőde, óvoda, iskola. Meg a boldogság. Azt igen.

APCI Micsoda?

ANCI A boldogságot. Azt, hogy jó.

HUGI *(értetlenül)* Mi a jó?

ANCI Hogy milyen jó a szeretet meg az egyetértés. Nekünk. Itthon. Hogy család. Hogy az Öcsi után te is születél... Két gyerek meg még a Papi is. Hogy élünk boldogan... A hétköznapiak. Mint... mint ez a karácsony is...

APCI Hogy jó?

ANCI Ez a boldogság.

HUGI A hétköznapiak?

APCI És ő?

ANCI Örült. És ő is írt mindenfélét...

PAPI Képzelem...

ANCI Aztán meg azt válaszolta, hogy... hogy... egyszer majd ő is ezt szeretné...

APCI A boldogságot?

ANCI Igen. Meg hogy ezt a mindennapot. És a szeretet. Ami van. Benne a hétköznapiakban...

APCI A gyerekeket?

ANCI Nyugi.

HUGI Óriási.

PAPI Csak-csak.

ÖCSI És ő... ő még most is...?

ANCI Mit most is?

ÖCSI Most is olyan... hogy... Dolgozik?

ANCI Ugyan! Mondtam, hogy háza van.

ÖCSI Háza. Naná.

ANCI Háza. Ahol laknak. Mások. Meg dolgoznak. Mások. Bérlok... Ő csak a pénzt...

PAPI Csak. A pénzt. Az Aranyka. A pénzt. Csak.

HUGI És meddig?

ANCI Mi meddig?

HUGI Meddig lesz itt?

ANCI Nem tudom. Néhány nap. Kicsi idő. Egy-két nap. Azt írta, hogy beteg. És hogy sétálni akar az utcán. Megnézni. Még egyszer. Emlékek. Az illatokat is, meg az arcokat is, meg a köveket, mindent. A házakat és a fákat. A patikát. A havat. Meg a Klein-féle vendéglőt is.

ÖCSI Nincs is olyan, hogy Klein-féle vendéglő.

ANCI De volt.

PAPI Volt a mi üzletünk is... Álltam apa mellett a pultnál, és nekem is volt fehér kötényem... Meg volt hátul a vágáshoz a szín, ahol...

HUGI Megnézni? Ezt akarja?

ANCI Igen.

ÖCSI De mit? Mi a szart lehet itt nézni?

Anci tétován körbemutat.

APCI Meg minket is?

ANCI Igen. Meg minket is.

HUGI Engem, például?

ANCI Például.

ÖCSI Meg engem?

APCI És mi lesz a pénzzel? Arra nem gondoltál?

ÖCSI Milyen pénzzel?

APCI Semmilyen. Meg a bútorokkal...

HUGI Milyen bútorokkal?

APCI Semmilyennel. Meg a gyerek...

ANCI Fogd már be a szád! Kérdezgetni, azt én is tudok!

APCI De hiszen én csak azért...

ANCI Azért ne! Jó? Azért ne!

PAPI Hiszen te írtad azokat a leveleket...

HUGI Hát ez kurva jó! Ezért kell nekem egy szobába zsúfolódní? Ezzel?

ANCI Szebben is beszélhetnél...

HUGI Mert?

ANCI Mert attól még mi egy rendes család vagyunk...

ÖCSI Attól? Mitől?

Némán néznek valahányan egymásra.

ANCI Majd úgy teszünk, mint aki elfelejtette, hogy mi volt. Vagyis hogy mi van. Aranykával. *(Hugihoz és Öcsihez)* Ti meg nem is hallottatok semmit, értettem?

HUGI Semmit se értettem.

ÖCSI Értettem a semmit.

PAPI Mit értettél?

Csend, Ancí legyint. Elrakja a leveleket.

ANCI Na? Akkor?

APCI Még te na?! Még te na-zol?!

ANCI A meszelés. Ha már úgyis. Akkor folytatni kell. Meg a fa is. A díszek meg az angyalhaj. Hiszen még sehol se vagyunk.

ÖCSI Jaj, Ancí, szép az a szoba már így is. Éppen eléggé szép. Nem kell azt elsietni.

ANCI Öcsi!!!

APCI *(Ancihoz, álmodozva)* Emlékszel, én hogy siettem reggelente?

ANCI *(nevet)* A nyakkendődet mindig a fejedre át húztad fel, mert csak meglazítottad...

APCI A nyakkendőt?

ANCI Igen. És már az utcán szaladtál, amikor elővetted a zsebedből, és a nyakadba raktad, meg összehúztad...

APCI Milyen nyakkendőmet?

HUGI *(Öcsihez)* Tudod te, Amerikában milyen fehérek a falak?

ÖCSI Nammilyen? Mert te tudod, mi?

HUGI Olyat te még álmodni se. Olyat te még álmodba se tudsz álmodni se. *(kifelé indul)* Na, megyek, legálább én pakoljak... mielőtt betelepszél oda...

APCI Na, jól van, gyerünk, Öcsi!

ÖCSI Apci! Ezt éppen te?

APCI Ha már úgyis. Akkor legyen szép.

PAPI Az Aranyka... Az szép volt... Az olyan szép... hajajajaj!

HUGI *(kintről kiabálva)* Ancí!

ANCI De így is sokszor nem értél be a csengetésre...

HUGI Ancí!!!

APCI Sokszor?

ANCI Igen?

HUGI Olvastad, hogy a Gere, az buddhista?

APCI Nem is igaz, én sose késtem el...

ANCI *(visszakiabál)* Melyik az a Gere? *(Apcihoz)* Néha azért igen.

APCI *(sértődötten)* Harminc évig egyszer se.

HUGI A Richard. Az az ősz hajú. Amelyik neked is annyira tetszik. Tudod...

APCI Nem is volt nekem nyakkendőm. Sose. *(felélenkül)* És arra emlékszel, amikor még hazajártunk az aratásra?

HUGI Itt van, most olvastam...

APCI Aktatáskában vittem le a húst a vonaton...

ANCI Hogyhogy buddhista?

HUGI Hát csak úgy. Tibet meg minden. Meg hogy mindenkit szeret.

APCI Zsírpaperben, hogy át ne ázzon. Kinn, a peronon...

ANCI Fújta a szél a hajamat...

APCI Innen, a városból a húst! Mert persze, ha a nagyapád eladja azt a rohadt hentesboltot... Időben...

ANCI Ha. Ha-ha-ha.

APCI Igen. Ha.

ANCI *(dühvel)* Akkor én nem mentem volna a rohadt robotra a Cérnába, és akkor nem itt laknánk ebben a rohadt kis városban.

APCI Nem is rohadt. És nem is kicsi. Csak város. Egyszerűen csak város. Egy kedves magyar város. Magyarországon van, és egy kedves magyar város. Slussz.

HUGI A Madonna meg még akar gyereket...

ANCI Méeég?!

APCI Én meg nem rohantam volna reggelente a szakmukiba...

ANCI Két gyerek, az jó. Nekünk is kettő van. Kettő. Két gyerek. *(Apcihoz)* Ne mondd azt, hogy szakmuki. Mondd azt, hogy iskola. Éles csengetés hallatszik, kétszer egymás után – mind összerendezzenek.

APCI A franc lehet az? Ilyenkor.

HUGI *(visszajön a csengetésre)* Kétszer csengetett, nem? Akkor ez a postás.

ANCI A postás? Ilyenkor? Az már nem lehet.

APCI Aha! A nagy titoknok!

ANCI Micsoda?

APCI Mért, nem vele szövetkeztél össze?

PAPI *(értetlenül)* Össze? A postással?

ANCI Menjen ki, Papi! Úgyis csak itt ácsorog. Semmi haszna se.

PAPI Csonton csüngő mócsing sincsen.

HUGI Valami baj van, Papi?

ANCI Néha segíthetne maga is.

PAPI Segítség! Segítség!

APCI Na, nyisson ajtót, rendben? *(oda lép a Papihoz, és megrázza a vállát)*

Papi! Menjen ki!

PAPI Nem is kell! Most éppen.

HUGI Nem baj.

PAPI *(kászálódik)* Jól van, jól van, megyek.

ANCI És nyissa ki az ajtót is!

PAPI Melyik ajtót?

APCI A bejáratit.

ANCI A kijáratit.

PAPCI Minek?

HUGI és ÖCSI Mert csengettek.

PAPI Csengettek?

APCI Igen.

PAPI Nem is hallottam. *(visszafordul az ajtóból)* Hányszor?

ÖCSI Az ujjaival mutatja, hogy kétszer.

PAPI Hát akkor az a postás! Jött a pénz!

HUGI Nem jött, hanem hozták.

ANCI Biztosan. Azért nyissa ki.

Újra két éles csengetés.

PAPI Hű, de sürgős. Na jó. *(kimegy)*

Csend, feszült várakozás. Hirtelen megjelenik egy hatalmas koffer, egy ide-oda dülöngélő ember hátán, majd a koffer takarásából előbukkan Aranyka.

ARANYKA *(kitárt karral a szoba közepén)*

Édeseim!!!

Döbrent mozdulatlanság.

ARANYKA *(parancsoló mozdulattal mutat)* Tegye csak le oda, fiam! Vigyázzon a fára! Úgy! Aztán mehet is!

A hordár támoltyogva indul kifelé.

ARANYKA *(utánaszól)* Várjon csak! *(nagy, aranyszínű retikül lóg a vállán, abba nyúl bele)* Na, fiam, ez a magágé! Dollár!

HORDÁR Köszönöm, nagyságos asszony, köszönöm! *(hajlongva kimegy, de visszafordul)* Boldog ünnepeket! Boldog ünnepeket, sok boldogságot mindenkinek!

ARANYKA Jól van, csak menjen már! *(körül néz)* Na! Hogy milyen kicsi lett errefelé minden! Nem is hinné az ember! Vagy a házak mentek össze, vagy én nőttem meg... *(meg-*

rázza a fejét, majd a még most is döbbenetben álló családra néz) Hát puszi nincs?!?! Tündéreim!!! Ölelés?!

A család minden tagja Aranykához rohan. Egymást lökdösve próbálják megölelni, de közben egyikük se ér hozzá.

ANCI Drágám!!! Mi téged... mi csak holnapra... ahogy a távirat...

APCI Aranyka!!!

PAPI Annus!

ÖCSI Néni?! Néni?! Ez?!?

HUGI Csókolom!

ARANYKA Na, csak lassan, lassan, édeseim! Hű, de fáradt vagyok. Rég nem gyalogoltam ám ennyit! Azt mondta a taxis, hogy ide nem lehet már feljönni... A lábaim... *(kinyújtja a lábait, rajta drága, aranydíszítéses cipő, kedvetelve nézegeti)* Hát igen, a lábaim...

ANCI Ül le, drága Aranyka! Ö... ide! Vagy nem is... ide! Papi, segítsen már!

Felpattan és a székeket rendezgeti, végül a szoba közepére helyeznek el egy széket, mintha Aranyka valami trónuson ülne egy terem közepén.

ARANYKA Ugyan, édesem, hagyjad... *(leül)* Ez a város...!

HUGI Ez bizony.

ARANYKA Ti meg... *(végignéz Apcin)* mintha egy kicsit eljárt volna az idő...

APCI Hát... Aranyka... tudod, hogy van ez...

ARANYKA Nem tudom. Meg olyan... pöttyösek is vagytok...

ÖCSI Hoppá, a meszelés!

ARANYKA Na mindegy. Nem volt könnyű... felkaptatni a dombra... nem mondom... szép, hogy itt fent laktok, a város tetején...

ANCI Szép.

ARANYKA Teljesen, mint a galambok a... hol is?

HUGI A dúcban. A galambdúcban.

ARANYKA Igen. Nem jutott eszembe.

Jaj, drágáim! Micsoda jól néztek ki!

Te vagy a Hugi, ugye, kicsikém?

HUGI Hát... azt hiszem...

ARANYKA És te... te vagy a... *(elakad a hangja)*

ANCI Ó az Öcsi. A fiunk.

ÖCSI Ugyebár.

ARANYKA *(elműlik a zavara)* Azt monddja, ugyebár! Nézzék meg! Kész férfiember!!! Lányok is, ugye...???

Kétértelműen nevet.

Hirtelen erős harangszó hallatszik.

ARANYKA Ejnye, már dél volna?

PAPI Aligha.

APCI Harangoznak.

ÖCSI *(zavartan)* Én... nem is tudom... tetszik tudni... Hogy eljárt az idő... Úgy értem, velünk...

HUGI Harangoznak.

ÖCSI Nem mondod...

ANCI Pihenjél csak, Aranykám... Micsoda öröm!

ARANYKA Hanem te, drágám, te semmit nem változtál...!

ANCI Ugyan, Aranyka... Te nem változtál semmit! Te nem.

APCI De nem ám!

ARANYKA Gondolod, drágám? *(érdeklődve, enyhén kurvásan végignéz magán)* Hát nem is tudom... Édeseim, én csak azt szeretném, ha nem zavarnálak benneteket.

ANCI Ugyan, drágám! Te nem is tudsz zavarni! Nem is tudsz!

ARANYKA De, de! Úgy értem, éljeteK ugyanúgy, mintha itt se lennéK! Milyen szép ez a lakás... És szép a karácsonyfátok is... olyan természetes... egyáltalán, ahogy így nézem, itt minden olyan természetes...

ÖCSI Az mit jelent?

HUGI Azt, hogy szar.

ARANYKA Tudom, a Jóska bácsi példásul szereti nézni a tévét...

ANCI Kicsoda? Ja, a Papi? Hát persze!

Szerette. Csak elromlott...

HUGI A Papi?

ANCI A tévé.

PAPI El?

ANCI Igen.

APCI Majd megjavíttatjuk. Holnap.

Vagy holnapután. Majd-majd.

PAPI Igen.

ARANYKA Ó, ha tudnátok, hogy én

most milyen boldog vagyok...

Végre itthon... Nekem már az is

elég, hogy itt lehetek... Egy boldog ünnep...

ÖCSI Olyan jó itt?

HUGI Olyan rossz ott?

ARANYKA *(legyint)* Áhhhh!

ÖCSI De hiszen az... Amerika! Nem?

ARANYKA Kicsikéim, az a nyüzsgés...

az a sok ember... a sok idegen...

amikor már az is elég, hogy a világ

egy része mindig az ember háta

mögött van... A szeretet az egyetlen,

ami számít.

APCI *(értetlenül)* Parancsolsz?

ARANYKA A szeretet és az összetartozás.

Gyertek közelebb. Na, még,

még közelebb! Nem harap a néni!

(nevet) Úgy megölelnélek benneteket!!!

Egyszer egy ember, akit nagyon

szerettem, azt mondta

nekem, hogy a világon minden

apró részekből áll. Értitek ezt?

Hogy a szék láthatatlanul apró szé-

kekből van. Az asztal meg pici,

apró asztalokból. És mondjuk ez, a

kezemben a csont, az apró csontokból.

És azok a csontok megint

csak felfoghatatlanul apró csont-

tocskákból, így tovább, a végtelenségig.

Értitek?

ÖCSI Hát most valahogy nem igazán...

ARANYKA És én azt mondom, hogy ez

van az emberben is... az összetar-

tozás... a zsigerek, a vér... a hús...

PAPI Hús? Tudom, mit mondasz!

ARANYKA Ugye...

PAPI A húsról...

APCI Papi, ez most más!

ANCI A húsról jut eszembe... reggeli!

Hiszen te, drágám, biztosan éhes

lehetsz... Hugi, gyere, segíts be-

hozni a tányérokat! Istenem, nem

is tudom hol áll a fejem... mi csak

holnapra vártunk... ezt a meglepe-

tést!

ÖCSI Reggeli? Hiszen az előbb haran-

goztak delet!

ANCI Várjál csak! Öcsi, gyere ki te is!

Reggelizni mindig kell. Meg Apci,

gyere ki te is!

HUGI Na, de Anci! Négyen menjünk ki

egy reggeliért?

ANCI Négyen? Igen, mind a négyen!

Vagy nem is. Maradjunk itt mind-

annyian. Olyan nincs, hogy az em-

ber üres gyomorral menjen neki a

napnak.

HUGI Jól vagy, Anci? Olyan zavartan

beszélsz!

ANCI Aki nem jön ki, az itt ma-

rad...

ARANYKA Menjetek csak, édesem, ne

nyugtalanokdj, nyugodtan mehet-

tek...

ANCI Igen, Aranykám, már me-

gyünk...

Hugival együtt kimennek.

ARANYKA Na, ugye... ez a család. Ezt

mondtam. Az összetartozás.

APCI Igen.

Pillanatnyi csend.

ARANYKA Mondjátok, nem zavar ez a

bőrönd itt elől?

APCI Ugyan, Aranyka, megmonda-

nánk! És tudod... semmi se zavar-

hat, ami hozzád tartozik...

istenem... ennyi év után...

ARANYKA *(szárazon)* Csak mert, ha le-

hetne, szeretném, ha szem előtt

lenne... Jó? Már úgy megszok-

tam...

PAPI Annuskám, itt minden úgy lesz,
ahogyan te akarod...

ARANYKA *(felnevet)* Minden? Ahogyan én akarom?

ANCI *(visszajön néhány tányérral és egy csészével)* Drágám, micsoda szép nagy bőrönd... Akár meg is teríthetnénk rajta... *(nevet)*

ARANYKA Mondd meg, ha zavar, édesem, mert akkor... Talán toljátok oda a fa alá, jó? *(Öcsi és Apci serényen odébb tuszkolják a bőröndöt)* Édesem, ott nem zavar?

ANCI Ugyan, dehogy! Olyan... bőröndös. A legjobb helyen van ott. Édesem, hoztam neked egy pohár finom teát addig is... *(Aranyka kezébe adja)* Igyál, drágám, biztosan jólesik... *(közben szétrakja az asztalon a tányérokat, de figyel, hogy Aranyka iszik-e)*

ARANYKA *(körülnéz)* Szépen éltek.

APCI Ó, hát hiszen tudod!

ANCI *(közbevág)* És te... hogy micsoda szép ez a táska... meg a cipőd... meg a ruhád... Aranyka, ugye, te boldog vagy... boldog voltál... odakint? Ugye, finom a tea?

ARANYKA Boldogság? Hah! *(nevet)* Drágám, a boldogság természete épp olyan sokféle és kiszámíthatatlan, mint a férfiaké... Épp oly kiszámíthatatlan, mint a boldogtalanságé...

ÖCSI Kicsit furcsán beszélsz... Mint egy... olyan vagy, mint egy színész.

ARANYKA Mindenki olyan. Mindenki olyan, mint egy színész, nem gondolod?

APCI Öcsi! Ne szemtelenkedj. Máris.

ÖCSI Nem bántásból...

ARANYKA Tudom én azt. Kicsit fáradt vagyok. Talán az idő miatt... Tudjátok, hogy eltolódik.

PAPI Halljátok? Megint harangoznak!

APCI Én nem hallok semmit.

ÖCSI Én sem.

PAPI Biztosan? Mert én hallom.

APCI Mérget is vehetsz rá. A patikában.

Hugi is visszajön a konyhából.

ANCI *(erőltetett vidámsággal)* Mindjárt itt a reggeli!

ARANYKA Ah, egy családi reggeli!

ANCI Ó, így megy ez... együtt a család... nálunk az evés, az egy szentség... A család a másik szentség... Csak az a baj, drágaságom, hogy utána mindjárt indulnunk kell.

HUGI Hová?!

ANCI Ugyan, Hugi! Nekem be kell nézнем a gyárba... Apádnak az iskolába... Még át is kell öltöznie... Az öcsédnek az irodába... az irodájába... A Papinak a vágóhidra... Mindenkinek dolga van... Mindenkinek el kell mennie... Még így, az ünnepek előtt... Tudod, ugye?

HUGI Hát... Tudom.

PAPI Mindenkinek?

ANCI Mindenkinek.

ARANYKA Annyira szerettem a leveledet, drágám! Haj, a régi emlékek! Meg a sok-sok öröm! Amit írtál. Rólatok.

APCI Ö... mi is a te leveleidet, Aranyka. Meg mindent, amit... ö... küldtél.

ARANYKA Mi az, hogy szerettem? Most is szeretem. Mindegyiket. Együtt és külön-külön!

ANCI Hát... mert a család... tudod... Istenem! De mi lesz veled, drágám, ha mi a munkában...?

ARANYKA Ó, miattam ne aggódj, édesem! Majd én itt üldögelek és pihengetek...

APCI *(Ancira néz)* Egész nap?

ANCI Amíg tart a munka.

ARANYKA Miért is ne? Rám fér a pihenés.

ÖCSI A sok fáradság után...

ANCI Öcsi!

ARANYKA *(hosszan nézi Öcsit)* Ahogy mondja, fiatalember. A sok fáradság után...

ÖCSI Bocsánat.

HUGI Nem tehet róla. Bunkó. Szegény.

ANCI Hugi!

ARANYKA Ugyan. Dolgozni nem szégyen. Egyáltalán nem szégyen. Ugye? De hát ezt ti jobban is tudjátok nálam. Nem igaz?

ANCI Igen, hát hogyne.

ARANYKA Ó, istenem! Ancikám, hogy hányszor gondoltam én rátok! Hja, a gyerekkor! Az emlékek, ahogy visszatérnek! Emlékszem anyádra. Ahogy a galambokat etette. Hátra ment a bolt mögé, a galambdúchoz, és a nyitott tenyerébe rakta a búzát. Minden reggel odament. A galambok meg egyenként repültek hozzá, szépen sorban.

APCI *(kitárja és leengedi a kezét többször is egymás után, mint a repülni akarna a szárnyaival)* A galambok...

PAPI *(utánozza)* A galambok...

ARANYKA A sok-sok galamb... bizony. És ott ültek sorban... nem bántották egymást, kívárták a sorukat...

ANCI Mi se bántjuk egymást.

ARANYKA Tudom. Éppen azért vagyok itt. A boldogság miatt.

PAPI *(dűnnyögve)* Nem bírta a vért... Már a hús szagától is hánynia kellett... Ezt mondta... És inkább hátra ment mindig a galambokhoz...

ANCI Hozzam a reggelit?

Senki nem válaszol.

ANCI Hozom. *(de nem mozdul)* Kimegyek érte és behozom. *(nem mozdul)* Aztán meg eszünk és beszélgetünk. *(nem mozdul)*

ARANYKA Jó itt nálatok. Olyan... nyugodt. Visszajönnek az emlékek sor-

ban. Mint a galambok. *(kinyújtja a tenyerét, mintha búzát tartana benne)* Csip. Csip-csip. Gyertek, galambocskák, gyertek!

ÖCSI *(odahajol, eljártssza, mintha csipegetne)* Nyamm! Nyamm! Hű de finom! Aranybúza! Igazi aranyból! Aranyka egészen magához vonja Öcsit, a tarkóját simogatja, miközben ő a tenyeréből „csipeget” – a jelenet határozottan erotikus –, a többiek döbbenet nézik.

Csengetés harsan – kettő.

APCI Hoppá. Mi van ma itt?

ARANYKA Csengettek. Ugye?

ANCI és APCI Papi!!!

ANCI Úgyis ki kell, nem?

APCI Egy víz alatt ezt is.

PAPI Na jó. *(Kimegy, s szinte azonnal bejön a postás)*

POSTÁS Jó napot! Jó napot! Kezit csókolom!

APCI Ilyenkor? Délben? A főtitoknak úr?

POSTÁS Parancsol?

APCI Na nem. Én aztán azt nem.

POSTÁS Milyen délben? Reggel van...

Most kelt fel a nap.

ÖCSI Távírat? Már megint egy távírat?

POSTÁS Nem-nem! *(magára mutat)*

Pénzes postás! Most az vagyok!

HUGI Mézes kalács.

ARANYKA Jó napot.

POSTÁS Kezit csókolom. Boldog ünnepet. *(a bőröndre néz)* Milyen szép nagy... koffer.

ÖCSI Bőrönd.

ANCI Táska.

APCI Kuffer.

ÖCSI Puffer.

POSTÁS Persze, tengerentúl. Értem én.

HUGI Milyen pénz?

POSTÁS Sok.

ANCI Ilyenkor? Ide? Most?

POSTÁS Ez most más. Ez kifejezetten személyre. *(olvassa fonetikusán)*

Miss Anne Goldie Galambos. Ha...
 van itt olyan.

PAPI *(visszajön ő is)* Távirat jött?

APCI Igen. Távirat.

PAPI Azt hittem, legalább pénzecske.

ÖCSI Azt hitte, Papi?

HUGI Küldemény.

ARANYKA Járadék. Odaátról. Hazulról. Ide. Haza. Gondoltam, így egyszerűbb.

ANCI Járadék?

ARANYKA Jár, ami jár. Minden hónapban. Hogy is mondják... Nyugdáj! Igen, ez az.

POSTÁS Akkor a nagysasszony volna az? Aláírni. Csókolom. Kell.

ARANYKA Hát persze. Értem én.
A postás nem vesz elő semmit, Aranyka nem ír alá semmit.

ANCI Mi éppen reggelizni... maga meg már siet is...

POSTÁS Hogy tetszett mondani?

APCI Hát nem ül le kicsit közénk?

POSTÁS Ó, nem is tudom... Munka közben... Magyar ember munka közben nem eszik. Illetve evés közben nem beszél. Satöbbi.
Harangszó hallatszik.

ÖCSI Harangoznak.

HUGI Nem mondod.

POSTÁS Meg aztán az idő is... hogy így eljárt... *(leül)* Már dél...

ARANYKA A postás... Üzenetek hozója, ugye?

POSTÁS Is. Csókolom. Is. A pénzek is, üzenetek is. Ha már így szóba került...*(a táskájába tűr és elővesz egy csomagocskát)*... meg a kapocs is... Az élet és az otthonok közt járva... Főleg, ha egy ilyen szép családnál...

APCI Csomag is jött?

POSTÁS Dehogy! Ez az enyém! Nyugodt alvás, boldog nap. Pirulák. Vitamin. Összetett. Biotermék. Bio.

ÖCSI Marhaság. Már megint kezdi.

POSTÁS Bizonyított. Ki van próbálva!

HUGI Ez nem normális! Postás, és közben folyton valami tablettákat árul...

POSTÁS Vitamin, kezitcsókolom... Olcsó. Télen, ha nem süt a nap, különösen hasznos.

ANCI Nem kell. Érti? Megmondtuk már. Nem kell!

PAPI A pénz kell. Az kell. Nagyon is. Illetve kellene.

APCI Papi!

PAPI De most miért...

APCI Éppen azért. Mert most.

ANCI Nincs szükségünk tablettákra...

ÖCSI Ahol a szükség, ott a segítség.

ARANYKA *(szinte álmodozva)* Én is álmodtam sokat...

ANCI Elromlik az idő... megfájdult a fejem...

ARANYKA Ott, a konténerben is... *(a postáshoz)* Tudja? Egyszer sokat utaztam egy vasdobozban. Messze. Nagyon messze. A szabadkikötőbe jutottunk be. Csepel. Öt lány... Valaki segített... A... munka... onnan ismertük. Nagydarab férfi volt, csupa szőr a mellkasa, még a háta is... Elbújtattak minket egy konténerbe. Egy olyan nagy fémdobozba... Akkor is az aranyszínű volt rajtam... Fölötte meg az ezüstflitteres szűk ruhám... Ahogy a munkából jöttünk, hajnalban, egyenesen... És amikor Triesztben felnyitották a konténert, akkor az öt lányból már csak kettő lélegzett... Az ezüstflitteres ruhámban, mint a szárazra vetett hal.... Sötét volt, és csak kapkodtam a levegőért... A flitterek meg leszakadva... A fémpadlón, mint a pikkelyek...

APCI Halpénz.

POSTÁS Ö... nem tudtam, kezitcsókolom.

ARANYKA Akkor álmodtam is.
APCI Álmodtál?
ARANYKA Ó, hát persze. Álmodtam.
Magamról is.
POSTÁS Hát... ilyen pirula nincsen.
De majd megkérdezem. A center-
ben.
ARANYKA Feküdtem az átforrósodott
vasdobozban, és azt álmodtam,
hogy úszom. Hal vagyok a végte-
len óceánban... Érti ezt?
POSTÁS Nem igazán.
ÖCSI Na, ezt az érzést én is ismerem.
ARANYKA Meg egy asszonyról. Ahogy
áll a hátsó kertben, és a galambok a
nyitott tenyerére repülnek.
POSTÁS A tisztelt édesanyja? Az állt a
nyitott tenyerével?
ARANYKA Édesanyám? Nem. Majd-
nem. Azt hittem.
POSTÁS Értem.
ÖCSI Jó magának.
APCI Na, ebből elég. *(a postáshoz)* Vi-
szontlátásra.
POSTÁS És csókolom, akkor a pirula?
Nem kell?
ANCI Aranykám...
ÖCSI *(Hugihoz)* Te érted, miről beszél-
nek?
HUGI Engem hagyjál ki, jó?
POSTÁS Akkor most nem kell, ha jól
értem?
ANCI Jól érti.
PAPI *(Aranykához)* Szép voltál. Jaj,
Aranykám, nagyon is. És most is
nagyon szép vagy.
APCI Bizony, Aranyka, te még most
is...
ANCI Te csak fog be a szád!
ARANYKA *(előrenyújtja a kezét, kinyitja
a tenyerét és mutatja a postásnak)*
Nézzze...
POSTÁS Igenis! Mit nézzek?
HUGI Megnézheted magad.
POSTÁS *(odahajol)* Egy... ez egy halpik-
kely.

ARANYKA Az. Az ám. Egy hal pikke-
lye. Halpénz.
APCI Mondtam én!
ANCI Mit mondtál te?
POSTÁS Igenis, kezitcsókolom. Bocsá-
nat, én csak gondoltam, elmondom
a pirulákat, de ha rosszul gondol-
tam, akkor már nem gondolom...
ANCI Aranyka, kérlek...
ARANYKA Hát persze, édesem. Hát
persze... Milyen sötét van oda-
kint... Hamar beesteledett.
*Harangszó hallatszik újra – most vala-
mennyen ezt hallgatják.*
POSTÁS Ó-ó. Eljárt az idő.
HUGI Tudtam, hogy el fogunk késni.
ÖCSI Semmiről nem maradtál le.
HUGI Te csak tudod.
APCI Este?
ANCI Van már. Hét óra.
PAPI Ég a világ a boltba.
ARANYKA Csevegéssel, szeretetben,
szerettek közt gyorsan repül az
idő.
POSTÁS Milyen furcsa szaga van en-
nek az estének. Talán havazni fog?
Fehér lesz a karácsony!
PAPI Ki kell mennem.
APCI Maradjon csak Papi! Jobb, ha
most itt marad.
PAPI Igen.
POSTÁS De én elmehetek, ugye?
APCI A rokonunk *(Aranykára mutat)*
sokáig élt az óceán túlsó partján.
Fiatal volt még nagyon, amikor el-
ment.
ANCI Nagyon fiatal.
POSTÁS Hát nem azért mondom, de
most is fiatal, kezitcsókolom. És,
ha meg tetszik engedni... na-
gyon... csinos...
ARANYKA Na-na! Maga postás...
Azért jöttem haza, mert beteg va-
gyok.
ANCI Fáj valamid, drágám?
ARANYKA Fáj. Nem fáj. Álmos va-

gyok. Nagyon fáj. *(hirtelen mintha nagyon öreg lenne, és mint az öregek, csak magának mondja)* Nem szülhettem meg ide... Ebbe a városba... Azt mondták, menjek Budapestre... Ott senkit nem érdekel, hogy nő a hasam...

HUGI Azt mondták? Kicsoda?

ARANYKA És hogy majd ők gondját viselik... Mert az a jobb neki... meg nekem is, meg mindenkinek...

ANCI Aranyka, drágám, pihenned kéne...

ARANYKA És én is azt mondtam, hogy majd ők gondját viselik... Mert az jobb neki... Az mindenkinek jobb...

ÖCSI Kiről tetszik beszélni?

ARANYKA De a pénzt majd mindig küldöm...

HUGI Pénzt? Micsoda pénzt?

ARANYKA Sokat dolgoztam... Nagyon sokat... minden éjszaka...

ANCI Tudod mit, édesem? Tedd fel a lábad, és dőlj hátra egy kicsit, úgy pihengess! *(int Apcinak, ellentmondást nem tűrően felpakolják a lábát és betakargatják, úgy kezelik, mint egy nagybeteget)*

POSTÁS Hát... elnézést, de az én piruláimmal... ha a nagysasszony aludni akar...

APCI Maga most menjen el. Jó?

POSTÁS Azt tetszik gondolni?

ANCI Igen.

POSTÁS Hát... úgymint már este van...

Senki nem mozdul.

POSTÁS Akkor én most megyek...

Aranyka hátradőlve, szinte fekszik a széken, betakargatva, behunyt szemmel. A többiek körülötte állnak, senki nem mozdul.

II.

Üres a szoba, sehol senki. Két csengetés hallatszik, majd csönd. Újabb két csengetés, zajok.

BALOG SZOMSZÉD *(még kívülről)* Halló!

(jön befelé) Jó napot! Halló!

Galambosék! Kérem! *(megáll, körbenéz)* Nincs itthon senki? Nincs itt-

hon senki. Ejnye, ejnye. Elmennek,

és őrizetlen hagyják a házat. Az

ajtó se bezárva. Csak úgy, minden

itt. Átjáróház. *(kuncog)* Nanná! *(ku-*

takodni kezd a szobában) Nanná! Itt

meg minden szerteszét. *(az utazó-*

kofferhoz ér) Hoppá-hoppá! Micso-

da hatalmas koffer. Kuffer. Bőrönd.

Táska. Puffer. Az ám. Honnan van

ezeknek ilyen. Ezzel akár Ameriká-

ból is! *(lehajol, megnézi)* Madein Taj-

van. *(megpróbálja kinyitni)* Bassza

meg. Be van zárva. *(főlegyen esedik,*

hátat fordít a bőröndnek, és, mintegy

véletlenül, megrúgja) Hoppá. Hop-

pá-hoppá. Tényleg be van zárva.

Na. Mi lehet egy ilyen nagy koffer-

ban. *(megpróbálja odébb tolni)* Hű, de

baromi nehéz! *(ráüt)* Munkásököl

vasököl! Aúúú! Ez kemény volt!

Nem oda csapott, ahova köll. Vár-

junk csak, várjunk. Mondjuk, egy

kés! Egy célszerszám. Egy késecs-

ke. Egy icipici késecske... késecs-

ke... ollócska... *(dúdolgatni kezd, és*

a szobában fel-alá járva kutat egy szer-

szám után, az asztalon talál egy ollót)

Ollócska!

Csengetés hallatszik, gyors egymás-

utánban kettő. Aztán, kivágódik az

ajtó, és beront a doktor.

DOKTOR Jó napot! Megjöttem! Hol a

kis beteg? *(megáll, körülnéz)* Hol a

beteg?

BALOG Beteg?

DOKTOR Beteg.

BALOG Milyen beteg?

DOKTOR Nem milyen, hanem hol. Hol van. Ezt kérdezem én.

BALOG Hát... itt csak én vagyok.

DOKTOR *(végigméri)* Maga nem beteg.

BALOG Hát ami azt illeti... volna itt a májamnál... itt, ha megfogja, nézze csak, ilyen keményedésem...

DOKTOR *(hátralép)* Maga nem beteg!

BALOG Igenis, értettem, kérem. Én nem vagyok beteg!

DOKTOR De akkor hol van?

BALOG Micsoda?

DOKTOR A beteg. Engem idehívtak.

Hogy itt van egy beteg. Sürgős.

BALOG Hívták?

DOKTOR Hívtak. A Galambosék...

Nem itt laknak?

BALOG De itt. Mikor hívták?

DOKTOR Tegnap. Este.

BALOG Sürgős? Tegnap? Hiszen most nincsen tegnap este. Most ma reggel van.

DOKTOR Most tudtam jönni... sok dolgom volt.

BALOG Aha. Hát itten nincsen senki. Itthon.

DOKTOR Csak maga.

BALOG Én? Én. Én nem. Nem én. Én szomszéd vagyok. A Balog szomszéd. Az vagyok én. Aki beugrott egy pillanatra. Nem is értem, más-kor ezek mindig itthon vannak. Ezért is... én csak beugrottam...

DOKTOR Amikor nincsen itthon senki?

BALOG Hát azt kívülről nem lehet tudni. Csak ha már bejött az ember.

DOKTOR És az olló?

BALOG Milyen olló?

A doktor mutatja.

BALOG Ez? Olló! A helyére rakom. Éppen. *(az asztalhoz megy, leteszi az ollót)*

DOKTOR Micsoda hatalmas bőrrönd ez itt.

BALOG Hol? Ja! Ez itt? Szép. Nagyon szép.

DOKTOR Világjáró koffer. Tiszta Amerika.

BALOG A-a. Taivan.

DOKTOR Az ugyanaz.

BALOG És jó nehéz is.

DOKTOR Honnan tudja?

BALOG Látszik rajta.

A doktor a bőrröndre rakja az orvosi táskáját, és közben lepezve, de a térdével és a kezével jól láthatóan megpróbálja kinyitni a bőrröndöt.

DOKTOR Hm... Hoppá.

BALOG Be van zárva.

DOKTOR Mi? Ja, a bőrrönd! Hát persze.

Próbálta?

BALOG Nem... csak gondolom...

DOKTOR *(meglökösi a térdével)* Miért volna bezárva egy lakásban egy bőrrönd... miért... a fene egye meg.

BALOG Miért, miért. Mert tajvani. Egy magyar ember nem zárná be a bőrröndjét.

DOKTOR Nem?

Zörgés hallatszik kintről, megjelenik az ajtóban Aranyka, de ők nem veszik észre.

BALOG Én csak tudom. Én is magyar vagyok.

DOKTOR Én se zárnám be.

BALOG Hát akkor maga is magyar.

DOKTOR És a Galambosék? A Galambosék nem magyarok?

BALOG *(tehetetlenül széttárja a kezét)* A magyar ember vendégszerető. Az hétszentség.

DOKTOR Így van! A magyar embernek a vendég olyan, mint egy szentség.

BALOG És a magyar ember nem hazudik.

DOKTOR A magyar ember igazmondó, nyílt szívű és egyenes.

(közben Balog újra felveszi az asztalról az ollót és a doktornak nyújtja)

BALOG A magyar ember evés közben nem beszél.

DOKTOR *(meglepődik)* Micsoda? *(elveszi)*

az ollót) Ja, persze. A magyar embernek nem kenyere a felesleges beszéd.

BALOG Igenis, kérem. A magyar ember ajtaja mindig nyitva áll.

DOKTOR Ugyan már! *(parancsolóan int Balognak)* Jöjjön ide, segítsen egy kicsit! Nyitva! Nyitva! Mi az, hogy nyitva! Nincs is nyitva!

BALOG *(odamegy, segít a feszegetésben)* Kérem szépen, kibírtuk mi a tatárokat, törököket, kibírtuk a labancokat meg az oroszokat is, most is ki fogjuk bírni, akármi jön.

DOKTOR Nem kibírni kell, hanem kinyitni.

BALOG Hát éppen ezt mondtam én is.

DOKTOR *(abbahagyja a feszegetést, leteszi az ollót, aggódalmasan megnézi Balog szemfenekét)* Biztos, hogy nem maga a beteg?

BALOG Hát ha így kérdezi, nekem a májam...

DOKTOR Hagyjon engem a májával. Én vegetáriánus vagyok. Na, nyomja egy kicsit. *(megint megpróbálja a bőröndöt kinyitni)* A fenébe! Be van ez zárva rendesen!

ARANYKA *(előrelép a faltól)* Mit csinálnak itt maguk?

A doktor és Balog szomszéd valósággal hátraugranak a bőröndtől, Balog megbotlik és hanyatt esik, a doktor elejti az ollót, komikusan próbálják leplezni az előbbieket.

ARANYKA Azt kérdeztem, mit csinálnak itt?

DOKTOR Be-beszélgetünk.

BALOG *(feltápáskodás közben)* Igenis, kérem. Mi csak beszélgetünk.

ARANYKA Maguk itt laknak?

BALOG Mi? Hát persze. Illetve nem. Nem egészen.

DOKTOR Kérem, én hivatalból... Engem ide hívtak. Én vagyok az orvos.

ARANYKA Orvos? Azt hittem, szerelő. DOKTOR Ugyan, kérem! Orvos.

BALOG Én meg a Balog. A szomszéd. A Balog szomszéd.

DOKTOR *(miközben az ollót nagy méltósággal nyújtja Balog felé)* És ha... szabad kérdezni, a hölgy... a... kisasszony kicsoda?

BALOG *(sziszegve a doktornak)* Ne nyújtogassa nekem, rakja le maga!

ARANYKA Kisasszony?! Hahhh! De kedves! Nagyon figyelemreméltóan kedves!

BALOG Szintén keresni tetszik valakit?

ARANYKA Ahogy mondja. Keresek. Nagyon jól mondja. A Galambosékat. Többek között. Vagyis első sorban.

BALOG Hát sajnos, ők nincsenek itt. Nincsenek... idehaza.

DOKTOR *(leteszi az ollót)* Elmentek. Huss. *(mutatja a kezével is, mintha madár lenne)*

ARANYKA Valami baja van?

DOKTOR Pardon. Csak a magyarázat miatt.

ARANYKA Különös!

BALOG *(félreérti)* Ezek már csak ilyen különös népek, kezitcsókolom. Hívnak is, meg mennek is. Különösen így, karácsony táján.

ARANYKA Maga ismeri őket?

BALOG Én kérem? Mint egy orvos! Vagyis hogy jobban. Annál jobban. Közről. Kívül-belül.

A doktor közben úgy tesz, mint aki meg akarja vizsgálni Balogot.

ARANYKA Rendes, derék, dolgos népek. Ugye?

BALOG De még mennyire. Rendesek, derekak, dolgosak. Kicsoda?

ARANYKA A Galambosék.

BALOG Ja, úgy! Hát persze. *(a doktorhoz)* Ne maceráljon már! Hát állandóan piszkál! Nincsen nekem semmi bajom. *(Aranykához)* Azok.

A Galambosék nagyon rendesek..
(*méretegi Aranykát*) És a hölgy...
mit mondott, mit is keres itt?

ARANYKA Én? Tudja... kölcsönadtam
valamit ezeknek a... Galambosék-
nak... valami nagyon fontosat...
egyszer régen. Nagyon régen.
Azért jöttem, hogy most visszakér-
jem...

DOKTOR (a „megvizsgált” Balogra
mondja, de Aranyka félreérti) Hát
nem lesz könnyű, azt hiszem.

ARANYKA Hogy érti ezt? Talán maga
nem szereti ezt a szép családot?

DOKTOR Kicsodát?! Hölgyem, én még
magamat se szeretem.

BALOG Szép család? Na hiszen! (*körbe-
mutat a szobán*) Nézzen körül!

ARANYKA Hogyne. Nyilván nincsen
könnyű életük. Amikor egész nap
csak dolgoznak.

BALOG Jujjujujuj! Ne szólj szám, nem
fáj fejem!

DOKTOR Mije fáj?

BALOG Szálljon már le rólam!
(*Aranykához*) Maga tényleg azt hi-
szi, hogy ezek valami munkában
vannak?

ARANYKA Talán nem?

BALOG Hát évek óta, hogy még csak ki
se lépnek a házból. Szinte! Én csak
tudom.

DOKTOR Ki se?

BALOG Senki se.

DOKTOR Hát akkor miből élnek?

BALOG Tudja fene. Valami segély,
vagy micsoda. Van valami gazdag
rokonuk. (*mutatja*) Odaátról! Az
küldözget nekik pénzt. Ez ám a
munka!

DOKTOR Odaátról?

BALOG Aha. Messziről. Mint ez a bő-
rönd. Biztos ezt is az küldte. Vala-
mi öregasszony vagy micsoda. Azt
mondják. Az tartja el őket.

ARANYKA Öregasszony?

BALOG (*elbizonytalanodik*) Hát ké-
rem... én csak a postástól...

ARANYKA És ezek nem is dolgoznak?

BALOG (*legyint*) Most adja össze! Hogy
micsoda piszok mázlija van egye-
seknek. Hát még ezt a házat is ab-
ból vették! Amikor még olcsó volt.
A komcsik alatt. Illetve után. Ami-
kor a Galambost elzavarták nyug-
díjba, a Galambosné meg már évek
óta... de mégis volt pénzük házat
venni. Érti ezt?

DOKTOR Milyen sokat tud maga.

BALOG Figyel az ember. Azért van.
Azért vagyunk.
Aranyka beljebb jön és leül.

BALOG (*gúnyosan*) Üljön csak le.

ARANYKA Köszönöm. (*a doktorhoz*) És
maga?

DOKTOR Engem hívtak. Egy beteghez.

ARANYKA Hívták? Hiszen nincs is itt
senki.

DOKTOR Most nincs. Tegnap volt. Teg-
nap. Este. Azt mondták, hogy vala-
ki rosszul lett.

BALOG Talán a rokonuk. Az az ameri-
kai.

DOKTOR Talán.

BALOG Tudja, az utazás meg a fáradt-
ság...

ARANYKA És már meggyógyult?

A doktor széttárja a karját.

ARANYKA (*Baloghoz*) És a fiuk? Arról
mit tud?

BALOG Az Öcsi?

ARANYKA Miért, van másik is?

BALOG Nincsen. (*gondolkodik*) Ameny-
nyire én tudom.

ARANYKA Amennyire tudja.

BALOG És... és ha szabad kérdez-
nem... a nagysasszony ugyan mit
adott kölcsön... ezeknek?

ARANYKA Nem szabad.
Ajtócsapódás, zajok odakintről.

ANCI (*még kintről*) Hahó! Megjöttünk!

BALOG Megjöttek.

ANCI *(bejövetel közben)* Édesem, remé-
 lem, hogy kipihented... *(meglátja a*
doktort és Balogot) Hát maguk?
 DOKTOR Jó napot, Galambosné.
 BALOG Jó napot.
 ANCI *(gyanakvóan méregeti a társaságot)*
 Mit csinálnak itt maguk? *(kikiált)*
 Apci! Gyere be!
 APCI *(bejön)* Á, a doktor úr! Meg maga
 is, Balog szomszéd?
 ARANYKA Beszélgetünk itt szép csen-
 desen az urakkal. Az élet dolgairól.
 BALOG Éppen azt mondtam a
 nagysasszonynak, hogy a magyar
 ember sokat szenvedett, de soha
 nem adta fel a reményt. Mert ké-
 rem, a magyar ember lelkében ott
 van az a szikra, ami soha nem
 huny ki. Viszont, ha kell, akkor
 fenségesen nagy lánggal lobog.
 APCI Szikra? Milyen szikráról beszél?
 ARANYKA Én meg beszéltem a köl-
 csönadásról, ami miatt most itt va-
 gyok.
 ANCI Beszéltél?
 DOKTOR Kérem szépen, a hölgy erő-
 sen túloz. Éppen csak szóba ele-
 gyedtünk.
 ANCI Éppen csak?
 BALOG Úgy valahogy.
 APCI És akkor most? Most akkor mi
 van? Mit mondtál? Mert én már
 semmit se értek.
 ARANYKA Hát csak az, mintha semmi-
 se lenne. Ti megjöttek a munká-
 ból, mi meg éppen beszélgettünk.
 Az urakkal. Mert az urak éppen
 valami szerelésről tárgyaltak egy-
 más között. Meg valami orvoslás-
 ról.
 DOKTOR Kérem szépen, szerelésről
 szó se volt. Csak az orvoslás.
 ANCI Az ám! Hiszen a doktor urat mi
 hívtuk ki.
 DOKTOR Na ugye!
 APCI Tegnap.

ANCI De már nem kell. Már nem aktu-
 ális.
 DOKTOR Nincsen beteg?
 ANCI Nincsen. Tévedés volt.
 APCI Félreértés.
 DOKTOR És volt?
 ANCI Micsoda?
 DOKTOR Beteg.
 ARANYKA Nem volt. Itt nem.
 APCI Nem?
 ARANYKA Nem.
 ANCI Úgyhogy köszönjük szépen.
 APCI Nagyon szépen. De nem kell.
(szorítják a doktort az ajtó felé)
 DOKTOR Hát akkor talán... én elme-
 gyek... sokan várnak még rám...
 Arról is beszélünk, hogy a magyar
 ember milyen vendégszerető...
 ANCI Azért azt köszönjük, doktor úr,
 hogy ilyen gyorsan eljött...
 DOKTOR És a tisztelt rokonuk?
 APCI Mi van vele?
 DOKTOR Hát legalább megnézhetném,
 ha már...
 ANCI Az, hogy eddig nézte, nem volt
 elég?
 BALOG O-ó!
 DOKTOR Csak nem... a kisasszony az?
 ANCI Kisasszony!
 ARANYKA Csak de.
 DOKTOR Oppardon. Ha tudtam volna.
 ARANYKA Hagyja csak, doktor úr!
 Most már igazán jól vagyok. Ugye,
 édeseim?
 ANCI Hát hogyne.
 APCI Ha te mondd.
 ARANYKA *(a doktorhoz)* De azért majd
 még beszélgetünk, ugye?
 DOKTOR Parancsol?
 ARANYKA Mert egy kis beszélgetés
 sose árthat... nem gondolja?
 DOKTOR De gondolom. Illetve aho-
 gyan gondolni tetszik.
 ANCI *(egy-két bankjegyet tuszkol a doktor*
kezébe) Majd szólunk, ha kell, dok-
 tor úr, rendben?

DOKTOR Én csak *(megnézi a pénzt)* hát ha így, akkor... rendben! *(próbál kilesni Anci és Apci mögül, Aranykához)* Nagyon örültem, kezit csókolom...

ARANYKA Vigyázzon magára, doktor úr! Ezekben a nehéz időkben sose lehessen tudni...

APCI Micsodát?

BALOG Például a csúszós járdát.

APCI Például.

DOKTOR Vigyázok, kérem, vigyázok... *(az utolsó szavakat már az ajtón kívülről mondja, valósággal kiszorították a szobából)*

APCI Na. Ez megvolna.

ANCI Még nem egészen.

APCI Hogyhogy?

Anci szó nélkül Balog szomszédra mutat.

APCI Aha. *(Baloghoz)* Veled meg mi legyen?

BALOG Ha szabad kérnem... ne legyen semmi se.

ANCI Semmi? Csak úgy?

BALOG Én csak átjöttem... mert nyitva volt az ajtó... egy pillanatra... de már itt se... meg máshol se... én tulajdonképpen sehol se... *(hátrál kifelé, már majdnem kiér)*

APCI Állj!

BALOG *(azonnal megáll)* Igenis, kérem?

APCI Beszélgettek?

BALOG Mármost a hölgygel? Ugyan, kérem...

ANCI Bemenegetni más lakásába. Ugye? *(halkan kezdik, de egyre hangosodnak, a végén már kiabálnak)*

APCI Nem volt elég évekig? Leskelődni a kerítésen át, ugye?

ANCI Kutakodni a levelesládában, ugye?

APCI Kilopkodni az újságot, ugye?!

ANCI Bebámulni az ablakon, ugye?!

APCI Leveleket írogatni, ugye?!!

ANCI Molesztálni, ajánlatokat tenni, ugye?!?

APCI *(meglepetéssel, Ancihoz)* Micsoda?

ANCI Nem érdekes.

APCI Hogyhogy nem?

ANCI Nem nekem. A Huginak. Legutóbb.

BALOG *(már teljesen összezuhan, de most felocsúdik)* Kérem szépen, én nem azért... én olyan jól elbeszélgettem a nagysasszonnyal... a vendégszeretetről... meg az életről... az ünnepekről...

APCI Jól?

ANCI Mennyire jól?

ARANYKA *(közbeszól gúnyosan)* Mi van, megijedtetek?

ANCI *(idegesen)* Félreérted, drágám.

ARANYKA Naná. Én mindig.

APCI De Aranyka! Nem úgy gondolta...

ARANYKA Hát persze, hogy nem. *(oda megy Ancihoz, és egészen közelről a szemébe néz)* Tudom én, hogy hogyan gondolta... Tudom én...

ANCI Tudod?

ARANYKA Igen, tudom. Volt időm gondolkodni rajta.

BALOG Elnézést kérek, én...

ANCI *(még most is farkasszemet néz Aranykával)* Maga tűnjön el innen!

BALOG *(harciasan)* Ezt nekem tetszett mondani? Nekem? *(gondolkodik)* Na jó. Nem haragszom. *(Apcihoz)* De majd még lehet, hogy visszajövök, értik?

APCI Na, most tele lett a gatyám.

BALOG Nevetségesek. *(kimegy, de az ajtóból még visszafordul)* Tudják, mik maguk? Nevetségesek. Ha-ha-ha ha! Értik?

Senki nem válaszol neki.

Aranyka és Anci még most is ugyanúgy állnak, farkasszemet nézve.

BALOG Nem értik. Nem baj. Majd fogják. Majd fogják. *(kimegy)*

APCI Na, és most? Akkor most mi lesz?

Csend van, senki nem mozdul, Anci és Aranyka arca szinte összeér.

APCI Halljátok? Ne... ne csináljátok már... Anci, legalább neked... neked legyen...

Riadtan járkal körülöttük.

APCI Vagy te, Aranyka... hiszen te mindig olyan okos voltál...

Valósággal összeomlik.

APCI Istenem, mi lesz most?

ANCI *(hirtelen megrázkódik, mint aki lázálmából tér magához)* Most? Édesem! Most? Díszítsuk fel a karácsonyfát! Jó? *(hisztérikusan ideoda szalad, egy doboznyi díszet vesz elő, néhányat Aranyka kezébe nyom, néhányat Apciéba, aztán a fához rohan, kikerülve a bőrröndöt, és aggatni kezdi a díszeket)* Ez lesz! Ez lesz! Ez lesz a legnagyobb boldogság! Együtt díszíteni a szeretet fáját! A gömböcskék meg a csillagocskák! Meg az angyalkák! Jaj, de szép! A sok kicsi angyal!

Aranyka és Apci szótlanul nézik, kezükben a díszekkel, egyikük se mozdul.

ARANYKA *(nyugodtan, hidegen)* Hagyd abba. Ne bohóckodj!

ANCI Miért? Ezért jöttél haza, nem? A szeretetért, a békéért! A boldogságért? A bohóckodásért?

ARANYKA *(ráüvölt)* ELÉG!!! Azt mondtam, hagyd abba!!!

Anci megmerevedik, a karácsonyfa-dísz csörrenve kiesik a kezéből.

Némán állnak, mozdulatlanul.

ARANYKA *(váratlanul elmosolyodik)* Angyal szállt el felettünk...

Csend.

APCI Mit akarsz csinálni velünk?

ARANYKA Én, drágám? Miért akarnék én veletek bármit is?

ANCI Elviszed? Mindent elviszel?

ARANYKA Én csak azért jöttem, ami az

enyém. Veletek semmi dolgom. Nem érdekeltek.

APCI Ami a tiéd?

ARANYKA Igen. Nekem ti nem is vagytok. Piha. Nulla.

ANCI Mit gondolsz te? Hogy ennyiből áll egy ember? Piha? Hogy egy gyerek, az semmi más, csak a hús, a csontok? A haj, az arc? Hogy ennyi? Mit gondolsz te? Hogy csak idejössz, és elviszed?

APCI Ancikám, édesem...

ARANYKA Ő az én vérem. Az én gyerekem.

ANCI Na és? Mit jelent ez? Hogy te voltál vele éjszakánként? Hogy te öltöztetted át, amikor bepisilt? Hogy te tanítottad járni őt? Hurcoltad óvodába? Iskolába? Fogtad a homlokát? A kezét? Ezt? Ezt jelenti?

ARANYKA Az én gyerekem. Én szültem őt.

ANCI Mit? Mit szültél te? Az emlékeit? A gondolatait? Az érzéseit? Mi köze van hozzád? Tegnapig még azt se tudta, hogy létezel! Mi köze van a te világodhoz? Mi köze?

ARANYKA Ne kiabálj! Majd megtanulja. És majd megtanulja azt is, hogy van boldogabb élet is... mint ez itt. Ez a szálnalmas színjáték... Veletek. Ez a nyomorult, szaros galambdúc. Majd megtanulja, hogy van olyan hely is, ahol tényleg történik az élet. És hogy az anyja mellett van a helye.

ANCI Mit tudsz te a boldogságról?

ARANYKA Nem érdekel. Amiért jöttem, azt el is viszem. Évekig hagytam, hogy becsapjatok. Évekig.

ANCI Mit tudsz te?! Kipottyantani egy gyereket? Rohadt kurva, mit tudsz te? Mi igenis nagyon boldogok vagyunk... *(összeomlik, zokogni kezd)*

APCI *(odamegy hozzá, sután átöleli)* Ne

sírj, Anci, ne sírj... Boldogok vagyunk... (Aranykához) Boldogok...
ARANYKA (őt is elkapja már az indulat)
Kurva? Hát persze! Kurva. Aranyka a kurva! Mert hagytam, hogy kurvát csináljatok belőlem. Kipottyantani? Hát persze! Kinek a gyereke ez? Miért kellett titokban megszülnöm?! Ugye, most nincsen válasz! Nincsen válasz annyi év után se? A szépséges hentesné, aki nem bírta a hentesbolt szagát! Az a válasz, ugye! Nem bírta még éjjel, az ágyban sem! Meg a lánya, ugye? Te, Anci, aki éppen olyan hideg és érzéketlen voltál mindig, mint az anyád! Miért menekült hátra az anyád a galambdúchoz? Miért? Most beszélj! Miért kellett nekem egyedül aludnom a kishálóban? Miért? Mintha nem tudtátok volna, hogy mi folyik a házban! Jól aludtatok, ugye? Jól aludtatok minden éjjel! Akkor is, amikor kiabálni akartam! Akkor is jól aludtatok? Akkor is, amikor egy hússzagú tenyér fogta be a számat? Akkor is? Tudtatok mindent, de könnyebb volt hazudni, ugye? Ó! A szegény rokon kislány! Micsoda jót tettünk vele, hogy befogadtuk! Ó, micsoda könnyörületek vagyunk! Hiszen megkap nálunk mindent! Hiszen mi úgy élünk, mint egy boldog család! Én pedig éjszaka reszkettem a kamrában, és találgattam, hogy kinek a lépéseit hallom az ajtó előtt... És aztán az undorító képmutatások... jaj, drágaságom, ha már megesezt a baj, legalább a világ ne tudjon róla! Ugye? Sorba álltatok, hogy melyikötök beszél mézesmázosabban! Majd mi gondoskodunk róla, te haza se gyere! Hát persze! Haza se gyere! Próbáltam volna

hazatérni, ugye! Istenem, éveken át hagytam, hogy hazudjatok nekem. Mert az a jó a gyerekeknek is... Hagytam, hogy a pénzből éljétek, miközben még azt is letagadjátok, hogy élek egyáltalán... Mit akarnátok még? Hogy tűnjek el szótlanul? Mintha nem is lettem volna? Hát nem! Azt már nem! Elmegyek, de őt is magammal viszem! Sőt! Ha tudni akarjátok, az emlékeiteket is magammal viszem! Igen! Mindent elviszek, mindent! Évek? Napok? Hónapok? Hát jó! Akkor majd enyém lesz az összes! Enyém! A pénzemért is meg a szenvedéseimért is! Értitek? Elviszek innen mindent! És nektek már nincsen gyereketek, nektek nincsen családotok, nektek nincsenek emlékeitek és nincsen múltatok, nektek nincsen jövőtök és nincsen semmitök! Semmitök nem marad! Elviszem az emlékeiteket és a jövőtöket is! És úgy viszem el, hogy csak a kisujjamat kell mozdítanom! Értitek? Semmik vagytok, értitek? Semmik!

ANCI (odaroohan hozzá) Próbáld csak meg, te rohadék! Bele fogsz pusztulni, mielőtt körül nézel!

ARANYKA (gúnyosan nevet) Nem, drágám! Nem! Ti fogtok belepusztulni. Ti! Abba, hogy itt maradtok a szálnalmas kis nyomorotokkal! Hogy itt maradtok a reménytelenségekkel! Az öregségekkel! A magányotokkal!

APCI Aranyka, vigyázz! Vigyázz magadra!

ARANYKA Fogd be a szád! Te aztán végképp ne szólj egy szót se. Már most is halottak vagytok! Érzem a bűzötöket, és öklendeznem kell tőletek! Mi van itt? Galambszar! Az ázott tollak szaga! Még hogy család-

di fészek! Röhögnöm kell! Hát csak melengessétek a fészketeket magatok!

ANCI *(nekiesik)* Elég!!! *(ütni-verní kezd)*
Pusztulnál el, rohadt kurva! Takarodj a házamból, te rohadék! Takarodj vissza, ahonnan jöttél!!! Nem engedem!!

ARANYKA *(diadallal nevet)* A házadból?
A te házadból?

APCI *(kétségbeesetten)* Ancí! Ancí, ne!
Ezt ne! *(aztán odarohan ő is, és próbálja megütni Aranykát)* Szemét, büdös kurva! Rohadt, hazudós kurva! Megöllek, te rohadék! Majd én ölök meg, te áruló!

ARANYKA Áruló?! Én vagyok az áruló?!

ANCI Dögöltél volna meg, mielőtt idejöttél!!! Dögöltél volna meg!!!
A dulakodásban ide-oda verődnek, és feldöntik a karácsonyfát.

ÖCSI, HUGI *(még odakintről)* Megjöttünk!!! *(bejönnek)* Sziasztok! Csókó-lom! *(meglepődve állnak meg)* Ti mit csináltok?

Senki nem válaszol. A verekedők lassan elengedik egymást, Apci felállítja a karácsonyfát.

ANCI Díszíteni kezdtük a fát. Csak eldől.

HUGI *(vidáman)* Hát persze, mert Apci mindig rosszul faragja a lábát...
ugye, Apci?

ÖCSI Kiabálást hallottunk.

APCI Igen. Egy rossz mozdulat.

ÖCSI Né! Hát itt összetört egy csomó dísz!

ANCI Hozd be, kislányom, a lapátot és a söprűt!

HUGI Mindjárt hozom.

ANCI *(átmenet nélkül kiabálni kezd)*
Nem mindjárt, hanem most! Hozd be! Ha azt mondtam, hozd be, akkor most hozd!

ÖCSI Mi a baj, Ancí? Mi történt veled?

APCI Semmi, fiam. Fel kell takarítani.

ARANYKA *(rendezgeti magán a dulakodásban összezilálódott ruháját)* Fáradt vagyok... *(nézi Hugit és Öcsit)*
Fáradt...

ÖCSI *(ugyanazt a széket ugyanoda tolja, ahol az első felvonás végén volt)* Üljél le ide, ha fáradt vagy, Aranyka néni! Pihenjél. Majd mi a Hugival feldíszítjuk a fát, ugye, Hugi?

HUGI Hát persze.

ARANYKA *(leül)* Köszönöm. Egy kicsit pihennem kell.

ÖCSI Meg Apci és Ancí is segítenek, ugye?

APCI Hát persze.

ANCI Segítünk. Mint mindig.

ÖCSI Te meg üldögeélhetsz itt, és nézed, jó?

ARANYKA Jó. Az jó lesz... kisfiam.

ÖCSI *(meglepődve)* Hogy? Persze, Aranyka néni.

HUGI Hallgathatnánk valami szép zenét is, nem gondolod?

ARANYKA Az jó lenne.

Hugi bekapcsolja a rádiót, felhangzik a „Mennyből az angyal...”

HUGI No lám, mintha már karácsony lenne.

Bejön Papi.

PAPI Megjöttem! Hát ti? Máris ünnepeltek? Nem korai ez egy kicsit?

ANCI De, Papi. Még egy kicsit korai.

PAPI Csak már nem bírtatok várni, ugye? Ilyen a szeretet! Ilyen ám! Tudom én azt! Nem lehet gátat vetni neki!

ARANYKA A szeretet. Jól mondod, édesem. Nincsen, ami többet érne. *Szól a Mennyből az angyal, betölti a szobát, Aranyka megint a széken ül, ugyanúgy, mint az előző felvonás végén, a többiek mozdulatlan állnak, majd lassan elragadja őket a zene, és énekelni kezdik ők is.*

III.

Üres a szoba, sötét van, éjszaka.
Aranyka ül a trónszerű széken,
ugyanúgy, mint az előző szín végén. A
szeme behunyva, ő maga mozdulatlan.

Kondulás, mintha harang szólalna
meg vagy egy óra ütne.

Egyetlen fény világít, valahonnan
felülről, oldalról, az is sűrűlve vetül
Aranykára.

Belopakodik a színre Papi.

PAPI (öregesen, lassan döcög, közben dö-
dög) Psss... Nekem sokszor kell...
még éjszaka is... (körülnéz, majd
hirtelen lefoszlik róla minden öregség,
és Aranykához siet; fojtottan suttog)
Na végre. Annuska! Alszol?
(Aranyka nem mozdul, nem is vála-
szol) Jó, jó, nem akarlak én zavarni.
Neked is kell a pihenés. Csak... ha
már ügyis csak itt üldögélsz... Ne-
hogy azt hidd, hogy én nem értet-
tem... Dehogynem! Minden szót.
Akkor is. Meg most is. Most is.
Meg akkor is. (vihog) Csak azok
még más idők voltak. Ugye, tu-
dod? Én meg akartam tartani a bol-
tot... Én csak azt akartam... De
mielőtt az enyém lehetett volna,
már elvették... Te nem is tudod,
milyen az, ha egyszer csak az em-
ber abban a boltban lesz alkalma-
zott, ahol az apja állt még a pult
mögött... évekig megvolt a fehér
kötényem, amit tőle kaptam... ő
meg belepusztult... napok alatt...
(leül, és már szinte csak magának
mondja) Aztán meg rám fogták,
hogy csalok... Hogy lopok... mint-
ha nem tudtam volna, hogy miért
éppen engem szúrtak ki... Mintha
nem ezt csinálta volna mindenki
más is... Persze, te akkor már nem
voltál itthon... (hallgat) Alszol? Al-
szol, Annuska? Nem baj, ha alszol.

Legalább nyugodtan beszélhetek.
(hallgat) Ugye, mert én olyan öreg
vagyok, hogy már összevissza be-
szélhetek... Te meg csak szundi-
kálj, mint aki nem hall semmit...
(csend) Istenem, mennyire gyűlöl-
tem, amikor elindult hátrafelé! Lát-
tam, hogy erőnek erejével tartja
vissza az undorát, láttam, hogy
majd belepusztul, hogy eltitkolja,
láttam, hogy lassan lépked, hogy
ne vehessem észre... És én? Hogy
nekem mi lett volna a jó? Az nem
számított? Az angyalarcú feleség,
ugye? Akit mindenki tisztel és sze-
ret, ugye? Aki olyan finom, hogy
még a nyers hús szagát se bírja,
ugye? Aki túl finom egy hentes-
hez, ugye? Akire éjjel is csak az ök-
lendezés jön rá, ugye? (vár egy
kicsit) A mozdulatlan arca és a
mozdulatlan teste... Nem én tehet-
tem róla, tudod? Ha kértem volna,
akkor se marad. (csend) Kértem is.
Térdre ereszkedtem a rohadt ga-
lambdúc mellett, úgy kértem. Ő
meg még csak nem is nézett rám...
A bőrröndje a konyhában... Nagy,
elegáns útibőrrönd... Mit kellett
volna tennem? Tartsam vissza erő-
vel? Nem volt erőm. (csend) Emlék-
szem, a galambok még akkor se
akartak kirepülni, amikor a lángok
a dúc felső részébe kaptak... Fióká-
ik voltak vagy mi... Érezted már a
pörkölődő tollak szagát? Én tu-
dom, mi a büdös... Mint a szikrák,
ahogy szétpattantak... Én tudom,
mi a büdös... (csend, zihál) Én azt
hittem, ha lesz pénz, akkor meg-
lesz a bolt is. Azt hittem, lehet azt
úgy, hogy semmi nem változik. Se
a szegény, se a várakozás. Azért
mondtam, hogy menj el. Tudod?
Annuska... Azért... Egyedül vol-
tam... És te gyönyörű voltál...

Olyan nagyon gyönyörű... Még a lélegzetet se lehetett hallani, ahogy aludtál... Csendesen, mint egy angyal... Olyan is voltál. Te tényleg olyan. Aztán egyszerre csak felnőtt nő lettél... *(megfogja Aranyka kezét)* Te nem is tudtad, hogy akkor már előtte éjszakákon át néztelek, ugye? Hiába voltam fáradt és bűdös, hiába zsibbadt el a kezem és a lábam a fáradtságtól, csak ültem és téged néztelek, ahogy alszol.... Még a lélegzetem is visszafojtva... *(sírni kezd)* Nem én tehettem róla... Nem én. Az nem lehet, hogy egy férfi csak egyedül... Az nem lehet... *(feleszmél)* Nem baj, ha fogom a kezéd? Ugye, nem baj? *(elengedi)* Te is tudtad, hogy ide nem lehet! Egy lány! Az iskola büszkesége, akinek domborodni kezd a hasa! Azt mondtad, te is érted és tudod! A boltnak is, nekem is, a többieknek is. A szégyen, az mindenkié. *(csend)* A szégyen. Ebben a kurva városban. *(csend)* Okos voltál, Annuska. Te mindig is nagyon okos voltál... Tudod, hogy ezt is szerettem benned... Az okosságodat... Ugye, most is okos leszel? Ugye? *(Csend)* *(morfondírozva folytatja)* Sokáig nem maradhatsz. Az mindent összezavarna. Nem csak a múlt. Meg nem is a szégyen... Az már kit érdekel. Ugye? *(hátrébb lép)* Ki kell mennem a vécére. Látod. Állandóan ki kell mennem. Ilyen lettem. Azt mondják, bűdös is vagyok. Ezek azt se tudják, mi az a bűdös... Mindenkinek megvan a helye... mindenkinek... Alszol, Annuska? *(sírni kezd)* Én nem ezt akartam... nem ezt! *(megragadja Aranyka kezét)* Vigyél ki magaddal! Jó? Látod, én még nem vagyok olyan öreg,

ugye? Hadd menjek el veled! Nem, ne mondjál most semmit, csak gondold meg! Tudom, hogy okos vagy! Hidd el, segíthetnélek még! Újra együtt lehetnénk, mint rég... A gyerekek... Ugye? A gyerekek... Vagy elvihatjuk mind a ketőt is, ha te úgy akarod... *(visszahátrál, alázatosan)* Jó, jó, nem zavarlak. Hagyom, hogy gondolkodj. Rendben, már itt se vagyok. Te meg gondolkodj nyugodtan. Én itt se vagyok. Okos vagy. Tudom, hogy okos vagy. Nagyon okos. Az én okos angyalom. *(közben már egészen az ajtóig hátrál, egy pillanatig csendben nézi Aranykát, majd kimegy)*

Kondulás hallatszik, harang vagy óra.

Mozdulatlan a szoba.

Halkan, óvatosan nyílik az ajtó, benéz Apci, körülkémlel, majd odalopakodik Aranykához.

APCI Aranyka! Nem akarnál már lefeküdni inkább? Csak ülsz itt, magadban... persze, tudom, ilyen voltál régen is... Mindig az álmodozás... De ha lefeküdnél... segíthetek... Persze nem úgy értem... Nem mintha nem volnál még most is ugyanolyan szép. Nem is szép. Állati jól nézel ki most is, tudod? Gyönyörű... Most is örületesen gyönyörű... Odasimíthatom a homlokom a kezedhez? Nem bánod? Köszönöm. Milyen lágy és hűvös a bőröd! Rajtad aztán nem fogtak az évek... A hajad... a szemed... az alakod... a melled is... cicc-cicc. Kiscica. Ugye nem haragszol, hogy ezt mondom? De jó ez így! De jó. Nyelves macska. Az én kiscicám... Aranyka! Ugye tudod, hogy én boldog vagyok, hogy hazajöttél?! Hiszen már nem is reméltem, hogy... látlak... Hiányoztál

nekem, de nagyon. Nem is hinnéd, hányszor gondoltam rád. Persze, nem mondom, megéltünk mi is, megéltünk valahogy. Na, persze, ezt tudod. Te ne tudnád? Hiszen a te pénzedből... Látod, örömben most összevissza fecsegek... Bol-dog család... Azok voltunk, igazán. *(hirtelen összeroskad)* Állandóan csak te jártál az eszem-ben... az a kis kamra... A lélegze-ted illata... a bőrd... És aztán ahogy elmentél, egyik napról a másikra, hogy még csak hírt se halljak rólad... majd' beleőrül-tem... Tudod, hogy mi már évek óta szinte le se járunk már innen a dombról? Nézem csak a várost az ablakokon át, de lemenni sincsen már erőm. Mintha be lennének zár-va ebbe a nyomorult galambdúc-ba, pedig csak magunk tartjuk fogva magunkat... A postás hoz néha híreket, az a barom... a sze-métláda... de engem már az se ér-dekel... Csak nézek lefelé, bámulok magam elé, és várok... És még csak azt se tudom, hogy mire... *(összeszedi magát egy kicsit)* Aranyka, én rád vártam! Most már tudom, hogy rád vártam! Éjszaka, amikor valami motozásra ébred-tem, és órákig bámultam kifelé az ablakon... hogy mozdul-e odakint a fák lombja... Az a rohadt, átható feketeség... Igen, most már tudom. *(felnevet, erőltetett vidámsággal és könnyedséggel)* Hej, nagy csibész voltál ám! Én meg állandóan csak téged láttalak magam előtt... Nem lehetett azt nem észrevenni! Meg aztán te értetted is a módját! *(ma-gyarázkodva)* Ugye, tudod, hogy nem miattam történt... én nem akartam, hogy elmenj! Én nem! A kurva bolt meg a kurva... *(a szájára*

üt) bocsánat! Csak elragadott az indulat. Látod, látod, milyen ha-tással vagy rám? Még most is... Ugyanúgy... Ugyanaz... Itt, belül még most is ugyanaz... *(csend)* Az-tán meg már nem lehetett... A... a gyerek... ahogy itt maradt... aztán megszületett a Hugi is... és egy-szeriben más lett minden... az is-kola is... Tudod, egyik nap a másik után... és már nem lehetett kilépni belőle... a hétköznapiakból... Egy-re csak gabalyodott körénk, mint valami háló... és a... nem lehe-tett... *(vihog)* Méghogy én igazga-tó! Elhitted rólam? Alig tűrték meg a tanári karban. Alig várták, hogy elmenjek. Ki se töltöttem az éveket. Már előtte kiraktak a műhelybe. Ott nem csinálhat kárt! Hallottam, hogy ezt mondják! És még csak nem is titkolták előttem! És röhög-tek! Mindig röhögtek, ha meglát-tak... hidd el, azt nem lehetett elviselni... Próbáltak volna röhög-ni akkor... Ssszsz... ezek akkor még nem is éltek... könnyen rö-högnek a rohadékok... *(csend)* Ha-ragszol? Én megértem, ha haragszol. De, ugye, nem hiszed, hogy én is velük...? Ezzel a rohadt öregemberrel meg a lányával? Ugye, ezt nem hiszed? *(letérdel egé-szen Aranyka lábaihoz, szinte nyü-szítve mondja)* Nem lehet, hogy már késő! Nem lehet! Nem lehet, hogy az idő csak így! Hogy ilyen nyom-talanul és értelmetlenül! Nem le-het! *(csend, zihálás)* Ha akarod, én elmegyek veled. Oda, ahová aka-rod, és akkor, amikor akarod. Ez a legkevesebb. És akkor nincsen több várakozás. Egy szó, és már ki is léptünk. Ugye? Lemegyünk in-nen, erről a rohadt dombról. *(vár)* Nem válaszolsz? Jó, nem baj. Azt is

értem. Hogyne érteném. Tudtál hallgatni mindig is. Ezt is szerettem benned. Én meg tudok várni. Ha valamit, hát azt tudok igazán. *(feláll)* Ez az. Várni fogok. Aranyka! Ugye, tudod, hogy én még most is... én még most is férfi vagyok... De elég csak egy apró jel. Rendben? Mert én készen vagyok! *(elindul, hogy kiosonjon a szobából, de még visszafordul)* Rendben? Én készen vagyok!

Csend, mozdulatlanlanság.

Harangkondulás vagy óra.

Kinyílik az ajtó, de nem jön be senki – viszont Apci rövid habozás után elrejtőzik a bőrönd takarásában – úgy, hogy a nézőtér felől mindvégig látható legyen, beleértve a reakcióit is –, korántsem mellékesen időnként megpróbálja kinyitni a bőröndöt, végig az egész jelenetsor alatt, most is. Egyszerre csak feltűnik Öcsi, ahogy négykézláb lopakodik be a bútorok takarásában.

ÖCSI *(odakúszik Aranykához)* Hahá! Most megleptelek, mi? Nem alszol még, ugye? Aranyka néni! *(fülel, hallgat)* Mi? Tök röhej, hogy téged nénizni kell! Egy ilyen bombázót... Maradjak csendben? Oké, majd óvatos leszek. *(odakúszik egészen Aranyka mellé)* Nem mintha ezek felébrednének bármire... Tudod, mi van? Ezek még akkor is alsznak, ha nyitva a szemük... *(vihog)* Halvajárók... *(megint vihog)* Ez jó volt, mi? Halvajárók... Te, Aranyka néni, igaz az az... az aranyszínű... most is igaz...? Jó, jó, csak kérdeztem. Ne sértődj meg. Nem kell válaszolni. De szerintem egyáltalán nem kellene szégyellned, ha igaz volna. Nem vagy te olyan... Vagyis hát nagyon is olyan vagy... Érted... Különben is, min-

denki olyan szégyellős ebben a kibaszott családban. A Hugi, mi? A kis nyomorék! Még hogy én őt lesem a fürdőszobában! A szart! Na és, ha megnézem, mi van abban? Láttam én már olyanabbat is, elhiszed? Még sokkal olyanabbat is. Nem előbe', de majd abba is... Nem olyan madár vagyok én, elhiszed? Nekem a vérembe' van, hogy kiszagoljam, mi a buli. *(csend, aztán mélázva)* Csak azt tudnám, te mi a francér' jöttél vissza ebbe a szaros kis városba... Amikor mostanában még a legyek is elmennek innen megdöglenni... Olyan itt a levegő, mint a mosogatólé... Én itt mindig Öcsi leszek... *(felélénkül)* Tényleg arany? Hát ez kurva jó! *(szünet)* Mondjak valamit? Három napja én még azt se tudtam, hogy te vagy... Nem, nem is három. Kettő. Elhiszed? Anyám eldugdosta a leveleidet... *(elgondolkodik)* Legalábbis ezt mondták. Csak azt tudnám, hogyan csinálta... meg hogy miért? A postással tutizhatta le... én meg semmit nem vettem észre... pedig nincsenek előttem titkok, elhiheted! *(felélénkül)* Észrevetted már? A kéménynyílást a szobában. Ami az enyém, de most a tiéd. Ezek nem is tudják. Hogy elég csak odahajolni, és akkor tisztán hallatszik a házból minden szó. Mintha ott keringenének a falakban. Minden szó. *(csend)* Figyelj, Aranyka néni, mondjak valamit? Ha tudtalak volna, már nem is lennék itt! Mert ha belegondolok, hogy mi ilyen... ilyen rokonok vagyunk, akkor akár lakhatnék nálad is, nem? *(áhitattal)* Úgy értem, nem itt, ebben a szobában, hanem ott, Amerikában... Amerika! Apám! Amerika!... Te, Aranyka néni, mennyi az a járadék? Biztos szép

dohány lehet. Hallottam már, hogyan vannak ezek az amerikai nyugdíjasok... főleg, ha még... olyan jó munkájuk volt... összerakják a vastag zsugát, aztán élnek bele a világba, utazgatás meg buli meg minden... végül is most te is utazgatsz, nem? Figyelj csak, valamit akarok kérdezni! Oké? Szóval, hogy nem is kérdezni, hanem inkább mondani. Arról, ha majd mész vissza. Ha majd újra ott leszel. Otthon. Szóval, hogy arra gondoltam, valami biztos leesne nekem is ott. Ugye? Nehogy azt hidd, hogy gyerek vagyok! Azt csak ezek szeretnék! És tudok melőzni is rendesen. Nézd meg a bicepszemet, ha nem hiszed. Nézd! Fogd meg nyugodtan, meg is szoríthatod! Jó, nem kell, ha nem akarsz, csak gondoltam. Nem a semmitől lett ám ilyen, hanem a melótól. Ráhajtanék, elhíheted... *(vihog, valami az eszébe jut)* Van még egy kis aranybúzád...? *(odahajol Aranyka kezére, és nyalogatni kezdi)* Megjöttek a galambok... galambkutya... vau-vau... *(halad felfelé Aranyka kezétől a nyaka felé, nyalogatja, félig játékosan, de erotikusan, s imitálva kutyát játszik)* tollas a hátam... szeretem a gazdit... hhh-hhh, jó gazdi, szimat, szimatot veszek, grrhhh-grrhhh, jó kutya, rendes kutya... *(már a nyakát nyalogatja, amikor megáll)* Na, ugye, hogy nem is vagyok annyira Öcsi? *(egy pillanatra megijed, hátralép)* Most haragszol? *(megnyugszik)* Akkor jó. Már azt hittem. Tökre azt. *(vihog, alázatosan)* Szóval csak szóljál, oké? Vagyis ha szólsz, akkor én oké! Oké? *(hirtelen, minden átmenet nélkül az ajtóig rohan)* Hát ez kurva jó, hogy leokéztuk! Kurva jó. *(kirohan)*

Csend, mozdulatlanság a szobában.

Apci, aki visszafogottan, de végig lereagálta a jelenetet, most mozgolódni kezd.

APCI *(súgva)* Aranyka! Pssz! Aranyka! Felállna, de ebben a pillanatban hangrang kondul vagy óra üt, Apci riadtan kushad vissza.

A nyitva hagyott ajtóban megjelenik Anci.

ANCI *(nyíltan beszél, csaknem hangosan)*

Azt hittem, már lefeküdtél. Na, persze, te hozzászokhattál az éjszakázáshoz... Jó, nem azért mondtam. Nem akarok veszekedni. Megint. Vagyis nem veszekedni akarok, hanem beszélni veled. *(bejön, odaáll Aranyka elé)* Vagy azért mondtam. Az is lehet, hogy azért. *(odahúzza egy széket, leül Aranykával szemben)* Azért, mert most azt hiszed, hogy győztél! Ugye? *(csettint az ujjával)* Hogy ennyi az egész, ugye? Idejössz, és már el is söpörtél, ugye? Hát ennyire nem változtál semmit? Hát ennyire ugyanaz maradtál, mint akkoriban? Na jó. Lehet, hogy te ugyanaz vagy, de én már nem. És tudod mit? Már a világ sem ugyanaz. Egyáltalán nem. Azt hiszed?! Meg azt hiszed, hogy boldog vagy, mi? Ugye? Azt hiszed?!

Hogy ezt látod... A boldog családot... Mondok én neked valamit, rendben? Üres kézzel mentél el innen, és most is üres kézzel fogsz... Tudom, miért jöttél vissza, tudom mit akarsz... innen üres kézzel fogsz eltűnni, világos?

Nincsen gyereked, ugye?

Nincsen férjed, ugye?

Nincsen családod, ugye?

Dugd fel a rohadt pénzedet! *(liheg, némán mered Aranykára)* Jó, jó, jó. *(megnyugodva)* Nem veszekedni

akartam. De te kezdted. Látod, hogy jól megvagyunk, nem? *(megint támadóan)* El akarnád szedni a családomat? A fiamat? A férjemet? Az apámat? El? Mert abból nem eszel. Abból nem! Abból sem! Mesélhetnék én rólad egyet s mást, és akkor mindjárt nem lenne olyan szép az az Amerika... Szégyenkezve takarodnál vissza, te... nem azért mondom, ne haragudj! A Pipacsot... meg az Édent... *(hirtelen összeomlik, és ráborul Aranyka kezére)* Ne csináld, Annus, ne csináld! Ne vedd el tőlem őket! Hiszen látod, mi van... Más sincsen, csak ez... *(sír)* Én... én... nagyon szerettem a férjemet... ha nem lehetett volna a férjem, akkor én már nem is élnék... ha nem lehetett volna az én férjem... nemhogy Amerika, de nem is... én nem tudtam volna kimenni, ahogyan te... ezért kellett neked... én nem tudtam volna... nem mertem volna... szeretem a fiamat... annyira szerettem, amennyire egy gyereket csak lehet... És amikor már nem is vártuk, akkor született meg a Hugi... nem mondhattam el nekik... Én évekig azt se tudtam, hogy mi van veled... és később is... csak a hírek, amiket mondtak... én elhittem, hogy így a legjobb... *(sír, de aztán összeszedi magát)* Jó, jó, jó. Jól van. Jó, nem fogok bögni előtted. Amikor még válaszolni se vagy hajlandó. Azt hiszed, hogy ezzel még jobban megalázhatsz, ugye? Azt hiszed? Hát jól hiszed. De nem baj. Ez se érdekel. Mi itt fogunk maradni! A Hugi is, az Öcsi is, a férjem is, az egész család. Egyiket se viheted el! Egyiket se! *(ravaszkodni próbál)* De minek is neked ez az egész, Annusom, minek? Tudod, milyen jól né-

zel ki még most is? Annyi mindent kezdhetsz... Pénzed is van... Pénzzel mindent lehet... Utazás... kényelmes szobák... férfiak... Nap-sütés... Neked még annyi minden... *(őszintén válik)* Milyen volt a várost látni? A technikumot... persze ma már valami gimnázium... Meg a Cérnát... nem is üzemel már... bezárták kilencvenegyben... *(nevet)* ennyit az én leveleimről, igaz? Na, azért szerintem te se mindig a tutit írtad ám nekem! *(vihog)* Még hogy bérlők és bérházak... cöccö-cöccö. Jó szakma! *(megint ravaszkodni próbál)* Annus! Nem kéne nekünk mindig... úgy értem, segíthetnél is... én neked, te nekem... akár az Apcival is... ha még akarod... ha még őt akarod... legyen, ha még akarod egyáltalán... Nem olyan már, az igaz... De ha akarod, akkor ő elmehet veled... Te meg adnál egy kis pénzt. Ahogy eddig... Azt lehetne, nem? Neked talán nem is számítana, itt meg... Még jól is járnál. Meg a gyerekek is. Egy férj akkor jó férj, ha nem mindig van veled. Hi-hi-hi-hi. Na, mit szólna? Nem kell sok. Igazán nem. Gondolkozol? Mert akkor most hagylak. Rendben? Gondolkozzál, drágám, csak okosan. Tudhatod, hogy én segíték neked. Annuska... és ha visszamész, újra levelezhetnénk... tudod? Mint azelőtt. Mint ezelőtt. Szép lenne, nem gondolod? *(álmodozva)* Pálmák... a kék tenger... Majami báj nájt... Annuska, ugye tudod, csak egy szavadba kerül, és én máris melletted vagyok. *(vár)* De még ha nem mondod, akkor is. *(kifelé megy eközben, de az ajtótól még visszaindul, csókot küld)* Pihengessél Annusom, pihengessél. A jó hazai levegőn. És

gondolkodjál. A... megállapodásunkon, jó? Puszi, drágám, puszi! Jó éjszakát...
(Kimegy.)

A szobában Apci marad és Aranyka. Apci megint sugdosni kezd.
APCI Aranyka! Pssz! Hallod?! Arany...

Két harang- avagy óraütés hallatszik, megjelenik az ajtóban Hugi. Apci visszabújik a rejtekébe.

HUGI (vidáman) Szia, Aranyka néni! Kivel beszélgetsz? (körülnéz) Hű, de sötét van itt... Tök izgi. És... te csak egyedül? Mintha beszélgettél volna valakivel, nem? Hallottam. Vagy magadban? (nevet) Azért magadban nem dumálsz, ugye? Bocs, nem azért... Nincsen abban semmi rossz... csak hogy hangosan... gondolkodni én is szoktam... (bejön, egészen közel) mást se szoktam... szinte... Nem baj, ha idejövök egy kicsit? Vagyis nem zavarlak? Olyan jó veled dumálni... Jó. Mintha már rég ismernénk egymást...

Leül Aranyka mellé, hallgat, hosszú, mozdulatlan hallgatás.

Hugi csak nagy sokára szólal meg, álmodozva, halkán.

Néha én is... így éjszaka... felébredek, de csak félig... nem alszom, de alszom tovább... olyankor álmodom a legszebbeket... (hallgat) amit a nagyról mondtál... akkor... nekem azt mondták, meghalt, mielőtt én megszülettem... és akkor most nem is értem... akkor még az is lehet, hogy nem is halt meg? Hogy még most is él valahol? ... Nem értem... milyen furcsa... még az is lehet, hogy találkoztunk valahol... (hallgat, aztán váratlan dühvel) Hazudni, azt tudnak! Másból se áll ez az egész, mint hazugságból!

Mert olyan baromi okosnak képzelek magukat...! A boldog család, mi? Anci a szatyraival meg a Papi a rohadt tévéjével, a hugyszagával. Meg az apám a siránkozásával, a tehetetlen siránkozásával! És rádásnak az a pervez kis bunkó, aki képes a kulcslyukon át lesni, amikor öltözöm! Ezek hiszik olyan okosnak magukat! És büszkék, hogy én az irodába járok! Hugi, a titkárnők gyöngye, mi? Ha tudnád... Na mindegy. Nem fogok én itt megrohadni velük. Ezekkel. A kis házukban a dombtetőn! Ház a város fölött! A francokat! Úgyis eltűnök innen. A mocskos kis városukból! Összeszedem, elhiheted! Megvannak a módszereim... (kedvetlenül végigsimítja magát) Azért nem vagyok egy rossz csaj, ugye? Te értesz hozzá... Szerinted mennyi pénzt kereshetnék? Látom én azt, mi kell a férfiaknak, hogy kinyíljon a pénztárcájuk... de azért tőled is tanulhatnék egyet s mást... Igaz, hogy egy egész bérházad van? És azt csak abból szedted össze? Öregem, én itt egy egész életen át gürizhetnék, akkor se jönne össze egy bérház... Mondd, Aranyka, nem gondoltál még arra, hogy kellene valaki, aki idővel átveszi a helyed? Mondjuk, egy tanítvány. Aki rádásul még rokon is, ugye? Nehogy azt hidd, hogy én nem tudok dolgozni! Ha kell, én olyan szófogadó leszek, hogy el se hiszed! Csak innen kiszabadulhassak... (egy kicsit maga is megszeppen attól, amit elmondott) De ezt nem mondd el nekik, ugye? (csend) Ne mondd el, jó? (csend) Sokszor arra gondolok, hogy a világban nincsen is sehol semmi új... nincsen is sehol semmi újdonság... mindig

mindenhol minden ugyanolyan...
(csend) hiszen azt nem is lehetne ki-
bírni... csak félig felébredni, és
úgy álmodni tovább... (odasimul
Aranykához, a kezére hajtja a fejét)
Harang vagy óra kondul, nagy szüne-
tekkel háromszor egymás után.

Hugi mozdulatlan ül, elalszik
Aranyka kezére hajtott arccal.

Apci vár, aztán kilopakodik a szo-
bából.

Csend, mozdulatlanság.

Harangszó hallatszik a távolból.

Lassan kivilágosodik, besüt a nap,
reggel van.

Immár fényben fürdik a szoba,
Aranyka ugyanúgy ül a „trónján”,
Hugi a kezére hajolva alszik. Kintről
meghalljuk Öcsi énekét.

ÖCSI Süss fel, nap, fényes nap, kertek
alatt a galambok megfagynak. Süss
fel, nap, fényes nap, kertek alatt a
galambok megfagynak...

(bejön a szobába, a kezével szárnymoz-
dulatokat imitál)

ÖCSI Ó, de szép, fényes nap, ugye?

HUGI (felébred, ástt, nyújtózkodik) Szia,
Aranyka néni! Hű, de furcsát ál-
modtam!

ÖCSI Na, abból van itt elég, ebben a
házban!

HUGI Álomból?

ÖCSI Furcsából.

HUGI Ne figyelj rá, Aranyka néni. Tu-
dod, hogy bunkó. Milyen hideg a
kezed, nem fázol?

ÖCSI Kertek alatt a galambok meg-
fagynak... naná, hogy hideg így
reggel... Hagyjad már szegényt
egy kicsit aludni... Téged is kifá-
rasztana, ha hozzánk kellene ven-
dégsgébe jönni...

HUGI (egyre idegesebben tapogatja
Aranyka néni kezét, vizsgálja)
Aranyka néni! Aranyka néni! Te,

ez nem válaszol! Ez teljesen
hideg... És nem is mozdul. Hal-
lod?!

ÖCSI (abbahagyja a hülyéskedést) Mi
van?

HUGI Felemeli Aranyka néni kezét, az pe-
dig élettelenül visszahullik.

ÖCSI Nem alszik?

Hugi megrázza a fejét.

ÖCSI Biztos?

Hugi bólint.

ÖCSI (hátraugrik rémületében) Hű,
bazmeg!

Belép Anci.

ANCI Öcsi! Hányszor mondtam már,
hogy ne beszélj csúnyán! (Aranyká-
hoz) Jó reggelt, drágám! Jó reggelt,
Hugi!

ÖCSI (kimeredt szemmel mutogat Arany-
kára) A... a... a picsába!

ANCI Na, most már tényleg elég, fiam!
Ne haragudj, Aranykám, nem szo-
kott ilyet. Csak néha.

HUGI Anya!

ANCI Igen, kislányom?

HUGI Nem haragszik. Egyáltalán nem.
Soha többé.

ANCI Tessék?

Hugi ugyanúgy, ahogy az előbb, fel-
emeli Aranyka kezét, és hagyja, hogy
visszahulljon.

ANCI Hugi! Mit csinálsz?!

HUGI (kiabál) Nem érted? Nem al-
szik!!! Nem alszik!!!

ANCI Az nem lehet. (odamegy, megtapo-
gatja ő is Aranykát) Uramisten. Ez
nem lehet. Uramisten. (kétségbeesve
néz jobbra-balra, majd megrázza
Aranykát) Ébredj fel, hallod?! Éb-
redjél fel, te rohadék!!!

(Bejön Apci, látja, hogy Anci
Aranykát rázza veszettül.)

APCI (odarohan, próbálja lefogni Ancit)
Na, Anci, már megint kezded?!
Hagyd békén szegényt, hagyod bé-
kén, megérttetted?

(*Anci elengedi Aranykát, az pedig Apci karjaiba dől*)
 APCI Semmi baj, Aranykám, semmi baj.
 ÖCSI Ajaj. Dehogynem.
Anci némán, dermedten áll.
 APCI (*most kezdi észlelni, hogy valami történt*) Te, mit csináltál vele?! El-
 ájult szegény!
 ANCI Nem ájult el.
 APCI Dehogynem. Nézd meg. Nincsen eszméleténél.
 HUGI Na, ez igaz.
 ANCI Nem ájult el.
 APCI (*kezdi felfogni a dolgot, vizslatja Aranykát*) Nem?... Nem ájult el? Nem? Akkor...? Á-ááá!!! (*elugrik Aranykától, az élettelen test oldalra dől*)
Állnak döbbenten, tanácstalanul.
 HUGI Most mi lesz?
Senki nem válaszol.
 HUGI Apci, Anci, most mi lesz?!
Állnak csendben.
Ajtócsapódás kívülről, majd a Papi hangja, ahogy jön befelé a szobába.
 PAPI Aki korán kel, Aranykát lel... ha-ha-ha-ha! Jó, ugye? (*csokrot húz elő a háta mögül*) Vuálá! Virágot a virágnak! Korán keltem, boltba mentem, Aranykának virágot leltem! (*nyújtja a félrebillent Aranyka felé a csokrot, mire észreveszi a helyzetet*) Mi folyik itt?
 ÖCSI Már semmi.
 PAPI (*nyújtja a csokrot Aranykának*) Virág.
 APCI Hagyja már!
 PAPI Mi... mi történt?
 ANCI A híres hentes... mégis, mit gondolsz? Szundikál!
 PAPI Ennyire?
 APCI Hülye.
 ANCI Apuka, nyissa ki a szemét.
 PAPI (*odahajol Aranykához, egészen közel, megböki, aztán a csokrot a földre*

ejti) Te... ez... ez... hű, a kurva életbe!
 APCI Milyen jól mondja!
 ÖCSI Helyben vagyunk.
 ANCI Legalább ültesse fel rendesen!
Papi visszaigazítja Aranykát az előbbi tartásába.
 PAPI És most?
 ANCI Most nem tudom.
 HUGI Hívni kell az orvost, ugye? Vagy a mentőket, ugye?
 ÖCSI Mentőket? Ide? Minek?
 HUGI (*egyre hangosabban*) Valamit kell csinálni, ugye, anya, valamit kell, valamit kell!
Hirtelen megszólal a csengő, kettőt berreg egymás után.
Rémülten összerezzennek, Hugi elhallgat.
 APCI Csengettek.
 ÖCSI Nem mondd.
 ANCI Csend legyen! (*csend*)
 APCI Valakinek ki kellene nyitni az ajtót.
 ANCI Te vagy a férfi!
 APCI Én?!
(megint két csengetés)
 HUGI Tudják, hogy itthon vagyunk...
 ANCI Papi...
 PAPI Na ne...
 ANCI De igen. És ne engedje be, akárki is az. Ide nem jöhet be senki, megértette?
 PAPI Ancikám... én...
 ANCI (*rákiabál*) Igyekezzen már! Menjen!!!
Papi kimegy, s alighogy kiment, megjelenik az ajtóban a postás. Mögötte Papi.
 POSTÁS Jó napot! Kezitsókolom! Jó napot! Bocsánatot kérek, hogy így, az ünnep előtt, bocsánatot... de történt egy kis baleset...
 APCI Tessék?
 ÖCSI Honnan tudja?

POSTÁS Hát... észrevettem... (a kará-
csonyfára néz) Jaj, látom, már ma-
guk is díszítik a fát...

ANCI Mit vett maga észre?

POSTÁS Igenis! Az én hibám, kérem
szépen, csak utólag vettem észre,
talán a különleges körülmények
miatt, úgyhogy elnézést, de vissza
kellett jönnöm...

ANCI Miről beszél?

POSTÁS Az aláírás, kezitcsókolom. A
nagysasszony aláírása.

APCI Aranykái?!

POSTÁS Igenis, kérem, hogy akkor
most majd jöjjön havonta a pénz.
Ide. Amerikából. Merthogy tegnap
sajnos ez elfelejtődött. Az öröm is
meg a minden, a... talán a pirulák
miatt... nem is tudom...

HUGI A pirulák.

ANCI Ilyenkor?

POSTÁS Igen, tudom... csak arra gon-
doltam, hogy még nincsen teljesen
ünnap... és akkor nem hivatalo-
san... ha lehetne...

ÖCSI Lehetne?! Jó vicc!
(zavarodott csend)

POSTÁS Há-há.... Angyal szállt el fe-
lettünk... tudják, ezt akkor mond-
ják, ha...

APCI Tudjuk.

ANCI Adja ide. Adja ide azt az aláírni-
valót.

HUGI Anci!!!

ANCI Csend legyen!

POSTÁS Igenis, kérem, már elő is készí-
tettem! (nyújtja Anci felé a papírt és a
tollat)

ANCI (Apcihoz) Segítsél Aranykának!
(Aranykához) Drágám, alá kellene
írnod! (a postáshoz) Kicsit álmos, fá-
radt még a drágám.

POSTÁS Ö... ö... igen, látom én azt. El-
nézést, hogy korán jöttem.
A családtagok, beleértve Papit is, vala-
mennyen segídeknek abban, hogy

Aranyka „aláírja” a papírt. Közben,
amennyire lehetséges, takarni is pró-
bálják a széket, Aranykát, a postás pe-
dig leskelődni próbál.

POSTÁS Kezitcsókolom, nagysasz-
szony! Milyen volt az első itthoni
éjszaka? Meg tetszett számolni a
sarkokat? Tudja, a kívánságok mi-
att...

ÖCSI Nem az első, a második.

POSTÁS Persze, persze, eltévedtem.
(kínos csend)

ANCI Tessék, itt van a papír.

POSTÁS Nagyon szépen köszönöm.
Igazán.

APCI Nincs mit. Igazán.

POSTÁS Hát akkor én már itt se va-
gyok... megyek. (elindul kifelé)

APCI Várjon csak!

POSTÁS (összerezzenve megáll) Igenis?

APCI Aranyka azt mondja...

POSTÁS Igen?

APCI ...hogy azok a pirulák... amiről
maga beszélt...

POSTÁS Parancsol?

APCI Igen. Hogy mégis kéne. A legkö-
zelebb, ha majd újra nálunk jár.

POSTÁS Ó, remek, nagysasszony, re-
mek! Melyikből tetszik parancsol-
ni?

ANCI A vitaminból. Az összetettből.
Ami jó télire.

POSTÁS Meglesz, kezitcsókolom, meg-
lesz. (újra kifelé indul) És nagyon
boldog ünnepeket az egész család-
nak!

PAPI Magának is. Meg a maga család-
jának.

POSTÁS Átadom! (kimegy)

Amint eltűnik, a család valósággal
szertespriccel Aranykától, mintha ta-
szítaná őket a közelsége.

A lehető legtávolabbi sarkokig hú-
zódnak, onnan bámulják Aranykát.

ÖCSI És most?
(csend)

ÖCSI Senki nem mond semmit? (*kiabál*)
Senki?

ANCI Ne kiabálj! Gondolkodni kell.

APCI Azt előbb kellett volna. Mielőtt a postást beengeditek.

ANCI Mi az, hogy beengeditek? Senki se engedte be!

HUGI Mégis bejött.

PAPI Én nem tehetek róla.

APCI Naná. Senki se tehet róla.

ANCI Elég legyen! (*a kezét a halántékára szorítva gondolkodik, s közben maga se veszi észre, sétálni kezd, míg végül Aranyka mellett köt ki*) Ki kell találnunk valamit.

APCI Naná, hogy ki kell.

ANCI (*hangosan gondolkodik*) Ha Aranyka nincsen, akkor nincsen gond a családdal...

ÖCSI Milyen gond?

ANCI (*nem is figyel a közbeszólásokra*) És ha nincsen gond a családdal, az jó.

PAPI Az nagyon jó.

ANCI De ha ő nincsen, akkor nincsen a pénze se, se a küldemények, se a havi járadék...

HUGI Milyen küldemények?

APCI Csend.

PAPI Pénz.

ÖCSI Pénz? Aranyka küldött ide pénzt?

ANCI És ha az nincsen, az nem jó.

PAPI Az nagyon nem jó.

ANCI Mert ha nincsenek a küldemények meg a járadék, akkor a család sincsen... akkor semmi se sincsen...

HUGI (*Öcsihez*) Te érted? (*Öcsi csak egy grimasszal válaszol*)

ANCI Az a kérdés, hogy lehet-e úgy... (*elhallgat*) lehet-e úgy Aranyka, hogy közben nincsen... és lehet-e úgy, hogy nincsen, de közben van...

APCI Ancikám, jól vagy?

ANCI És hogy mi lehetünk-e úgy,

mintha ő lenne, miközben nincsen, de minden úgy van, mintha ő lenne...

Csend, Anci Aranyka mellett áll, lehajol hozzá, hosszan nézi.

ANCI Papi!

PAPI Igen?

ANCI Papi!!!

PAPI Igen?

ANCI Emlékszik arra a boltra a Vadász utca sarkán?

PAPI Emlékszem. Milyen boltra?

ANCI Ahová annyit járt. A kitömött átlatokra. Rókák, nyulak, vaddisznók. Üvegszemek. Őzek fent a falon. A nyuszi a puskával. Emlékszik?!

PAPI Emlékszem.

APCI Anci, csak nem azt akarod mondani...

ANCI Nem akarok semmit. Nem mondok semmit, és nem akarok semmit. Csak azt, hogy megmaradhassunk. Hogy megmaradhasson a család. Azt akarom. Azt akarni kell. Értitek? Azt akarni kell.

PAPI De hát én már... én már évek óta...

ANCI Nem baj. Most hősködjön. Ha már akkora nagy legény.

PAPI Szóljatok már valamit... valamit ti is...

APCI Én nem szólok semmit, az biztos!

ANCI Na látja.

ÖCSI A Papi egy hős.

HUGI A mi Papink!

PAPI De hát mondom, hogy én már évek óta nem csináltam...

HUGI Mit nem csinált?

ÖCSI Miért, mit csinált?

APCI Te csak fogd be, fiam!

PAPI Úgyis van!

ANCI Na látja, apuka! Az ilyesmit nem lehet elfelejteni.

PAPI Nem?

ANCI Ha mondom... És nem kell siet-

ni. Van időnk. Időnk van a legtöbb. Ah!!! Másunk sincs, de várni, az időt tölteni, azt tudunk. És ez elég is. Az idő... Mi a fene az az idő, hogy állandóan emlegetik? Megmondom! Az az idő, hogy türelme-sebb legyél, mint a többiek! Hogy várni tudjál és figyelni. Nem félni és reszketni és elszaladni és elbújni. Nem, nem, nem! Még azt sem! Csak várni, és megtenni. Amit megkövetel. Na, mi ezt megtanultuk, ugye? Mi ezt tudjuk, ugye?

APCI Hát... ha te mondd, édesem...

ANCI Ezért a miénk az a jövő. Ezért. Ha ügyesek vagyunk. De csak akkor. Ha ügyesek vagyunk. Értitek? Ha ügyesek vagyunk. Értitek? Ügyesek vagyunk? Ügyesek vagyunk?

IV.

Ünnepre díszítve a szoba, a karácsonyfa a megszokott helyén pompázik, persze teljes díszben, ráadásnak egy-két girland és szalag jelzi, hogy már szilveszterre járhat az idő. Aranyka ugyanott, ugyanabban a székekben „ül”. A háttérből esztrádzene emeli a hangulatot, hol elhalkulva, hol felerősödve.

Ugyanaz minden, a szoba mégis határozottan megváltozott.

Több a fény, nagyobb a ragyogás, s ami a legfeltűnőbb, több a hely, tágasabb minden. Messzebb kerültek egymástól a falak, itt-ott egy-egy friss nővény, virágok, díszek. Határozottan barátságosabb, boldogabb a lakás. Mindez a család tagjainak öltözkén is érződik, valamennyien elegánsabban, ünnepélyesebben vannak felöltözve, és a magatartásuk is méltóságosabb, ünnepélyesebb, mint korábban.

Bejön Papi, a kezében egy cserepes virág. Aranykához megy, leteszi elé, majd igazgatja, úgy nézi Aranykát, mint valami berendezési tárgyat, s a virágot is ehhez képest rendezgeti el, kicsit úgy, hogy takarja is Aranykát. Amikor befejezi, már indulna kifelé, de aztán visszalép, és Aranykán is talál valami igazítanivalót, majd leszed egy girlandot, és Aranyka nyakába akasztja.

Belép Anci.

ANCI Apuka! Mit csinál már megint ott?

PAPI (zavartan) Hoztam neki egy virágot... csak hogy szebb legyen... meg egy kicsi ünneplés is...

ANCI Na, csak hagyja békén... jó? Állandóan piszkálja!

PAPI (felfortyan) Hát valami közöm azért nekem is van hozzá, nem?

Közben bejön Apci is.

APCI (miközben bejön) Na, csak ne legyen olyan nagyra magával... nézze meg, hogyan áll a haja! Tiszta röhej!!

PAPI Arról igazán nem én tehetek...

ANCI Akkor is hagyja békén, jó? Nem tesz neki jót, ha sokat piszkáljuk. Odamegy Aranykához, és megigazítja a haját, néhány pillanatig szeretettel nézi.

APCI (gondterhelten, kimért lépésekkel végiggyalogol a szobán és közben számol) Egy-kettő-három-négy-öt-hat (stb) ...Én ezt nem értem! Egyszerűen nem értem!

ANCI Mi a baj, édesem?

APCI Mondd, Ancikám, én összemertem?

ANCI Tessék?

APCI Azt kérdezem, hogy én kisebb lettem-e, mint amilyen voltam.

ANCI Ugyan már, drágaságom, mik jutnak az eszedbe...!

APCI Csak mert ugyanez a szoba egy

héttel ezelőtt még rövidebb volt négy lépéssel! És a szélessége is. Itt is, ott is négy lépéssel! Tehát vagy a lábam lett kisebb, vagy a szoba nagyobb!

ANCI Voltam lent a városban, édesem... micsoda hó esett! Viszont vettem virslit meg tormát az éjszakára!

PAPI Bőröset?

ANCI Bőröset!

APCI Látjátok, ezt is megértük... itt az új esztendő, együtt a család, boldogságban, békességben, együtt a szerettek... *(Aranykához)* Beleértve persze téged is, Aranykám, hiszen te már nem vagy vendég közöttünk... *(vár, fülel – a rádióból valami roppant kommersz hangszerelésű keringő, alighanem a Kék Duna szól)* Ancikám! Hallod ezt a zenét? Tudod, mi ez? Tudod, mi ez? Emlékszel?

ANCI Ó, Apci, hát hogynem! Erre táncoltunk az első szalagavatón... ó, istenem, nem is táncoltunk, de szinte repültünk... *(dúdolni kezd a zenét, aztán egymagában elkezd keringőzni, Apci hozzá lép és gavallérosan felajánlja magát)*

APCI Asszonyom!

ANCI Óh! Igen!

A zene felerősödik, és ők keringőznek körbe-körbe a szobában. Papi nézi őket mosolyogva, majd Aranykához lép, ő is meghajtja magát, felkéri táncra Aranykát, majd, mintha a nőt a karjaiban tartaná, ő is elkezd keringőzni a szobában.

Kisvártatva belép Öcsi.

ÖCSI Hű, itt már megy a buli, nekem meg nem is szóltatok! *(kiabálni kezd)* Buli van!!! *(a zsebébe nyúl, és konfettit kezd dobálni a levegőbe)*

APCI Van még hely a tánchoz, fiam! Itt

aztán van! Fiatalabbak is elkezdhetik!

Előjön Hugi is.

HUGI Jaj, de szépek vagytok így együtt! *(beszalad a szobába, ő is perdül egyet-kettőt, aztán megáll Aranyka közelében)* Szépek vagytok, mint az angyalok! Karácsonyi, újévi angyalok!

ANCI Na, na, kicsi lányom, te már megint túlzásba esel!

HUGI Dehogy, Anci, dehogy! Nézd csak meg Aranykát is, nézd meg! *(erre a többiek is odagyűlnek Aranyka elé, nézik őt)*

HUGI Na ugye, milyen szép? Olyan szép, mint egy angyal!

ANCI Mert az is, drágám, mert az is! Egy igazi angyal! A mi angyalunk!

ÖCSI Tudjátok, mit?

HUGI Nem tudjuk.

ÖCSI Mondjuk azt, hogy mi is azok vagyunk!

HUGI Micsodák?

ÖCSI Angyalok!

APCI Nem is rossz! Egy angyalcsalád, aki leszállt a dombtetőre! Csupa-csupa angyalok!!!

ANCI Angyalok?

APCI Bizony! Te különösen, édesem!

ANCI Jaj, te! Te... te csibész! Jól van, csókolj meg!

APCI Ho-hó! *(összeölelkeznek, Apci ad egy puszit Ancinak)*

A zene újra felerősödik, újra táncolni kezdenek, Anci Apcival, Hugi Öcsivel, Papi egyedül.

ANCI Hé, drágáim, azért a karácsonyfára vigyázzatok!

HUGI Jaj, Anci, te mindig csak aggodsz, engedd már el egy kicsit magad!

APCI Tudod, kislányom, hogy Ancinak mindig a család az első! Magára soha nem gondol!

PAPI Ez így igaz!

Folyik a tánc.

Egyszer csak csengőberregés hallik,
két csengetés.

APCI No lám, csak nem?!

PAPI De bizony!

APCI Netán egy vendég volna az?

ÖCSI Ki szokott kétszer csengetni?

HUGI A pénzes titkár.

ANCI Jaj, egészen elszédültem itt!

PAPI Váratlan vendég nagy öröm!

ÖCSI Hagyjátok csak, majd én nyitom!

HUGI Ugyan, Öcsikém, majd én kimegyek!

ÖCSI Nem, Húgocskám, te ne fáradj,
majd én kinyitom! *(kiszalad, kisvártatva megjelenik a postást terelve)*

ÖCSI Nézzétek csak, kit hozok!

POSTÁS Boldog Ünnepet, Boldog Új
Évet kívánok mindenkinek! Az
egész kedves családnak!

APCI Ó-ó, a postás úr, micsoda kelle-
mes meglepetés!

HUGI A mi postásunk!

ANCI Ülne le itt minálunk, ha van egy
kicsi ideje!

POSTÁS Köszönöm szépen, nagyon
kedves... Hű, de szép tágas itt
minden! Mintha olyan nagy lenne...
nem? És fényes is! Látom, itt
már el is kezdődött az ünnep... hi-
ába, új év, új örömök...

APCI Nem, nem! Az örömök nem újak!
Éppen ellenkezőleg! Az örömök
mindig is a régiek!

POSTÁS Ezt hogy érti?

APCI *(mutogatja büszkén)* Papi, Anci,
Öcsi, Hugi!

POSTÁS Aha.

PAPI Egy pohárka szíverősítő? Az új
év kezdetére?

POSTÁS Hát köszönöm...

PAPI Ne köszönje, fiatalember, hanem
igya! Hugica, poharakat!

HUGI Repülök, Papikám!

POSTÁS *(körülnéz, beleértve Aranykát is)*

Hej, micsoda szép család! *(a többiek
szerényen, de büszkén helyeselnek)*

Hugi visszajön a poharakkal, Papi
a pálinkával – tölt mindenkinek.

Újabb csengetés hallatszik.

PAPI Na, tessék!

APCI *(kikiabál)* Bújjon csak be! Nyitva
vagyunk!!!

Az ajtóban felbukkan a doktor.

DOKTOR Jó napot, boldog ünnepet
mindenkinek!

ANCI Doktor úr, hát éppen a legjobb-
kor érkezett! Merre jár itt, amerre a
madarak is járnak?

DOKTOR Ó, én csak a tiszteletemet sze-
rettem volna tenni... ebben a szép,
tágas lakásban... mondtam már,
hogy maguk milyen szépen lak-
nak?!

APCI Ejnye, Apuka, töltsön gyorsan a
doktor úrnak is egy pohárával!

PAPI Már töltöttem is, édesem! *(tölt
még egy kupicát, azt a doktor elé teszi,
aztán még egyet, azt pedig odaviszi
Aranykához)*

DOKTOR Köszönöm, köszönöm! Meg-
tisztelnek!

APCI Kölcsönös!

PAPI Milyen kölcsön?

ÖCSI Hagyja, Papi, nem érdekes.

PAPI Akkor hagyom.

APCI Emeljük a poharunkat!

ÖCSI Na de, Apci, mire igyunk?

APCI Igjunk a boldogságra!

DOKTOR Úgy is van, Galambos úr,
igyunk a boldogságra!

*Koccintanak valahányan, összevissza
kiabálva, hogy „Boldogság, Boldog-
ság!!!!!!”*

Leteszik a poharakat az asztalra.

*Ebben a pillanatban megjelenik az
ajtóban Balog szomszéd.*

BALOG SZOMSZÉD Ó, a kutya fáját, hát
nem lekéstem a legjobbról?

APCI Nana, szomszéd, nana! Nem ké-
sett le semmiről!

BALOG Átrendezték a lakást?
 ÖCSI Mire gondol?
 BALOG Gondolni? Én? Semmire. Nem szoktam.
 APCI Akkor jó.
 ANCI Papi, töltsé gyorsan újra a poharakat!
Nagy vidámság, nevetés támad, Balog szomszéd elvegyül a többiek között, lapogatják a vállát, Papi újra tölt.
 APCI Akkor hát...
 ANCI Igyunk újra...
 APCI Mire is?
 ANCI A boldogságra!
 ÖCSI Úgy is van!
 PAPI Boldogság!
 ANCI Igyunk, a szeretetre!
 HUGI Az összetartozásra!
Isznak, a poharak az asztalon koppannak.
 BALOG Hej, ez vérré válik oda-benn!
 POSTÁS *(Aranyka felé sasszézik)* Micso-da jól néz ki a nagysasszony! Hiába, a hazai levegő!
 ANCI Ne szerénykedjen postás úr! A hazai levegő, meg a maga vitaminjai!
 DOKTOR Én mondom maguknak, ez nem csak az!
 APCI Nem?
 PAPI Nem-e?!
 DOKTOR De nem ám!
Egy pillanat alatt megfagy a levegő.
 PAPI Hanem?
 DOKTOR Hanem? Ugyan már! Ne tegyenek úgy, mint aki semmit se tud! Mint aki semmit se ért!
 PAPI *(kezd megrémülni)* Ne tegyünk úgy?
 DOKTOR De ne ám! Ugye, Balog szomszéd?
 BALOG *(szolgálatkészen)* Igenis, doktor úr! Mire gondolunk?
 DOKTOR Mint aki semmit nem tud, igazán!

ANCI De hát... de hát mi nem is tudunk semmit... doktor úr!
 DOKTOR *(diadalmasan nevet)* Dehogyan tudnak! Dehogynem! Miért titkolóznak itt?!
 BALOG Titkolóznak?
 POSTÁS Nocsak, nocsak...
 APCI *(már egészen megrémülve)* A titkot? Azt tetszett mondani? Mi kérem nem ismerünk semmiféle titkosat...
 DOKTOR *(Baloghoz)* Na, látja, milyenek?
 BALOG Hát... azt hiszem, látom...
 DOKTOR *(mindenkihez)* Hát persze, hogy a titkot mondtam! És még hogy nem ismerik! Ugyan! Hiszen ismerik! Hiszen benne vannak! Benne vannak teljesen! Tudja mit? Töltsön csak még eggyel Galambos bácsi!
 PAPI Igenis! *(remegő kézzel tölt a kupicákba)* Töltöm már, töltöm is, tisztelt doktor úr.
 POSTÁS Hé, ne mellé csurogjon!
 ÖCSI Ez már mindig baj a Papival...
 ANCI Fogd be a szád...
 ÖCSI Én csak...
 DOKTOR *(Baloghoz meg a postáshoz)* Ilyenek ezek a Galambosék! Ilyenek!
 BALOG Hát, ha maga mondja, akkor ilyenek!
 DOKTOR Mondom hát.
 POSTÁS Milyenek?
 DOKTOR Olyanok, mint mi. Derék, jó emberek!
 APCI Azt mondja?
 BALOG Sajnos.
 DOKTOR Még hogy ők ne tudnák, miről beszélek! Barátaim, emeljük a poharunkat a Galambos családra!
 POSTÁS Emeljük! Emeljük!
 BALOG Éljen, éljen!
Valahányan isznak.
 DOKTOR *(ünnepélyesen)* Barátaim! A

boldogság nem adomány, nem ajándék, nem küldemény, ami csak úgy az ember ölébe hull! Nem bizony! A boldogságért tenni kell! Sőt! Ha úgy, hát a boldogságért meg kell szenvedni. S nem az ünnepe napokon ám! Mert mi a titok? Barátaim, a boldogság ott van mindannyiunkban! Bizony ám! Ott rejtőzik a hétköznapijainkban! Csakhogy van, aki képes megtalálni, képes kibányászni a koszból, porból, s van, aki úgy megy el mellette, hogy soha nem is veszi észre. Mert a boldogság meg úgy tudja elfészkelni magát, hogy ha nem nyújtja ki érte a kezét senki, hát talán soha nem is találjuk elő. Értik ezt? Értik?

ÖCSI Hát... nem annyira...

HUGI Tőled nem is vártuk...

ANCI Na!

DOKTOR Ez a legfontosabb! Hogy tenni kell! Merni, akarni, tenni! Barátaim, ez a titok! Én mondom maguknak, aki igazán sokfelé jár, sok otthonba pillanthatók be, hogy ez a szép család, a Galambosék igenis megtalálták a titkot! Mert megtalálták magukban a szeretetet, mert megtalálták magukban az összetartozás örömét, mert megtalálták magukban a szív kötelekeit, hát megtalálták a boldogságot!

POSTÁS, BALOG Úgy van, úgy van!

APCI (*büszkén*) Megtaláltuk!

DOKTOR És jól jegyezzük meg: a boldogságot nem lehet ám színlelni! A boldogság egy törékeny tollú, könnyen riadó, kicsike kis kék madár! Ritkán látogat el hozzánk, s ha ráijesztenek, úgy repül el, hogy vissza se jön többé!

ANCI Jaj, doktor úr, milyen szépen beszél!

ÖCSI Csak meg tudjam jegyezni.

DOKTOR És akkor már hiába réved vissza az ember, hogy jaj, hová lett az elmúlt idő, jaj, hová tettem a perceimet, az óráimat, a napjaimat, az éveimet, jaj, hová tettem a boldogságomat!

APCI Nagyon igaza van! Nagyon.

HUGI Ezt már mondtad, Apci.

APCI Mert akkor is igaza volt.

DOKTOR Drága barátaim, ilyen az ember... mert a múltbéli boldogság csak fájditja a szívet... olyan, mint a tavalyi hó emléke, olyan, mint a múlt nyári napsütés, olyan, mint a régi tavaszi zápor, aminek már csak az emlékét őrzi a szikkadt, repedezett föld...

BALOG (*büszkén*) Iskolázott ember.

DOKTOR A jelenbéli boldogság viszont olyan, mint az életadó harmat, a lágy szellő, a simogató nap... A boldogság, drága barátaim, egy kincs, amit magunkból kell előbányásznunk, és ha meglettük, szorítsuk, szorítsuk keményen... el ne engedjük...

PAPI Na, azért csak adja ide a poharát, azt ne szorítsa annyira...

DOKTOR És tudják, mit kérdezek én most?

ÖCSI Nem tudjuk.

PAPI Nem?

APCI Nem.

DOKTOR Mondhatom?

APCI Igen, doktor úr, bocsánat.

DOKTOR Tehát. Tudják, mit kérdezek én most? (*csend, körbehordozza a tekintetét a társaságon*) Azt kérdezem én most: lehet-e élni boldogság nélkül? Azt kérdezem én most: ember-e az ember boldogság nélkül?

Szónoki szünet – ám mindenki elkezd kiabálni.

APCI Nem, nem, dehogyis!

PAPI Nem lehet!
 ÖCSI Nem lehet, és nem szabad!
 ANCI De nem ám!
 POSTÁS Hát... én nem is tudom...
 BALOG Igaza van! A doktor úrnak megint igaza van!
 HUGI Milyen komoly és szép ember...
 Olyan érett... mégis olyan szép...
 DOKTOR Tévedés, barátaim! Óriási tévedés!
 ÖCSI Püff neki.
 DOKTOR Lehet, igenis lehet élni boldogság és szeretet nélkül! Sajnos, nagyon is lehet!
 PAPI *(értetlenül)* Lehet?
 APCI Azt mondja, igen.
 ANCI Komolyan beszél, doktor úr?
 HUGI *(kurvásan)* Most miért mond ilyet?
 POSTÁS Hát ha lehet, akkor lehet.
 DOKTOR Hiszen nézzetek csak körül!!!
 Hányan és hányan élnek szeretet nélkül? Hányan és hányan élnek úgy, hogy nem is tudják, mi az a boldogság?! Olyanok, mint a domboldali kő, amibe lyukat vájtak hajdan a vízcseppek...
 PAPI *(szagolhatja a poharát)* Milyen víz?
 DOKTOR Csakhogy az a lyuk immár örökre üres...
 ANCI Ó, be szépen mondja...
 DOKTOR Vakon és süketen botorkálnak, mert nem nyitják fel a szemüket, nem nyitják meg a fülüket...
 HUGI Doktor úr, én megnyitom!
 DOKTOR Még egyszer megkérdezem: lehet-e élni szeretet, lehet-e élni boldogság nélkül?
 PAPI Hát én már most tényleg nem értem...
 ÖCSI Nem vagy egyedül, Papi...
 APCI *(Ancihoz)* Akkor most lehet vagy nem lehet, Ancikám?
 ANCI Te csak figyelj!
 DOKTOR Igen! Lehet! De vajon élet-e

az?! *(szónoki csend)* És erre azt mondom, drága barátaim, hogy nem! Nem élet az! Csupán az élet árnyéka, félig hunyt szemű alvás, vetített kép a falon, színlelés és nyomasztó álom!
 BALOG A számból vette ki a szót!
 POSTÁS Na ugye!
 APCI Erre igyunk!
 PAPI Aha.
 DOKTOR Csendet! Mert mit jelent ugyanakkor a boldogság?
(csend)
 A boldogság azt jelenti, hogy bele-nézünk a másik ember szemébe, és megtaláljuk az élet értelmét! Ezt jelenti a boldogság, barátaim! Most gyerünk, most fogjátok meg egymás kezét!
 ANCI Most?
 ÖCSI Mindenki?
 DOKTOR Igen!
 HUGI Igenis! *(odaforakszik a doktorhoz és megfogja a kezét, közelről néz a doktor szemébe)*
 DOKTOR Ö... igen, kisasszony. Fogjátok meg egymás kezét és nézzetek egymás szemébe! *(a társaság tagjai lassan, vonakodva kört alkotnak a doktor körül-mögött – félig szemközt a közönséggel, megfogják egymás kezét és jobbra-balra forogva bele-belenéznek egymás szemébe)* Ez az! És ha most arra gondoltok, hogy íme, itt van bennem a szeretet, íme, itt van bennem a boldogság, s aztán kimentek az utcára, a hóesésbe...
 ÖCSI Kimegyünk?!
 POSTÁS Hát... elég hideg van...
 PAPI Én elég fáradt vagyok...
 ANCI Csend legyen már... nem úgy értette!
 DOKTOR Viszitek magatokban a boldogságot, amerre jártok...
 HUGI Igen, igen, igen!!!

DOKTOR És ha összeházasítottok az embertársaitokkal, a tekintetek összekapcsolódik...

HUGI Igen, igen, igen!!!

DOKTOR És akkor már ők is részesülnek a boldogságból, s ők is mennek tovább, újabb tekintetek után, újabb találkozások után...

HUGI Igen, igen, igen!!!

APCI Hugi, kérlek, állj egy kicsit hátrébb, jó?!

DOKTOR Mert a mi boldogságunk másoknak is erőt ad, s az ő erejük másokba is átszáll, újabb és újabb emberekbe... már látom is!!!!... míg végül az egész város, az egész ország, az egész nép nem is lesz más, mint boldog tekintetek egymásba kapcsolódó lánc... íme, barátaim, az új év, a boldogság kezdete!!!
Felemelt kézzel áll a kör közepén, a többiek fogják egymás kezét, patetikus csend.

ÖCSI Ez így lesz?

APCI Hát... nem is tudom.

POSTÁS Így lesz, ha mondja.

BALOG Mi kérem... mi kérem voltunk már boldogok... én emlékszem... én emlékszem rá...

ANCI Mire emlékszik maga?

BALOG Hát régen... amikor gyerek voltam... például akkor... meg a szánkózások is... azt szerettem...

APCI A szánkózások?

BALOG Igen... a nagy hó... meg a disznóölések... mint most volt, maguknál...

PAPI Nálunk? Disznóölés?

BALOG Hát persze. Láttam én. Tudják, hogy mindent látok.

ANCI Hogyne. Tudjuk mi azt nagyon is. A disznóölés, Apuka, tudja.

BALOG És később is... én emlékszem... a fényes egyenruhákra... a gombok, ahogy ragyogtak... a zene, a trombiták és dobok... vo-

nultunk egyenes sorokban a főutcán a főtérré felé, lobogtak a zászlók és süttött a nap... mi, kérem, igenis, boldogok voltunk... énekeltünk... nagyon boldogok... *(elengedi a többiek kezét, és lehajtott fejjel hátramegy, miközben egyre ismételteti: „Boldogok, boldogok...”)*

A többiek zavarodottan állnak, majd elengedik egymás kezét és „szerteoszolnak”.

POSTÁS Olyan szótlán ma a nagysasszony, nem?

ANCI Talán az ünnep teszi, a meghattottság.

APCI Ó, szerintem ő is azon gondolkodik, hogy mit hoz nekünk a jövő...

HUGI *(egy girlandot igazít Aranyka nyakába)* Ugye, Aranyka néni, te is örülsz velünk? *(a többiekhez)* Na ugye, hogy örül...

POSTÁS Persze más lehet ez onnan, a művelt Amerikából nézve...

ANCI Aranyka már nem onnan nézi. Már nem. És nem is más.

POSTÁS Persze, persze, bocsánat. Érttem én.

DOKTOR És mi is műveltek vagyunk, ha tudni akarja. Nagyon is.

HUGI Úgy is van!

ÖCSI Még úgyabban!

BALOG Látja, doktor úr, ebben igaza van.

APCI Na, akkor erre iszunk?

PAPI Már töltök is!

(sürgőzően teletöltik a poharakat)

APCI A műveltségünkre!

POSTÁS De fenéki!

(isznak)

BALOG Szép a karácsonyfájuk.

ANCI Köszönjük. Együtt díszítettük.

Hugi, Aranyka meg én.

ÖCSI És én?!

ANCI Persze, persze, kisfiam, te is!

POSTÁS Meg is látszik, keziticsókolom.

BALOG És a... *(a bőröndre bök)* azt fel-
nyitották már?

ANCI Azt?!

DOKTOR Azt.

ANCI Hát... nem is tudom.

APCI Még nem.

BALOG És nem gondolják... nem gon-
dolják, hogy fel lehetne...

ÖCSI Most?

BALOG Úgy értem, mi így, együtt...

Ha már a doktor úr is...

APCI Én nem tudom, hogy mit gondo-
lunk.

ANCI Remélem is.

DOKTOR Hát, ha a nagysasszony nem
bánná...

BALOG Szerintem ő nem.

POSTÁS Szerintem se.

PAPI Én ebben biztos vagyok.

ÖCSI Mint a halál.

DOKTOR Akkor esetleg?

APCI Felőlem...

ANCI Ha nincs jobb dolgunk...

*Lassan, bizonytalanul elindulnak a
bőrönd felé, tapogatják, forgatják, pró-
bálják megmozdítani, de nem sikerül.*

APCI Hú, de rohadt nehéz...

PAPI Naná, hogy az!

ANCI Miért naná?

POSTÁS Miért ne?

HUGI *(szinte berobban közéjük)* Gyor-
san, gyorsan, kezdődik!

ÖCSI Mi van?

HUGI Kezdődik a tűzijáték!!! Gyorsan!
Jöjjön mindenki!!!

*Odaszaladnak, odatuszkolják egymást
a színpad szélére, szemben állnak a kö-
zönséggel, felfelé néznek, mintha az
ablakokon bámulnának kifelé.*

*Fülsiketítő robajjal megkezdődik a
tűzijáték, villogások, durranások, mu-
togatják egymásnak a „robbanásokat”,
a „rakétákat”, és hallani is a lelkesedé-
süket.*

*Ekkor jelenik meg a hátuk mögött,
a szoba ajtajában a hordár.*

HORDÁR Jó estét! *(megáll, tanácstalan,
hangosabban is köszön)* Jó estét!!!
(vár, aztán kiabál, ahogyan csak tud)
Jó estét!!! A... a csomagért jöttem!
A nagysasszony mondta, hogy vi-
gyem el!!! A bőrönd!!! Elvinni!
Én!!! Jó estét!... *(senki nem válaszol)*
Akkor el is viszem! *(vár, de senki
nem válaszol neki)* Akkor viszem!
*(odamegy a bőröndhöz, nagy nehezen,
nyögésekkel, le-leejtve a hátára veszi,
ide-oda forog, a karácsonyfát is feldön-
ti, majd nekiindul, és a bőröndöt ne-
hézkesen kicipeli a szobából)*

*A többiek semmit nem vesznek ész-
re, bámulják az eget, a tűzijátékot.*

*Amikor a hordár elment, kisoártat-
va a tűzijáték is befejeződik.*

HUGI Ó, de szép volt!

ANCI Gyönyörű!

BALOG Istenem, azok a csillagok!

DOKTOR Szórakozás, vidámság, szép-
ség és boldogság!

POSTÁS Tűzijáték, doktor úr. Tűzijáték!

APCI Na, de tényleg szép volt, nem?

POSTÁS Szép. Szépni szép volt, az ta-
gadhatatlan.

PAPI Akkor erre iszunk!

APCI Helyes a bögés, Papi!

*(egészen eddig meredten bámultak fel-
felé, most visszafordulnak a szobába)*

APCI Öcsi, gyorsan töltsél mindenki-
nek!

BALOG Hé, mindjárt véget ér az év!

POSTÁS Milyen évről beszél?

APCI Az mindegy!

HUGI Jaj, Anci, eldölt a karácsonyfa!

ANCI Gyere, állítsuk vissza gyorsan!

ÖCSI Tessék parancsolni, tessék, tes-
sék! *(kiosztja a poharakat)*

DOKTOR Hát akkor, barátaim, mire
igyunk?

APCI Magunkra!

ANCI A családra!

ÖCSI Az új évre!

HUGI Arra, hogy buli van!

PAPI Az ivásra!
POSTÁS A postásokra!
DOKTOR Az orvosokra!
BALOG A szomszédokra!
PAPI A hentesekre!
APCI A dolgozó népre!
ANCI A szeretetre!
HUGI A szerelemre!
DOKTOR Az évekre!
APCI Aranykára!
ANCI A családra!
ÖCSI Boldogság!!!
POSTÁS A tűzijátékra!
HUGI A madarakra! *(mutatja is a karjaival, fel és alá csapkod, mintha repülni akarna)*
BALOG A madarakra! Ez jó! Ez nagyon jó! *(ő is csapkodni kezd)*

ÖCSI Várjatok, jövök én is!
POSTÁS Én egy holló vagyok, a csőrömben a levél! *(ő is csapkodni kezd)*
APCI Majd mindjárt rád ütöm az irányítószámot...
DOKTOR Ez szép. Ó, de szépek vagyunk!
HUGI Szépek, ugye, doktor úr? Szépek...
DOKTOR Hát akkor, barátaim? Mije van a legnagyobb fának?
EGYÜTT KIABÁLJA MINDENKI *(nagy, cinkos nevetések között) Levele! Isznak valahányan, fenéig, aztán állnak egymásra nézve, mozdulatlan. A háttérből mintha a Himnusz hangjai szűrődnének be.*