

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Pécsi Országos Színházi Találkozó 2004

VISKY ANDRÁS: Fejezetek a Szeretkezések könyvéből 481

ZSÓTÉR SÁNDOR: Megint ülnek. A színésről (*Lejegyezte Jákfalvi Magdolna*) 483

TOMPA ANDREA: „Itt új formákra vannak bejelentve az igények” (*Néhány gondolat a budapesti évadról*) 488

BAGOSSY LÁSZLÓ: „Nem vagyok színházi ember” (*Szepesi Krisztina beszélgetése*) 493

SÁNDOR L. ISTVÁN: Rendezői világok (*Vidéki színházi előadásokról*) 499

VINCZE JÁNOS: Meddig érdemes küzdeni (*Somorjai Eszter beszélgetése*) 503

FORGÁCH ANDRÁS: Kitörési pont (*esszé*) 513

P. MÜLLER PÉTER: Márai Sándor kalandja a drámával (*tanulmány*) 523

GAJDÓ TAMÁS: (Nem) véletlenül történt (*Zsidó színházművészek emlékiratai 1939 és 1943 között*) 538

*

SZÚCS KATALIN ÁGNES: Két világ határán (*Örkény István: Macskajáték – Pécsi Harmadik Színház*) 545

NAGY IMRE: A drámai beszéd „történetelőző mód”-ja (*Gondolatok Csáth Géza A Janika című előadásáról – Pécsi Nemzeti Színház*) 551

KATONA IMRE: A Hamletgép megérintése tizenhétszer (*Heiner Müller: Hamletgép – Janus Egyetemi Színház*) 558

SZEGŐ JÁNOS: Helyszínelés (*Spiró György: Koccanás*) 565

*

GYÖRFFY MIKLÓS: Mélyhűtött magyar dráma (*Radnóti Zsuzsa: Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*) 570

DOBÁK LÍVIA: A világ középpont nélkül maradt (*Radnóti Zsuzsa: Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*) 576

ROSNER KRISZTINA: Tízből tíz (*Harmincból öt. Örkény-ösztöndíjas drámaírók antológiája*) 580

NAGY ANDRÁS: Német éjszaka (*Az arab éjszaka. Kortárs német drámaírók antológiája*) 589

PÁLYI ANDRÁS: Meglepetések évadja (*Ilja próféta – Mai lengyel drámák*) 589

*

MELLÉKLET

HÁY JÁNOS: A Pityu bácsi fia (*színmű*)

2004

JÚNIUS

Folyóiratunk a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
Pécs Város Önkormányzata,
a Baranya Megyei Önkormányzat,
a PVV Rt. és a József Attila Alapítvány támogatásával jelenik meg.



A Jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható

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

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Cegléden:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26.** – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **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. – **Kómáromban:** 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, Oskola u. 27. – **JATE bölcsészkar könyvtár:** Buch Könyvesbolt, Dugonics tér 12. – **Grand Café Mozi és Kávézó, Bibic u. 2.** – **Móra Ferenc Könyvesbolt, Kárász u. 5.** – **Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekszárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – **A. Z. Könyvesbolt, Király u. 1.** – **Tatabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprémben:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **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.

www.jelenkor.net

400,- Ft

JELENKOR



JELENKOR

XLVII. ÉVFOLYAM

6. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztők
KERESZTESI JÓZSEF, NAGY BOGLÁRKA

Korrektor
KÖVI ANITA

Szerkesztőségi titkár
BEFTÁN KATALIN

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

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

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Király utca 21. 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, Király utca 21. Telefon: 72/310-673),

a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata és
a Baranya Megyei Önkormányzat támogatásával.

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

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII. Ker. Orczy tér 1., Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900.).

További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu

Valamint közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj az I. félévre 2400,- Ft, a II. félévre 2000,- Ft,
egy évre belföldre: 4400,- Ft, külföldre: 11200,- Ft.

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

KRÓNIKA

FÉL KORSÓ HIÁNY AVAGY A VÁROSBAN ESIK AZ ESŐ címmel pécsi tematikájú irodalmi est zajlott *Pálinskás György* szerkesztésében a Művészetek Házában május 6-án. Az esten, mely a „Terek, képek és tér-képek” című tudományos konferencia kísérőprogramja volt, közreműködött *Thomka Beáta* irodalomtörténész, *Csuhai István* kritikus, *Weber Kristóf* zeneszerző, illetve *Rosner Krisztina* és *Domonyai András* színművészek.

*

TEREK, KÉPEK ÉS TÉR-KÉPEK címmel tudományos konferencia zajlott a pécsi MTA-székházban május 7-én és 8-án. A rendezvényen előadott többek között *Gyáni Gábor*, *Erdélyi Zoltán*, *Fejős Zoltán*, *Orbán Jolán*, *N. Kovács Tímea*, *P. Müller Péter*, *Szűjártó Zsolt*, *Havasréti József*, *Bókay Antal*, *Müllner András*.

*

A VÁROS / VÍZIÓK. PÉCSI IDEÁLTERVEK című kiállítást, a budapesti Építész Mesteriskola munkáit láthatta a közönség a Művészetek Házában, a „Terek, képek és tér-képek” című tudományos konferencia kísérőrendezvényeként. A tárlatot május 7-én *Horváth Zoltán* alpolgármester, valamint *Ágoston Zoltán* nyitotta meg.

*

HELLER ÁGNES filozófussal beszélgetett *Weisz János*, a PTE Filozófiai Tanszékének vezetője a Művészetek Házában május 6-án. – A ház *Törzsasztal* című beszélgetéssorozatának *Konrád György* volt a vendége május 20-án, az író *Ágoston Zoltán*, a *Jelenkor* főszerkesztője kérdezte.

*

SZINGLI IRODALOM VAGY NŐI IRODALOM? címmel beszélgetést rendezett a Művészetek Háza május 13-án *Sümegei Noémi* író, *Gács Anna* kritikus és *Szabados Tamás* szerkesztő részvételével, az est moderátora *Tóth Orsolya* irodalomtörténész volt.

*

MÉDIAGYÁR címen rendezte meg nemzetközi kortárs művészeti szimpóziumát április 13. és 30. között a Közelítés Művészeti Egyesület. Az ünnepélyes megnyitóra április 19-én került sor a Zsolnay Gyárban, melyen *Vidovszky László* zeneszerző mondott köszöntőt.

*

A XVIII. ORSZÁGOS KERÁMIA BIENNÁLÉ nyílt meg április 18-án a Pécsi Galériában, egybekötve *Minya Mártának*, a XVII. Országos Kerámiai Biennálé első díjasának a kamarakiállításával. A tárlatot *Monika Gass*, a Keramikamuseum Westerwald igazgatója nyitotta meg.

Szerzőink

Visky András (1957) – költő, író, drámaíró, Kolozsvárott él.

Zsótér Sándor (1961) – dramaturg, színész, színházi rendező, Budapesten él.

Jákfalvi Magdolna (1965) – kritikus, színháztörténész, Budapesten él.

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

Bagossy László (1967) – színházi rendező, Budapesten él.

Szepesi Krisztina (1980) – színikritikus, Budapesten él.

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

Vincze János (1947) – színházi rendező, a Pécsi Harmadik Színház igazgatója, Pécsen él.

Somorjai Eszter (1975) – a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola PhD-hallgatója, Pécsen él.

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

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

Gajdó Tamás (1964) – színháztörténész, Budapesten él.

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

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

Katona Imre (1943) – színházi rendező, dramaturg, az egykori Universitas Együttes művészeti vezetője, Mohácson él.

Szegő János (1982) – PPKE BTK magyar-esztétika szakos hallgatója, Budapesten él.

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

Dobák Livia (1955) – dramaturg, Budapesten él.

Rosner Krisztina (1977) – esztéta, a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola PhD-hallgatója, Pécsen él.

Nagy András (1956) – író, Leányfalun él.

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

Háy János (1960) – író, költő, szerkesztő, Budapesten él.

VISKY ANDRÁS

Fejezetek a Szeretkezések könyvéből

Mihai Maniuțiu rendezőnek

„Se íny, se fog”

Doktor Faustus széülete, amikor visszahull közénk újraélni életét, ismerős.

A legfőbb féltékeny létező már korábban szerződést ajánlott az alvilág hivatásosainak, egyetlen színházzá változtatva a mindenséget, amelyben sikere csak a rendezőnek lehet, mindenki más epizód és kellék, az előadás végén úgylis széttapsolnak mindent a mennyei seregek.

Fellép és lelép, aki van, eltűnik a történetben, amelyben az égitestek öntudatlan boldogságban körbetáncolják a kozmikus nászágyat.

Innen emelik ki véresen Jóbot is, kitömvé szebbnél szebb szavakkal, amelyek aztán kiütnek rajta, ellepik büntelen testét, vad természetek, a bő maradékot meg ő morzsolgatja el hangosan, engedelmesen, amíg be nem tömi öklével a saját száját.

A tehetséges, nehezen kiszámítható fordulatok túl későn jönnek, amikor már se íny, se fog, csak tönkremenés, az újra elsötétült, újra üres, újra éhes színpadon.

„Amíg lemegy a fény”

Meztelen és hallgatóg angyal, elszánt bárány inkább, kitárva élénk, mint egy olvasatlan könyv.

Nemének sok-sok éke magára vonja a fényszórókat, hogy még jobban virítson, virítson bíbor vére.

Övéi közé jött, odaadó állat, az első érintésre vár.

Ez az ő teste, meg a mienk, amíg lemegy a fény.

„Fájdalmak szép asszonya, V. M.”

Az sem jobb változat, ha V[alaki] M[ás], a tőlünk leginkább különböző vállalja helyettünk a halált, és így él velünk, házuunk népeként.

A megváltás formás testű próbababája, fájdalmak szép asszonya, V. M.

Hideg arca, ráhull a fény, nem kívánatos.

Saját elorzott sírgödrünkből tekint ki ránk, már berendezte magának, összkomfortos oltár, örökkévaló garzon, aminek az árát aztán mi törlesztjük egy életen át, sőt még tovább, a nem elgondolhatóig.

Napi három étkezés, utolsó vacsora mind, szerény és hibátlan, súlya van minden szónak, valakik biztosan lesben állnak és mindent feljegyeznek.

Parancsolom nektek, hogy egymást szeressétek – és akkor még ez is.

Ha aláírjuk a szerződést, bárkivel, bárkivel, aláírjuk vagy visszautasítjuk, beköltözik hozzánk az alvilág, fogadkoznunk kell, hogy senki nem fekszik mellénk a makulátlan nászággyba, csak a leghűségesebb szerzet, a velünk azonos nemű halál.

MEGINT ÜLNEK

A színésről

Lejegyezte Jákfalvi Magdolna

Kezdjük a Medeával, ahol leültek a színészek. Teljesen véletlenül ültek le, mert pánikban voltam. Lehadarom az olvasópróbát, igyekszem valamit mondani. Nem tudok sokat ülni az asztalnál, mert akihez beszélek, az érdeklődik, de a másik három unja, ezért felmegyünk a színpadon álló közepes díszletjelzésbe. Négy szék a színpad-csíkon, és lent négy szék a díszlet-teremben. Ott tartottuk a második olvasópróbát. Istenke ajándéka volt, hogy ott ragadtak a helyükön. Úgy gondoltuk, hogy ülni fognak fönt, persze apróbb trükkökkel, kimenetekkel enyhítve, Medea majd egy fekete kakassal esetleg körbejár. Az ember eleve egyhelyben ülést tervezni nem mer, mondván, hogy a színészek és a nézők úgysen bírják. Ahogy akkor ott ültek, teljesen világossá vált, hogy ennek így kell maradnia. Semmi értelme a rohangálásnak: a darab szerkezete vacak, ki-be szaladgálós. Hebegve megkértem hát a színészeket, maradjanak ülve. S utána azért dolgoztam két hónapon át, hogy én ne adjam fel, amikor ők már nem bírják.

Az üléshez látszólag semmilyen speciális testi tudás nem kell, egyszerűen el kell kezdeni gyakorolni. Ezt nem lehet kibírni, mert nem egyszerűen ülés, hanem nem-mozgás, teljes figyelés, ráadásul ez a próbák közben derült ki a számunkra. A próba végén a lenticéket úgy kellett felhúzni, annyira lemerevedtek. Mindegyik színész másként bírta, más-ként nem bírta az ülés fegyelmét. Csomós Mari, rengeteg szövegével fegyelemből bírta, valahogy úgy, ahogy a nők (sz)ülni tudnak, tűrőképességgel. Mindig azt gondoltam a színészetről, hogy ha egészen pici lyukba beteszik az embert, akkor tud befelé figyelni, és a képzelet felszabadul. Hinniük kell, hogy így szabadabbak. Régebben, amikor felküldtem a színészeket a falra, akkor is a szabadságukat akartam növelni.

Nekem ehhez **találkoznom kellett Gaál Erzsivel.** Az övé teljesen ismeretlen színház volt számomra, hiszen kaposvári és vígszínházi előadásokon nőttem fel, ahol az emberek a színpadon hasonlóan viselkedtek, mint az életben, ugyanolyan cselekvéseket végeztek életszerű vagy kevésbé életszerű terekben és ruhákban, de ezt a világ legtermészetesebb dolgának tartottam. Azt gondoltam, ez így kötelező. Gaál akkor rendezte a *Dantont*, Nádas *Temetését*, s néztem, ahogy a színészeket a koncentrációra próbálja rávezetni. Mindez persze mesterséges cselekvések sorozatává épült, amelynek semmi köze nem lehetett, mondjuk, az életbeli cigarettagyújtáshoz. Gaál Erzszi a túlfeszített stilizáció fogalmát használta erre – írt erről egy tanulmányt is. Akkor ő már elszakadt a *Woyzeck*től, a legjobb realista magyar előadástól, amit valaha láttam.

Így estem hályogkovács módjára a rendezésbe, s emlékszem, ahogy *A kaktusz virága* főpróbahetén Gaál Erzszi még próbált besegíteni: ha ilyen az előadásom világa, akkor abban milyennek kell lennie egy belépésnek – nem kell becsoszogni, hanem ugorjon be a színész egy hármassugrással. Megmutatta, hogy lehet bizonyos gesztusokat egymás mellé illeszteni, s a beszédről még szó sem volt. Egyáltalán nem figyeltem akkor arra, hogy a

színészek mit mondanak. Rájöttem, hogy a mozgást és a szöveget nehezen választják szét, hiszen számukra illusztratíván összetartoznak: azt kell tenniük, ami le van írva, nem evidens, hogy valami mást csinál, mint amiről beszél, s miközben mást csinál, mást is gondolnia. Akkor biztos voltam benne: egy veszélyes helyzetben jobban figyelnek, mert lehet, hogy nem gondolnak semmire, semmilyen közlendőjük nincs a világ számára, de kénytelenek vigyázni magukra és egymásra.

Ugyanezt próbálom most másként. Hogyan lehet rábírní embereket, hogy koncentrálnak, hogyan lehet elérni, hogy közlendőjük legyen. Kell, hogy legyen a színészen közlési szándék, akarjon beszámolni valamiről a világnak. Néha úgy látom, nincsenek tisztában hivatásuk és saját maguk fontosságával, vagy a fontosságot összetévesztik a népszerűséggel. Lehet, hogy külsődleges trükkökkel próbálkozom? Ha a szöveg egy harisnya, mennyire lehet szálszakadás nélkül szétfeszíteni? S így más tartalmak kerülnek előtérbe? Mivel nem tanultam meg a színjátszás és a rendezés alapjait, nem tudtam, hogy kell elindulni. Ezért a szöveg felől kezdtem feszíteni – ártírtam sok mindent –, és figyelem összpontosítására a mozgást használtam.

Egkig félttem és rettegtem, hogy majd ott ülünk, várnak a színészek valamit, vagy nem is várnak semmit, előttük négy-öt hét próbaidőszak. A végén létre kell hozni valamit. Ha tapasztaltabbak vannak ott, azok könnyebben dolgoznak abból, ami a zsebükben van: rutinból, tudásból, múltból. Akkor is, ha nem gondolnak semmit. És így nem is lesz semmi. Ezzel együtt rengeteg, még élvezhető előadás is született így, gyakorlat teszi a mestert. De rettegtem ezektől a mesterektől. Rettegtem a semmicsinálástól, ezért túlterveztem. Pedig hát a színészi felelőség csökkenése éppen a rendezői színház erősödésével jött létre. Szuverén, alkotó színészek dolgoztak még a hatvanas években. Jöttek a rendezők erőszakosan, s lassan színészgenerációkból vették ki a csinálás akarata. Én ezt szeretném feléleszteni. Kirántani őket a teljesítés-kényszerből, elérni, hogy gondolkozzanak, ne lötyögjenek egymást tologatva a színpadon.

Sokáig biztos voltam benne, hogy a színész tud egy mesterséget, csak én nem tudom használni. Emlékszem, hogy értetlenül fogadtak második munkámban, a *Titus Andronicus*-ban, ahol Shakespeare a megölt fiúk fejével eteti meg a császári udvart, mi Ambrus Marival hamburgert tálaltunk, a levágott fejek helyett karfiolfejeket hoztunk be, levágott kéz helyett vörös bokszesztyűt. A színházban, ha levágnak egy kezét, akkor úgy kell ábrázolnom, hogy már nincs, tehát rá kell húzni egy ruha ujját. Mi arra jutottunk, hogy Lavinia keze ott van a nagy vörös kesztyűben. A néző látja, hát nem hülye, tudja, hogy nem vágta le Zubor Ágnes kezét, de a felmutatás erejével valami különös élményhez lehet juttatni. A szöveget hallja, a képet látja, nem kell mindent illusztrálni, nem kell minden leírtat bemutatni. Láttam készülési folyamatokat és végeredményeket, s biztos voltam, hogy a botladozást és szócséplést én nem bírom. Teljes fegyvertárral mentem, erősen képviseltem azt, hogy gondolok valamit. Ez a túltervezés pár év múlva ütött vissza, mikor már ismertek a színészek, s azt gondolták, elég ebbe a rendszerbe csak beállniuk, majd lógnak fejfelé és nyomják a szöveget. Nem elég. A színészi játékra való készítés is mechanikussá vált, ilyen holtpontok mindig voltak, például *A tavasz ébredése* a Pesti Színházban. Fiatal, harmadéves főiskolás gyerekekkel dolgoztam, s itt jöttem rá, hogy nem tudom az átadás módját, nem tudom a hogyan. Autodidakta vagy dilettáns? Rájöttem, ha lukat beszélek a hasukba, az nem segít.

Rendezés mint rögtönzés. Én sose mertem, még a főiskolás rendezéseimre sem elmenni úgy, hogy ne terveztem volna előre. Félttem a rögtönzés parttalanságától, hogy csak gyűlik, gyűlik az elem, és nem lehet már választani.

Sokszor a szerep és az én tökéletesen különválnak. Ha az én a világról semmit nem akar

közölni, a szerep üres marad. S minden este meg kell kísérelnie ott lennie az énnak a színpadon, s ki kell facsarnia a közlés szándékát magából. Még ha álmos, fáradt, ritmustalan, szöveghibázó, akkor is. A repertoár-előadások és a túlterheltség könnyen felmenti a színészt az igazi játék kötelezettsége alól.

Sokszor nem tudom, mit szeretnének a színészek. Talán a jó instrukciókat várják, vagy hogy mondják meg nekik, miről szól a darab. Ma már több olvasópróbát tartok, több időt merek az asztalnál tölteni, s tudom, teljesen felesleges az erőszakos olvasat-közlés, ha a színész nem képezi meg a sajátját. Ha érti a szerepét, valamilyen szenzor bekapcsolja a színpadi helyzetet, talán az emberi tapasztalata. Az emberi tapasztalat és a szerep tapasztalata nyugodtan lehet ugyanaz. És a tapasztalatukból tökéletesen hiányzó hangsúlyokat és mozgásokat nem kell a színpadon előhozni.

A színészet tekintélye. Húszévesen azt hittem, hogy az lesz színész, aki ott, színpadon tud valamit csinálni, és meg tudja másokkal osztani mindezt. Most már tudom a kivilágított hely sokba van. A színész érzi, hogy mozgatja valami, valami, ami őt feljogosítja a kitárulkozásra, s csak soká, a kor és a félelem megjelenésével tudja meg, milyen nehéz mindez. Ezt nem lehet leírni. A színész a testét kínálja fel olvasásra. Nehéz állni és menni a színpadon, de tanulható. A test erodálódik, mállik, a nők szülnek, a férfiak kövérednek. Nem véletlen, hogy Király Levente, aki Gellért Endrénél végzett '61-ben, és táncos komikusként kezdett, olyannyira ruganyos és hajlékony ma; ez a sok-sok év táncos munkája, ami a mai hatalmas tömböt kecsesen tartja. Emlékszik a test. A test bonyolult összefüggésben van a hanggal, az énektől a ritmikai képletekig a sikoltás, üvöltés, sóhajlás, a beszéd egységeivel közvetít. Az ének és a beszéd stilizációs fokozataival Gaál Erzszi kísérletezett nagyon keményen. Azt gondolta, hogy az életszerű beszéddel semmit nem lehet kezdeni, főleg nem a színházban, ahol kifejezési formaként egyszerűen használhatatlan és hazug. Álságos érzelmekről hamisan tájékoztat, a mintha-helyzetet teremti meg. Szép, ha egy hajléktalan nő ordít. Színpadon ugyanezt előállítani utánzással lehetetlen, át kell alakítani, hogy ugyanazt közöljük, amit hallani lehetett az utcán.

Néha a főiskolán merek – a *III. Richárd*-nál a király megkoronázásában például – kereket teremteni a korlátlan ordibálásnak.

A színész kiválasztása egy szerepre. Nálam sokszor halálos elfogultsággal jár. Nem feltétlenül termékeny beleszeretni egy színészbe. Mégis néha így jutottam közös, átszellemített színpadi létezésből megteremtett előadáshoz. Én hódolattal adózom annak, hogy olyan képességekkel rendelkeznek, amilyenekkel én nem. Meg akarod enni, ki akarod szívni az erejét, ő is az enyémet, ez vezet valahova.

A magyar színészek olyan erős hierarchikus rendben élnek, amit jól esik megváltoztatni. Érdekes, különleges dolgok jöhetnek létre, ha belenyúlunk és megváltoztatjuk a merev hierarchiát.

A színházi rendszer kötött szerepkörei – naiva, intrikus, hősszerelmes stb. –, stabil közössége mára eltűnt. Például a férfi és a női szerep társadalmi megítélése is megváltozott. A negyedik darabomnál, az *Orpheusz alászáll*-ban a vidéki, nyávogó öregasszonyokat gond nélkül fiúkkal helyettesítettem. Inkább a szöveg sugallta ezt, meg a helyi lehetőségek, máskor is ezek befolyásolják leginkább a döntéseimet. Persze a színészeket a nemcsere leginkább szerepjátékra ihleti, sose tudtam, hogy ennyire élvezik. Talán ezért kellett komoly meneteket folytatnom például Börcsök Enikővel *A szecsuaí jóemberben*, hogy a színpadon ne férfi-férfi legyen, szivarral és minden külső attribútummal, hiszen Sen Te és Sui Ta ugyanaz az ember. Erről szól a darab. Utána Újvidéken rendeztem meg a

fordítva, vagyis egy férfival játszottam el Sen Tét, a férfi a férfiszerepben azonos volt önmagával, nőként pedig fekete miniruhájában bemutatta az utcalányt. Fel mertem kérni Harkányi Endrét Natela Abasvili kormányzónének és Parasztasszonynak *A kaukázusi krétakörben*. Ebben a nemtől független szereplőválasztásban a tradícióktól való szándékos eltérés is munkál, sokszor túlzott, de igazolt félelem a köztudatban élő mintától, amit a színészek egy megszokott térben, megszokott környezetben működtetnek. A másik nem szerepének a kipróbálása érdekel mindenkit, miért pont egy színészt ne érdekelne.

Nagyon vágyom a színészek segítségére. Sosem fogom megtudni, a színész hol dönti el, akarja-e szerepet. Valahol egészen az elején, de annyi minden befolyásolja, a szöveg, a pofám, a színházi tér, a társulat, a pszichés állapota, élethelyzete. Az ideálom: független művész, aki vállalja, hogy a szerep a munkája, a feladata, megfér az élete mellett, s mind ezt magának csinálja, nem nekem. Közölni akar. Egyedül nagyon nehéz közölni akarni. Egy színész munkáját tönkre tudják tenni a társai, vagy azért, mert az áporodottságig ismerik egymást, vagy azért, mert új köztük. Együtt kell dolgozniuk. Ma ez az együttműködés sokszor csak formaként működik. Egyedül vannak a színészek. A szabadabb színházi struktúrában egyedül játszanak, kapcsolatokat nehezen jelenítenek meg. A világ ilyen. Pár évvel ezelőtt, mikor az interjúkban a csapatépítés iránti vágyamra kérdeztek rá, azt válaszoltam: nem. Ma lehet, hogy ebből tudnám meg a hogyan, hogyan kell belőlük őket kicsalogatni. Próbálok tanulni az előző munkámban elkövetett hibámból.

A *Csongor és Tünde* próbái alatt iszonyú nehéz volt elérni, hogy a színészek nyilvánosság előtt elkezdjenek beszélni. Csongor mégsem csak egy nőt keres, hanem valamit, amittől értelmezhetővé válik ez az egész élet. Ezt nehéz ülve megcsinálni, zártság, túlfegyelmezettség kell hozzá. Lehet, hogy az adott helyen és emberekkel egy hosszabb próbafolyamat is ide vezetne? Nekem visszafelé kell haladnom. Nálam csak hat hét van, tehát hozom a végét. A színészeknek nehéz teher alatt pálmának lenni. Fordítva dolgozom, mert nem játszom végig, hogy a tapogatózás, a próbálkozás, az igazságkeresés után a rendezői útmutatás rakja értelmező keretbe a játékot.

Amit szeretnék elérni, hogyan lehet elérni, hogy megjelenítsék. Kevés az idő? Rosszul fogalmazok? Heterogén a közeg? Türelmetlen vagyok? Előtte mást játszott, utána mást fog? Ha odafigyel a szavak kapcsolatára, hogy kinek válaszol, kihez szól, az már indulásnak jó. Lehet, hogy semmit nem kellene mozdulnia, ha másképp is meg tudja jeleníteni. A közlések erejétől mesélődik el minden, testet ölt, energiává változik még az is, hogy egy ronda, kövér és öreg nővel nem fekszik le a férje, vagy hirtelen elmesélődik valami szövevényes történet, amittől a néző érzi, hogy a színész zaklatottan beutazta az egész világot, miközben meg sem mozdult.

Van kicsi és rossz szerep. Irtok minden kis szerepet, összevonom őket. Sokszor ért az a vád, hogy a világ gazdagságát, a kockás asztalterítőt veszem el a nézőtől. Szerintem a rossz szerep nem szuverén, nem is személyiség, s nem a világ gazdagságát mutatja, csak a rossz irodalmat. A színész nem mutat magából többet pucéran, mint felöltözve. Több színészt láttam meztelenül olyan mesterkéltén játszani, akárha bundában volna. Van, aki-nek segít, ha megmutatja magát, van, aki totálisan hideg kellékként használja. Jól mosdott a nézőktől két méterre a Radnóti Színházban Moldvai Kiss Andrea, jól kísérté mozgó díszletként pucér férfikar Duffy verseit a Trafóban... Nem csak azért vagyok, hogy a „begyöpösödött társulati színészekről lenyesegezzem a kliséket”, mintha a klisék csak a színészethez, s nem a színházi élet egészéhez tartoznának. A színészek *A kaukázusi krétakörben* nézik a természet kék-zöld színeire festett nézőteréről, ami Gruséval történik a fehér

színpadon, és egyáltalán nincs bennük részvét(el). Passzívak, mint azok az emberek, akik találkoznak vele, feldobnak egy kis kenyeret, vagy elveszik a pénzét. Accdak egy rendező, aki megpróbál rendet csinálni asztalától: Te ki vagy? Mit csináltál? Évekig nem gondolkodtam a néző fejével. Egyszerűen nem gondoltam rá. Az *Arzén és levendulában* a két főszerepet öregasszonyok szokták játszani, én két öregemberre rendeztem, hiszen egyformává válunk az idővel, s így lassan a két férfit öregasszonynak láttam. Nem érdekelt, mit gondol a néző a perzsaszőnyeggel borított, ácskapcsokkal tűzdelt falról. Néha kényszerítem magamat a nézők fejével való gondolkodásra. Azt mondják, nem hagyhatom a nézőt 5-6 percnél tovább érthetetlenségben, tudnia kell, mi történik.

Nemrég egyik szereplőm, akivel sokat dolgoztam már, felém fordult: érti, amit mondok, de hogyan csinálja? Olvasson, mondtam, olvassa el, ami le van írva, gondolja végig, menjen a mélyére. A hogyanra csak azt tudom mondani: legyen ott.

Belőlük élek. Most például Stuart Máriából és I. Erzsébetből. A főszereplő, Spolarics Andrea hol Erzsébet, hol Mária, gondolkodik, és ott van.

„ITT ÚJ FORMÁKRA VANNAK BEJELENTVE AZ IGÉNYEK”

Néhány gondolat a budapesti évadról

Aki úgy ötven év múlva majd azon igyekszik, hogy megírja a XXI. század első negyedének magyar színháztörténetét, ne felejtse el számba venni az idei budapesti évad néhány előadását, melyeket most felsorolandó vagyok: a Krétakör Színház *Sirája*, a Katona *Ivanovja*, *A csavar fordul egyet* az Erkelben, Zsótér *Kaukázusi krétaköre*, Pintér Béla *Gyévuskája*, a *Bozgorok* a Honvédtől. Hozzáteszem, e lista sem nem tárgyilagos, sem nem teljes.

És a jövőbeni színháztörténész, aki már ismeri a folytatást, amit mi még nem, majd ilyen kérdéseken elmélkedjék: merre tart a színházi minimalizmus, hogyan s miért születik meg a mozdulatlan színház, miért „zsótérosodik” el a színpad, hogy néz ma ki Üdvlak és Tündérország, s hogy a sík mezőben hármasság út – a pszichológiai realizmus, az absztrakttá teatralitás és a mozdulatlan színház – közül melyik a középső, amely célba jut.

És ne felejtsem el szólani arról, hogy milyen volt az új Nemzeti Színház első teljes évada.

Csehov-év van. Persze nálunk nagyjából mindig Csehov-év van, alig találni olyan évadot, amikor Csehov ne lenne intenzíven – és az utóbbi években inkább felejthetően – jelen. De a *Siráj* és az *Ivanov* két olyan Csehov-előadás, amelyre bármilyen emberi, színháztörténeti távlatból érdemes lesz emlékezni.

A Krétakör a Fészek Klub kupolatermében játssza a *Sirajt*, e (különködő címétől eltekintve) kiváló előadást, Schilling Árpád rendezésében. Nincs díszlet, jelmez, színházi világítás vagy zene, kellék is alig. Persze ez a csodás, vörösréz domborművekkel díszített szocreál kupolaterem maga a szeniális díszlet, a *genius loci*: a régi forma és a darabban szapult régi színészet ott lebeg már az épület megfakult fotókkal díszített bejáratánál. (Elképzelésem sincs róla, hogyan lehet ezt az előadást kimozdítani innen, hová lesznek ezek a jelentések.) Az előadás, ami a színjátszást illeti, maga a pszichológiai realizmus magasiskolája, miközben a díszlet-jelmez-kellék stb. illúziójából és az utánzott valóságból, amit a tankönyvek tanítanak, semmi sincs. Csak a terasz mögött virágzó hatalmas gesztenyefa igazi, és be is épül a játékba (ez maga a legszemtelenebb naturalizmus). És csak a játék igazi, mélységesen személyes – minden mondatában, minden színészi gesztusában. A szűk térben, ahova legfeljebb hatvan néző fér be, ránk csukódik a bejáratú ajtó, s a nézők közül valaki váratlanul megkérdezi a mellette ülőtől: „Te miért jársz mindig feketében?” Csehov magából a létből történik meg. Nincs kijelölt színpad és nincs kijelölt nézőtér. Benne vagyunk a játékban, mi vagyunk a játék. Soha nem láttunk még ilyen Csehovot. Ami a semmiből történik. És olyan magával ragadó színészi erő mozgatja, a játék olyan testközelbe kerül és áramütésszerűen éri a nézőt, minden olyan közvetlenül emberi és oly kevésbé mesterkelt, oly szorosan tapadunk mi magunk is e világ figuráihoz és oly kevésbé tudjuk kívülről nézni őket, hogy azt hisszük: mindez velünk történik meg. Az a hatvan ember pedig, aki benne ül az előadásban, lassan egymás ismerősevő válik. Játsszó lesz ő is.

Nincs itt semmi trükk: a szöveg a régi (új fordításban, persze), a helyzetek precízen

elemzettek, a színészek Csákányi Esztertől Tilo Wernerig és Katona Lászlótól Láng Anna-máriáig egyként remekeltek. Az író Trigorin szerepében a németajkú színész, Tilo Werner remekel: sajátos, kicsinyes, kínlódó, kényszeres író alakít. Második felvonásbeli szenvedélyes monológja, melyben kínjait próbálja megosztani magyar-német makarónnyelven, kiváló esemény. Az egyik előadáson nem csak Trigorin/Tilo Wernert nézhettem, hanem Esterházy Pétert is, amint nézi őt és derül rajta. Egy váratlan helyen felnevetett, ő egyedül, a nézők meg felé fordulva szintén nevettek. Néztük, ahogy az írás kínjairól sokat tudó író néz egy másik kínlódó íróra.

Ez volt az évad – számomra sok évad – legelőbb előadása.

Az Ascher Tamás rendezte *Ivanov* sokkal hagyományosabb térben, eszközökkel dolgozik. A tér, Khell Zsolt díszlete, itt is remek és inspiráló. Valami átmeneti tér ez, váróterem vagy talán előcsarnoka valaminek, egy intézmény bejárata, nem lakótér, az bizonyos. Lepusztult szocreál és minden konkrétumtól mentes. Nem így a jelmezvilág, amely a hatvanas évekbe vezet, igen pontosan és részletgazdagon kidolgozva (Szakács Györgyi munkája). Díszlet- és jelmeztervező mintha nem ugyanazzal a megrendelővel dolgozott volna. Nem tudom, azóta sem tudtam rájönni, hogy az *Ivanov* földbirtokosai és grófjai pontosan mit keresnek ebben a hatvanas évek kelet-európai szocijában, és persze egy ideig az ember keresgéli a jelentést, az idézőjeleket, de aztán feladja, s legfeljebb elfogadja mint konvenciót. Ez a jólmegtalált tér nem az értelmezésben segít, hanem egy sokkal absztraktabb, szimbolikusabb olvasatot nyit meg.

Az *Ivanov* harmadik felvonása az előadás lélegzetelállító jelenete. Talán ez az a felvonás, ami miatt Ascher Tamás színre vitte az *Ivanov*-ot. Ez a hajdan nagyszerű, fényes jövőjű, ígéretes Ivanov egyszer csak szembesül azzal, hogy kicsiny lett, kevés és jelentéktelen, üres és elfásult. Ascher nagyon közel engedti magához ezt a figurát, s az előadás megrázóan személyessé válik. Ebben a felvonásban Ivanov fokozatosan levetkőzik: ez a folyamat, úgy sejttem, előbb darab és rendező viszonyában játszódott le, s a színpadi megfogalmazás mintegy metaforája ennek a szembesülésnek. A rendező hűvösen, tárgyilagosan tekint Ivanovjára, mintha csak saját tudatát elemezné; ebben a monokróm jelenetben hátulról világítja szereplőjét, akinek így csak kontúrjai látszanak. Ez is minimalizmus. És Ascher-Ivanov találkozása a színésszel, Fekete Ernővel tűzijátékszerű. Ő nem részletekből építkezik, mint az előadás szereplőinek nagy része, hanem tömörszerűen, mindenféle látványos színektől mentesen létezik. És létezése hibátlan. Ez az intellektuálisan-hűvös harmadik felvonás általa válik megrázóan testivé, személyessé, nyomasztóvá és reménytelenné. Az *Ivanov* harmadik felvonása az évad egyik eseménye. S bár élvezetes az egész, úgy, ahogy van, s a humor is, Csehovhoz hűen bőséggel mért, a részletek gazdagsága és minuciózus, realista építgetése, a figurák *couleur locale*-ja nekem felesleges. Az *Ivanov*-ban (is) látható fiatal színésznő, Szantner Anna számomra igazi felfedezés.

Csehov pedig kimozdult a „csehoviból”. Jó évada volt.

A pszichológiai realizmus vagy egyáltalán bármiféle realizmus helyett egyfajta érzéki teatralitás nyelvéen fogalmaz Kovalik Balázs előadása, Britten *A csavar fordul egyet* című operájának magyar ősbemutatója. Ez az évad operája. Versenytársa legfeljebb a szintén Kovalik rendezte *Vérnász* (Szokolay) lehetne; a Vidnyánszky Attila-féle *Jenůfa* (Janáček) nem rendezői, de előadói szempontból volt jeles esemény.

A csavar fordul egyet, a darab és előadás igen összetett problémát tárgyal: a homosze- xualitás és pedofília kérdéseit. Így hát *tétje van*. Ami ritkán mondható el színházról. A Henry James azonos című regényéből írt mű két gyermek valóságos vagy vélt megkísér- tésének, megrontásának történetét beszéli el – nevelőnőjük szempontjából.

Kilenc kisfiú- és kislányszobor teríti be a színpadot, ahol játszó és nézők operában

szokatlan közelségbe kerültek egymással: mindannyian az Erkel Színház színpadán ülünk. Ez a kilenc fehér, meztelen, egész alakos szobor a két hús-vér kamaszs szereplőről lett mintázva. Minden színpadi történet egy medencében zajlik, ahol néhány centis fehér fluidum van. Eleinte fehér tükörnek, plexilapnak látszik, csak amikor belelépnek az énekesek, vesszük észre: tejszerű fehér folyadékban járnak. Ez a legelőbb díszlet, amit valaha láttam: nem csak jelentése változik fokozatosan az előadás során (anyatej, folyékony gipsz, darabbeli tó, nyomasztó közeg, amelyből nem lehet kilépni), de a csobbanások, loccsanások hangja és látványa eleven, lélegző, majd fojtogató közeggé varázsolják a teret. Antal Csaba díszlete az évad – nem csak a budapesti és nem csak a mostani – legösszetettebb jelentéseket sűrítő, legeredetibb és -hatásosabb munkája.

A végig hófehér jelmezben és díszletben játszott előadásban a tudat és a lélek útvesztői elevenednek meg, felnőtt és gyermeki tisztaság, felnőtt és gyermeki (!) romlottság kerülnek bonyolult, dinamikus és ellentmondásos viszonyba. A külső és belső történet egymástól elválaszthatatlan, folyamatosan tükröződik egymásban. Eldönthetetlen, hogy mi az, ami a külső valóság szintjén megy végbe, és mi az, ami a tudatban. Kovalik kiváló gyekeks szereplőkkel dolgozik (Ivanics Attila, Babay Nóra), akiket Antal szobrai sokszoroznak meg: a felnőtttség küszöbén álló testük fizikai, érzéki valóságként jelenik meg a színpadon. Az előadás címszerepét, a nevelőnőt alakító Wierdl Eszter játéka kivételes zenés színpadi teljesítmény.

A Vígszínház *Kaukázusi krétaköre* is a gyerek-témát dolgozza fel egy látványos, impozáns és ellentmondásos előadásban. Zsótér, a legoperaibb rendező is egy absztrakt, teátrális nyelven fogalmaz, de éppen az absztrakció az, ami megkülönbözteti Kovalik érzékiségétől. Itt nincs tapintható, fizikai érzékiség, éppen ezért a dráma is intellektuálisan távolságtartó. Zsótérnél még a kisgyerekekből álló, kínai egyenruhás kórus – az előadás egyik leghatásosabb fogása – is absztrakt tud maradni. A tervező, Ambrus Mária egy mai tévéstúdió vagy moziterem hiperrealista világát teremti meg, a színpadot narancsszínű és zöld széksorok töltik be: a játéktér leszűkült, s ez meghatározza az előadás minimalizált mozgásvilágát is. Ez a Zsótér-előadás (is) lassú, okosan és meditatíván unalmas: lehet benne szemlélődni, gyönyörködni, reflektálni. Zsótér színpadán minden végtelen stilizáció, jelzés. Csupa formalizmus, mint régen mondták volt, amikor a formalizmus bűnnek számított. Itt semmi sincs jelen a maga közvetlen valóságában, semmi sem hat érzékeinkre, minden merő színház és ötlet és rendezői *trouvaille* és gondolatosság és mögöttes. Csodáljuk a rendezőt, váratlan, szokatlan fordulatait és megoldásait. Annyira csodáljuk, hogy beleremeg az intellektusunk. A főszerepet alakító Básti Juli olykor megszemélyesíti az absztrakciót és képes emberi közelségbe hozni. A *Kaukázusi krétakör* az évad legteátrálisabb műalkotása.

És akkor most az elzsótérosodásról. Kétségtelen, hogy Zsótér rendezői stílust teremtett, amelynek éppen saját magát lesz az első epigonja. A Kamrában rendezett *Csongor és Tünde* a példa rá. Ülnek és beszélnek. Tavaly is ültek és beszéltek a *Medeában*, a Radnóti Miklós Színház igen emlékezetes és hatalmas színészi erőket mozgató produkciójában. Nem az a baj, hogy a magyar romantikus dráma ugyanolyanná válik, mint egy német expresszionista vagy egy kortárs darab, hanem az, hogy az „ülünk és beszélünk” típusú rendezés olyan stílussá, olyan generálszósszá kezd fajulni, amely elnyom minden darab közti különbséget, minden egymáshoz kezd hasonlítani. Mint amikor összemossuk a színes ruhákat. Az „ülünk és beszélünk” típusú rendezés – amelyet jómagam oly lelkesen üdvözöltem a *Medea* után, még nem sejtettem, hogy stílus lesz belőle – szakítás a realista ábrázolószínházzal, a történet külsődleges megjelenítésével, a leíró jellegű gesztussal. Ebben a színházban a befogadói képzelet intenzíven dolgozik, mert nem *ábrázolják* a látottakat, de a képzeletnek magának kell projektálnia. A külső történetről végre áttértünk a

belső történetre. S íme, most a *Csongor és Tünde*, amely kietlen, szomorú darabbá vált, ahol még Tünde sincs, csak (férfi) hangja maradt. Az már csak mazsola a habon, hogy a színészeket egyáltalán nem érteni, Szacsvey László és Rezes Judit játékán kívül a darab tökéletesen élvezhetetlen. Csak Szacsvey és Rezes tud úgy szöveget mondani, hogy az „ülünk és beszélünk” típusú rendezésben is játékként és szerepként legyen értelmezhető. Tündérorság a Pesti Színház gyenge *János vitéz*ében is úgy fest, mint egy elegáns halotti tor. Értem én, hogy ma nincs mondanivalónk Üdvlakról. De akkor miért pont erről akarunk beszélni?

A *Csongor és Tünde* olyan lett, mint egy ezredvégi német dráma. A példa nem véletlen. Az *arab éjszaka* Bagossy László rendezésében (a Madách Kamarában) ugyanilyen mozdulatlan darab. Biztos vagyok benne, hogy minden darabot meg lehet így rendezni. Minden egyes darabról elmondható, hogy kint is történik, a valóságban és bent is, a tudatban és/vagy a lélekben. S akkor már az a legbiztosabb, ha csak ülünk és beszélünk, mert akkor nem derül ki, hogy mi hol játszódik le. Ahol a rendezői képzeletnek kellene működnie, ott egyszerűbb, ha nem történik semmi. Majd a néző összefantáziálja magának azt, ami színpadon nincs megoldva. Ez körülbelül olyan, mintha darabot olvasnánk. Csak rosszabb.

A kortárs német drámaíró, Roland Schimmelpfennig izgalmas, drámai erejű, költői szépségű műve, *Az arab éjszaka* nagyon leegyszerűsödött és érdektelenné vált a színpadon. Amilyen izgalmas a díszlet, az igazi, gyönyörű keleti szőnyegekkel összerakott függöny (Antal Csaba), annyira érdektelen, ami mögötte van. És kétségeim vannak afelől, hogy a nézőhöz legalább a darab cselekménye eljut ebben az előadásmódban. Merthogy ezt az egyszerűnek álcázott, de bonyolult szerkezetű, lét és álom/képzelet határán mozgó darabot a néző előbb-utóbb feladja. A mozdulatlan rendezés, ahol a szereplők öt széken, egymástól izoláltan beszélnek, nem világítja meg vagy meséli el a darabot, de megússza – a történetmesélését is, hogy értelmezésről már ne is beszéljünk.

Csak emlékeztetőül: a mozdulatlan színház eszménye száz éve Maeterlinck darabjaiban, a szimbolista színházban született (a kortársak legalább úgy háborogtak és hóbörögtek, mint én most), csak hogy ott a színpadi cselekmény helyére a látvány, a vizualitás lépett mint értelmezési fogódzó. Most miben lehet megkapaszkodni? És egy kortárs példa: az *Őszi álom* híres müncheni előadása, melyet Luc Perceval rendezett, mozdulatlan ugyan, de a drámból indul ki és azt kívánja értelmezni. A mikroporttal kihangosított beszéd testközelbe hozza a szereplőket, intimmé teszi a drámát (Bagossynál szintén csupa mikroport van, s a hasonlóság gyanakvóvá tesz). Percevalnál viszont a külső mozdulatlanságot a szereplők közötti viszony folyamatos hullámmozgása ellenpontoszza – hiszen ott *viszony van*.

Jószerevével mozdulatlan és szertartásos előadást hozott létre a Pintér Béla Társulat is. De mi csoda különbség! A *Gyévuska* sem rokona, sem ismerőse semmiféle magyar színháznak. Legfeljebb saját korábbi munkájuknak. Ez a társulat mára saját stílust teremtett: szöveggel, zenével, énekkel, színjátszással. A *Gyévuska* zenés mű, de nem opera. Az 1942-ben játszó darab feloleli a kor összes zenei stílusát, a sanzontól a népdalig, irredenta nótáig és operetig, összegyűrja saját eredeti zenéjével, és az eklektikus anyagot egységgé kovácsolja. A Nagy-Magyarország történelmi helyzetéről szóló eredeti mű fordulatos, cselekményszövését illetően olykor a szappanoperák világából merít. Pintér Béla szertartásos színpadon adatja elő darabját: monokróm díszlet, fekete egyenruhák, festett arcok, magas koturnuszok, amelyben csak lassítva, kimérten lehet járni. A stílus *operai*, minden egyéb nem az. Ezt a szertartásos színházat a szöveg és zene humora ellenpontoszza: a kettő mindig termékeny feszültségben van egymással. Pintérnél most is kell és lehet nevetni, de a nevetés mögött ott a kor vérfagyasztó igazsága, amely beárnyékolja a felhőtlen mulatozást.

Nevetni kell a *Bozgorok* című előadásán is, melyet bevallottan az *Ahogy tetszik* „okán” adnak elő (Honvéd Kamaraszínház, rendező: Rusznyák Gábor). Pintér *Gyévuskájának* és a *Bozgoroknak* egyaránt tétje van: Pintér olyan történelmi korszakot választ témául, melyről jobb körökben nem beszélnek, mert nincs sok dicsekedni való benne. A Honvédosok „bozgorokról” beszélnek, amely románul a „hazátlanok” szitokszava, s leggyakrabban erdélyi magyarokra vonatkozik. Az *Ahogy tetszik* világa s az ardennes-i erdő Ardeal, azaz Erdély lesz. A helyszín egy koszlott büfé, amely az Ardeal névre hallgat. Útkereszteződés ez, erdélyi magyarok, románok, magyarországiak, pestiek találkoznak itt. Nyelvek, szokások, embertípusok, habitusok, életutak keresztezik egymást, s gyanítom, csak az érti jól ezt az előadást, aki tud „erdélyiül”. A shakespeare-i történetet is megkapjuk egy sajátos színvilágban, játékkedv, energia és szenvedély sugárzik a színpadról. Az erdélyiség, az életetút választásának kérdése mulatságosan és humorban bővelkedően tevődik fel, de a játékosok annál kegyetlenebbül néznek szembe válaszaikkal. Merthogy végül mindegyikük otthagyja a „Bufet Ardealt”, s elindulnak az Újházába. Végtelenül személyes előadás ez, bevallottan azoknak a színészeknek az önvizsgálata, akik maguk is Erdélyből jöttek. S némi elszámolnivalójuk van önmagukkal.

Végezetül: a budapesti évad nagy várakozása, egyben csalódása. Van ország, ahol egy kritikus arra is szavazhat, hogy mi volt számára az évad csalódása. Nekem most a Nemzeti első, teljes évada volt. Méltányolom a magyar évad szándékát, a darabválasztás már – az előadások fényében – kevésbé győz meg. (Fogalmam sincs például, hogy milyen szándékkal került színpadra a *Holnap reggel* vagy a *Czillei és a Hunyadiak*). De ami igazán szomorú, hogy ennyi remek színésszel, aki a Nemzetihez szerződött, nem sikerült az általam látott öt bemutatóból egyetlen szakmailag színvonalas előadást sem létrehozni. Kétségtelen, hogy sok jó színész még nem társulat. S amilyen igényes a társulati névsor, olyan kevésbé az a rendezői. A két legjobb előadás a Nemzetiben, Pintér *Gyévuskája* és a Fodor Tamás rendezte *Hamupipőke*, mindkettő befogadott produkció. De a színház számátalan izgalmas vidéki előadást hívott meg, s ott járt a milánói Piccolótól a *Két úr szolgálja* is, Giorgio Strehler rendezésében.

Mert a budapesti évadhoz nekem a külföldi vendégek is hozzátartoznak: a Tháliában a kolozsvári színház remek előadásai (*Pantagruel sógornője*, *Doktor Faustus*, *Jacques vagy a behódolás*), a Merlinben a cseh Divadlo Na zábradlí és az egyedülálló gardzienicei színház Lengyelországból, a Katonában a bukaresti Bulandra *Ványa bácsija*, a Trafóban a szórakoztató színház angol paródiája, a *Forced entertainment*. Merthogy 2003/2004-es évadban ezért is érdemes volt Budapesten színházba menni.

„NEM VAGYOK SZÍNHÁZI EMBER”

Szepesi Krisztina beszélgetése

Sz. K.: – „Pécsi gyerek” vagy. Rendezőapuka gyermeke. Jelent ez neked valamit?

B. L.: – Gondolom, megszabadulni Pécstől, és megszabadulni a rendezőapukától. De ez csak a freudista változat.

– Költőként kezdted, a Jelenkor közölte első verseidet. Aztán rendező lett belőled is. Sikeres rendező.

– A „sikeres” szó, nálunk, a Főiskolán, Székely Gábor osztályában szitokszónak számított, és az azóta eltelt tíz év tömegkulturális világában ennek a szónak tovább romlott az aurája.

– A Top Dogs a tavalyi POSZT legjobb előadása lett, s nem csak a szakma, de a közönség is szerette. Idén Jászai Mari-díjat kaptál.

– A POSZT-fődíj leginkább Pécs miatt volt fontos. Egy percre prófétának érezhettem magamat a saját hazámban. A Pécsi Nemzeti Színház deszkáin, a „Csillagok háborúja” zenéjére a fejem fölé emelhettem a díszes dossziét. Ez elég nevetségesen hangzik, nem igaz? A Jászai Mariról elnevezett díjat pedig a kötelező flegmasággal hajítottam otthon a polcra, hadd porosodjon. Aztán amikor a bronz-plakett eltűnt a dobozából, mert a kisfi-am elvitte magával, hogy elássa a játszótéri homokozóban, akkor egy kissé felizgattam magam. Hát, ez a helyzet. Így birkózik az ember a saját hiúságával.

– Legutóbb a Madách Kamarában mutatták be új rendezésedet, Roland Schimmelpfennig Az arab éjszaka című darabját. A szereplők elmondják benne, hogy mi történik velük. Sokfelé próbálkoztak már vele a világon, sokféleképpen, a nagyszabású, mozgalmas megoldásoktól a teljes mozdulatlanságig. Te az utóbbit választottad.

– Az volt a kérdés, hogy meg kell-e mutogatnunk a dolgokat vagy sem, mert a szöveg minden eseményre reflektál. Aztán úgy döntöttünk, hogy megpróbálunk pusztán „mozizni”. Soha nem csináltam még ilyet, és a színészek sem, így aztán izgalmas kísérletezés volt ez mindannyiunk számára. El akartuk különíteni a mesélés színpadát, ahol a szereplők ücsörögnek, és azt a képzeletbeli színpadot, ahol az általuk felidézett mese zajlik. Ehhez viszont nagyon vissza kellett fogni magunkat. Rengeteg színpadi eszköztől és ötlettől váltunk meg, folyamatosan redukáltunk, annak érdekében, hogy a néző fantáziája minél zavartalanabban tudjon üzemelni. A folyamatos mozdulatlanságban aztán a legkisebb színpadi gesztus is fokozott jelentőséggel bírt.

– Tavaly a Budapesti Kortárs Drámafesztiválon vendégszerepelt a stuttgarti Az arab éjszaka.

– Videón láttam. De addigra már olvastam a darabot, és az alapvető élményemet az olvasás, nem pedig az ő előadásuk határozta meg. Nagyon szimpatikus társaság benyomását keltették, és nagyon jól működött az az infantilizmus, amire az előadásukat építették. Kéz- és láb- és nagy fantáziával mutogatták el a közönségnek a történetet, és közben el is mondták, hogy éppen mi történik – ahogyan a gyerekek játszanak. Végig cinkos viszonyban voltak egymással és a közönséggel is. A nézők pedig nagyon hálásak tudnak lenni ezért. Az én olvasatom azonban merőben más.

– Vannak, akik az előadásod megtekintése után Zsótér Sándort emlegetik, és hozzáteszik, hogy olybá tűnik, az üldögélés most a „trendi”.

– Zsótér nagyszerű rendező, és a kritikátlan kultusról, ami körülveszi, nem ő tehet. Eljutott egy redukált, lecsupaszított színházi nyelvhez, amelyben a szöveg és a szövegben rejlő fantáziagerjesztő lehetőségek nagy jelentőséggel bírnak. Újítként szoktak róla fecsegni, aki „tágítja a színházi nyelv határait”. Engem taszít a művészetnek és benne a színháznak ez a hegelianus vagy marxista vagy avantgárdista vagy nem is tudom, miből kreált fejlődéskonceptiója. A színház egyáltalán nem fejlődik, és amire Zsótér rátalált, az nagyon is régi dolog, a teatralitásnak éppenséggel a legtávolabbi múltban gyökerező formája. A mesélés rituáléja. Schimmelpennig is ezt a teatralitást kereste *Az arab éjszakában*, s a darab úgy van megírva, hogy nem ad esélyt azok számára, akik e rituálé ellenében próbálkoznak vele. Minthogy nekem nincs saját módszerem és úgynevezett színházi nyelvem, mindig az adott szerző által felvetett kérdésekre próbálok választ adni. Zsótér a módszeréhez keres darabokat, én a darabokhoz keresek módszert. Útjaink valószínűleg csak egy pillanatra találkoztak.

– *Ez a módszer volt látható a nyolcvanas évek bukaresti színházában, Bob Wilsonnál vagy Vasziljevnél is.*

– Igen. A néző fantáziájának bevonása a színházi előadásba mindig nagyon izgalmas feladat. Ugyanakkor kockázatos is, mert a néző máshoz van szokva. Leginkább ahhoz, hogy mindent megmutassanak neki. Képzelőereje és dramaturgiai érzéke hollywoodi filmekben pallérozódik, koncentrálóképességét gyors vágásokkal, rövid és erőszakos információk seregével pusztítják nap mint nap. Pedig a nyelv ereje és a mesélő személyiségének ereje csodákra képes. Ráadásul a mesélés gesztusa – a „csak ülök és mesélek” – gyerekkorunktól fogva jól ismert játékszabály.

– *Ahhoz, hogy a színpadon mozdulatlanul ülve elementáris tudjon lenni egy művész, hihetetlen rutin, profizmus és egymás ismerete szükséges. Szabadúszóként a Madách Kamarában most dolgozol először ezekkel a színészekkel, tehát nincs meg az összeszokott csapat, ami elősegítené az ilyen nehéz munkát.*

– „Rutinunk” és „profizmusunk” itt inkább akadálnak számított. A munka során éppen ezek ellenében kellett haladnunk. Szerencsém volt, mert a Madách Kamara változásokon megy keresztül, ami, remélhetőleg nemcsak a nevének megváltoztatását jelenti majd, hanem a benne folyó munka megváltozását is. Nem olyan volt hát a helyzet, mint amikor egy álmosan csordogáló vidéki színház életébe beront valaki, és megpróbálja felrázni a büfében dagonyázó, lusta lelkeket. Itt eleve megfogalmazódott az igény a kísérletezésre és a komoly munkára. Mindvégig nagy egyetértésben dolgoztunk együtt.

– *Azt mondják, rád jellemző, hogy nem állsz a színpad közepén óriási egóval, hanem a csapatmunkát részesíted előnyben. Sőt „kényszeríted” a színészeket arra, hogy gondolkodjanak, előálljanak az ötleteikkel.*

– Inkább arról van szó, hogy a rendező hatalmi státuszát próbálom meg minden igyekezetemmel, iróniámmal és öníroniámmal rombolni. Ez néha egyáltalán nem olyan könnyű, mert a magyar színészek többsége cezaromániások keze között nevelkedett, és csak akkor érezhette magát szerencsésnek, ha az a cezarománias tehetséges is volt véletlenül. Én munkamegosztásban gondolkodom, amelyben az a dolgom, hogy megfelelő kereteket, helyzeteket teremtsék a színészek számára, hogy jó impulzusokat adjak nekik, kívülről segítem a munkájukat, pontosan tudjak reagálni arra, ami a színpadon történik, és hogy világossá tegyem számukra, alkotótársak vagyunk, tehát nekik is lehetőségük van gondolkodni. Munka közben tulajdonképpen én is hangosan gondolkodom. Minden problémát megpróbálok megosztani a többiekkel, és nagyon gyakran saját magammal is vitatkozom. Mindebből az következik, elképzelhetetlen, hogy ne hallgassak meg egy színészt, amikor hozzá akar szólni a dologhoz. Előfordult már, hogy egy makacs problémát végül a sugó oldott meg, hiszen érezte, hogy meg szabad szólalnia. A megoldandó problémáknak viszont világosaknak kell lenniük, különben kitör az anarchia.

– *Lehetséges az, hogy úgy állítasz be az első olvasópróbára, hogy még nincs kialakított koncepciód?*

– Jó kiindulópontokkal kell érkezni, és jó kérdésekkel, amelyeket a próbáknak kell igazolniuk, megválaszolniuk. Ha a koncepció valami előre kidolgozott partitúrát jelent, amit csak be kell tanítani a beosztottaknak, akkor valóban nincs koncepcióm. A próba a színpadi gondolkodás eszköze. Nem pótolható az otthoni elmélkedéssel. Nagyon kevés dolog van, amit érdemes otthon előre kitalálni. Ahogyan az író az írás segítségével gondolkodik, úgy a rendező és a színész a próba segítségével. Sohasem hittem azoknak az íróknak, akik azt állították magukról, hogy fejben találtak ki mindent, aztán már csak le kellett írniuk. Szeretem például, ha a tér kialakítása sincs még rövidre zárva, bár üzemszerű működésben ez igen nehéz, mégis érdemes nyitva hagyni bizonyos dolgokat. Hogy elguruljon-e a színpad *Az arab éjszakában* vagy ne. Hogy milyen székeken ülünk. Hogy mit jelent a téli hóesésben egy kilencszáz forintos, ronda, fehér műanyag kerti szék, amely több millió forint értékű, kézzel csomózott perzsaszőnyegek mögül bukkan elő.

– *Hogyan jutottál el ezekhez az ellentétpárokhhoz, mint a szék és a szőnyeg, vagy hogy a történet 40 fok melegben játszódik, a színpadon mégis tél van és esik a hó?*

– Amikor elkezdtünk próbálni, még azt gondoltam, hogy a nyárban játszódik majd az előadás, nyári viseletben. Több szálon – díszletről, jelmezeiről, zenéről – folyik ilyenkor a gondolkodás, és akkor lesz izgalmas a dolog, ha ezek a szálak összeérnek. Egy tízemeletes ház a történet helyszíne, ahol a nyolcadik emeletről eltűnik a csövekből a víz. Az első dilemma a darabbeli állandó vízcsobogás volt, és az, hogy a szereplők újra meg újra egy dalhoz hasonlítják azt. Olyan narráló zenét akartam találni, ami rálát az egész történetre, ugyanakkor ezt a folyamatos vízcsobogást is fel tudja idézni. Amikor elkezdtünk próbálni, még késő téli időszak volt és téli ruháinkban ültünk a próbateremben. Kint esett a hó, mi pedig bent ezt a nyári történetet meséltük, amitől meglehetősen szomorúvá vált az egész dolog. Megéreztem, hogy milyen, amikor a mese helyszíne rettenetesen távol van a mese által felidézett világtól. És hogy ez a kontraszt nagyon erős tud lenni. Meg lehetett érezni benne, hogy ez a szomorúság, ez az elvágyódás, ami egyébként a német romantikának egyik alapvető ismertető jegye, milyen mélyen benne van ebben a történetben. Az északi, germán lélek vágyódása az egzotikus, déli tájakra. Így tanítják az iskolában, nem igaz? Mi pedig máris ott voltunk a romantikánál, a romantika holdjánál – és nem az iszlám félholdnál, amivel a stuttgarti előadásban játszottak –, és az jutott eszembe, lehet, hogy ez a dal egy romantikus dal, mondjuk egy Schubert. Persze azonnal rávettem magam a *Téli utazásra*. Minden klappolni látszott. Csakhogy ilyenkor nem árt az óvatosság. Nem szabad bedőlni a saját teóriáknak, és tilos kikapcsolni az érzékeinket. És akkor rájöhettünk, hogy bármilyen jól hangzik is a *Téli utazás* elméletileg, gyakorlatilag (zeneileg) egyetlen darabja sem illik ahhoz, amit szeretnénk. Így jutottam el végül egy másik Schuberthez, a *Margit a rokkánál* című dalhoz, amelynek szövege Goethe *Faustjából* való, és a versszakok közötti átvezető, mesélő részeiből Vajdai Vili az egész előadás alatt hallható vízcsobogást is meg tudta komponálni.

– *A Kamrában bemutatott Top Dogsban egy vázlatos darabot együtt írtatok meg a színészekkel. Mindig partnerekre találsz a közös gondolkodásban?*

– A *Top Dogs* volt az első munkám a Katonában, időre volt szükségünk, amíg megtanultuk egymást, és ráéreztem ennek a szokatlan feladatnak az ízére. Sokat improvizáltunk, de ez nem mindenkinek ment egyformán, volt, akinek én írtam meg a szövegét, mert neki erre volt szüksége, így tudott jó lenni, így tudta összerakni magát. Minden színházi közösségnek van egy saját, természetes mozgása, amivel nem érdemes szemben haladni. Ha például a többség nem tud megfelelni bizonyos feladatoknak, akkor azt nincs értelme erőltetni. Ugyanakkor külön-külön is mindenkihez másfajta út vezet.

– *Neked akkor ahhoz van tehetséged, hogy előhozod a színészeidből a kreativitásukat?*

– Néha az az érzésem, hogy a rendezői tehetség nem is áll másból, mint hogy a többiek tehetségével jól tudunk sáfárkodni. Mindenesetre ez a sáfárkodási képesség már önmagában is elegendő szokott lenni ahhoz, hogy jól menjenek a dolgok. Megtanultam sokféle emberrel együtt dolgozni. Ezt részben a vándorlásnak, a kényszerű el nem köteleződésnek köszönhetem, annak, hogy Nyíregyházától Pécsig sokfelé dolgoztam az országban, és hogy újra meg újra teljesen idegen közegekben kellett a feladatomnak megfelelni.

– Gyakran előfordul, hogy a darabok szövegét megváltoztatod, a mába helyezed.

– Kétségtelen, hogy nem tekintem érinthetetlennek a szöveget, és hogy a színpad igazságait (amik természetesen csak az adott előadás konstellációjára érvényesek) elébe helyezem az irodalom igazságainak. De ez sem módszer nálam, hanem csak lehetőség, és mindig az adott feladat fényében derül ki, hogy milyen mértékben élek vele. A pécsi *Revizor*-rendezésemben például elég sok „belebeszélés” történt, Schimmelpfennignél csak néhány szót változtattunk meg.

– Igen, de Az arab éjszaka egy kortárs mű, mai környezetben, mai kifejezésekkel.

– Így van, de azt hiszem, a *Revizor*ral is sikerült olyan atmoszférát teremtenünk, mint-ha kortárs műről lenne szó. Legalábbis remélem.

– Szerinted egy klasszikus, a maga archaikusságában nem működik? Mondjuk egy Arany-fordítás halott úgy a színpadon?

– Valószínűleg igen. És még egy kortárs fordítás is nagyon merevvé válhat, ha nem nyúlhatunk hozzá a próbák során, és nem hajlíthatjuk az adott előadás céljaihoz, a benne szereplő színészek alkatahoz, a felvetődő ötleteinkhez, életpasztaletainkhoz satöbbi. Sajnos kevés fordító van, akivel termékenyen lehetne együttműködni ebben a dologban. Irodalmárokról van szó, természetesen, akik óvni akarják az irodalmat. Meg akarják óvni a színháztól.

– Keresed a kortárs darabokat? Egyáltalán hogyan találsz rájuk, hiszen magyar színpadon még manapság is ritkán tűnnek fel az új anyagok?

– A *Top Dogs*ra és a *King Kong* lányaira is a Katona József Színház dramaturgiáján hívták fel a figyelmemet. Ez a színház azon kevesek egyike, ahol folyamatosan érdeklődnek a nemzetközi kortárs drámatermés iránt, és a legérdekesebbnek tartott munkákat elérhetővé teszik. Jó kapcsolatban vagyok Szilágyi Máriával, a Színházi Intézet német referensével, aki drámaügynökséget is vezet. Az *arab éjszakát* ő adta a kezembe... és folyamatosan olvasom a magyar szerzők friss műveit is.

– Milyenek a magyar drámák?

– Alig születnek, és kevés közöttük a jó. A németeknél, angoloknál nyilván sokkal nagyobb a felhozatal, sokkal több darabot mutatnak be, és mi itt, Magyarországon már a legjobbak közül tudunk mazsolázni. Persze a drámapályázatok zsíros pénzdíjai sokakat megmozgatnak, ilyenkor tömegével érkeznek mindenféle drámai művek, de nem kívánom senkinek, hogy zsúritagként ezeket végig kelljen olvasnia. Nem igaz az a vád, hogy a magyar daraboknak nincs lehetőségük színpadra kerülni. Több olyan színházi műhely is létezik, amely kapható volna erre, de egyszerűen kevés és gyenge a termés, nincs mit bemutatni. A Madách Kamara jövő évi műsorába egyszerűen nem találtunk épkezláb kortárs magyar darabot. Pusztá küldetéstudatból pedig semmi értelme.

– Magyar drámákról beszélünk, beszéljünk a magyar színházakról is. Miért vagy szabadúszó? Nem kaptál még szerződésajánlatot vagy kaptál, csak nem fogadtad el őket? Korábban többször nyilatkoztál arról, hogy szerinted milyen fontos a társulati lét.

– Többször szóba került, hogy szerződjek le egy-egy színházhoz, de valahogy mindig volt valami, ami miatt nem maradtam. Szerencsém volt, hogy a pályám legelején ott lehettem néhány izgalmas színház indulásánál, így az ott készített munkáim is nagyobb figyelmet kaptak. Ezek a színházak azonban (ilyen vagy olyan okoknál fogva) sorra meg-

buktak, összeomlottak, gazdát cseréltek, egyszóval félbemaradtak. Ha nem így történt volna, akkor most mesélhetnék arról, hogy milyen személyes tapasztalataim vannak a társulati létezésről és annak hatékonyságáról. Azt tanultam (és az elődök példái is azt mutatják), hogy a komolyan vett társulati lét szakmailag nagyobb lehetőségeket rejt, mint az alkalmi társulások. Csakhogy a társulati létezés túlságosan költséges dolog. Az a fajta színház pedig, amely még komolyan veszi magát, már csak nagyon keveseknek az ügye – a népszórakoztatásra szakosodott színházi emberek pedig, karöltve a politikával és a pénzemberekkel, egyetértenek abban, hogy fölösleges drága társulatokat fenntartani. A színházak minősége valójában a döntéshozók ízlését tükrözi.

– *Beszéltél arról, hogy megtanultál embereket meg konfliktusokat kezelni, a Főiskolát pedig pont ezen képességek hiánya miatt majdnem félbehagytad.*

– Legyünk pontosak: majdnem kirúgtak. Méghozzá teljes joggal. Egyszerűen arról volt szó, hogy színházi gyerek létemre nem tudtam semmit a színházcsinálásról. A csinálás alatt egy lelki attitűdöt is érteni kell, ahogyan a gondolataidat elfogadtatod, együttműködsz másokkal, ahogyan ezt a nyelvet elsajátítod. Kezdetben borzalmasan gyenge vizsgáim voltak, és az a labilitás és tanácstalanság, ahogyan léteztem, totálisan kétségessé tette, hogy én egyszer ezt a szakmát majd művelni tudom. Szükségem volt a tanulásra. És az volt a szerencsém, hogy volt kitől tanulnom.

– *Miért mentél egyáltalán felvételizni? Nem úgy indult az életed, hogy rendező leszel.*

– Alanyi költőként kezdtem, sőt kritikákat is írtam. Már nagyon fiatalon az irodalom berkeiben nyüzsgtem. Bertók Lászlóhoz jártam a verseimmel, Csordás Gáborral és Parti Nagy Lajossal pingpongoztunk a szerkesztőség hátsó szobájában. Ez húsz évvel ezelőtt volt. Fiatalemberek voltak. Én pedig gyerek. A rendező szakra, azt hiszem, kalandvágyból jelentkeztem.

– *Ezt mondják a kölykök is, mikor megkérdezik tőlük, miért jelentkeztek a Való Világba!*

– Hát, a Főiskola első és második éve körülbelül olyan is volt, mintha a Való Villában lennénk. Legalábbis pszichológiai értelemben. Ugyanaz a belterjes összezártság, csak éppen nem figyeltek minket kamerával. Bár Székely Gábor mint kamera... Az a bölcs és kímeletlen tekintet, amivel ő minket figyelt, elég súlyos teher volt.

– *Akkor te 1990-ben kitaláltad, hogy rendező leszel, és fogtad magad, jelentkezted a Főiskolára.*

– Így van, de fogalmam sem volt az egészről. A felvételi alatt végig azt hittem, hogy a Vámos László a Székely Gábor, mert Vámos tanár úr ült középen, a szokásos agilitásával, és uralta az egész felvételt, míg Székely a tanári asztal széléről figyelt. Csak a harmadik fordulóban vált számomra világossá, hogy ki kicsoda. Ennyire tájékozatlan voltam. Persze, nyilván a család miatt predesztinálva éreztem magam a színházcsinálásra, de hamar kiderült, hogy a predesztinációt utólag fabrikálják. Sokat kellett dolgoznom azért, hogy egyáltalán alkalmassá váljak a feladatra. És tulajdonképpen a mai napig nem érzem magam színházi embernek.

– *Milyen szerinted egy színházi ember?*

– Ascher, Zsótér, Schilling. Akik örökké a színház lázában égnek. Folyton próbálnak. Nyüzsgnek, ízlést formálnak, szakmai kapcsolataik vannak, idejük nagy részét színházban, színházi emberek társaságában töltik. Zsótér a március 15-i díjkiosztón mögöttem ült az Iparművészeti Múzeum aulájában, és míg várta, hogy átadják neki a Nádasy Kálmán-díjat, a díszlettervezőjével különféle skiccek fölött pusmogott, vitatkozott, nyilván készültek a következő munkára. Mohácsit például nem ilyennek látom. Pedig az ő színháza is tehetséges és mániákus. Mohácsit el tudom képzelni, ahogy tesped vagy számítógépen játszik vagy kosárlabdázik vagy bringázni tanítja a gyerekeit.

– *Te tudsz élni színház nélkül?*

– Nagyon. És színházi próbával nem is vagyok képes néhány hónapnál többet eltölteni egy évben.

- *És mi van a fennmaradó hónapokban?*
- Tespedek, kosárlabdázom, ülök a számítógép előtt, bringázni tanítom a gyerekeimet.
- *De ebből nem lehet megélni. Mások talán épp azért vállalnak akár négy-öt rendezést egy évben, hogy pénzt keressenek.*
- Aki színházrendezőként egy kicsit is ad magára, az sosem blamálhatja magát azzal, hogy csak pénzt keres. Én nem a megélhetési rendezőkről beszélek, hanem azokról, akik vigasztalhatatlanok, ha egy munkájuk nem sikerül. Egy jó előadás reménye nélkül teljesen értelmetlen belekezdeni a munkába. Üresfejű, tehetségtelen rendezőként téblábolni egy produkcióban: akinek ez mégér bármennyi pénzt, hát, lelke rajta.
- *Senki nem kényszerít, hogy rendezz!*
- Kétségtelenül, viszont voltak sikerélményeim. Nem díjak vagy hízelgő kritikák, hanem az a közvetlen tapasztalat, ahogyan egy jól sikerült előadás hat az emberekre. Ahogy a lelkükbe és az agyukba mászol. Ezt egy író például sohasem élheti át ilyen közvetlenül. És ezt megelőzően, ahogy a próbák folyamatában kikristályosodik egy gondolat, és a társulat tagjai összekovácsolódnak a közös munkában. Ha sikerül egy jó előadást csinálni, az tényleg a drog erejével hat. Eufória. Mákony. Az ember szeretne rá újra meg újra visszajárni. És bár ünnepgyűlölő vagyok (és karácsonykor és húsvétkor és mindenféle állami vagy családi ünnepek alkalmával komoly erőfeszítésembe kerül, hogy úgy tudjak viselkedni, hogy ne bántsak meg másokat), ezt az emelkedettséget, amit egy jól sikerült előadás okoz bennem, különleges becsben tartom. Persze a gyermeki hiúság és becsvágy itt is tetten érhető, mint a baudelaire-i gondolatban, amit Petri György idéz valahol: „Istennem, add, hogy jó verseket írjak, hogy különb lehessenek azoknál, akiket megvetek.”

RENDEZŐI VILÁGOK

Vidéki színházi előadásokról

Furcsa tanulsága van a kiemelkedő vidéki előadások áttekintésének. Mára gyakorlatilag eltűntek a megkülönböztethető karakterrel, egyedi jellegzetességekkel leírható vidéki társulatok, ahol az előadások mindegyikében – legyen szó művészi vagy épp szórakoztató szándékokról – hasonló ízlés, egységes színházi gondolkodásmód ismerhető fel. Létezik még jó vidéki színházak, de nincsenek már műhelyek, ahol (az egymásra is ható) rendezők és a színészek összehangolt célkitűzések szerint dolgoznának. Az igazgatókon kívül már alig van alkotó, aki egy-egy társulathoz kötődne, de vándorolnak maguk a színészek is, akik közül a legkiválóbbak inkább csak egy-két szerepre szerződnek a színházakhoz. Megszűntek tehát azok a feltételek, amelyek kohéziót teremthetnének az alkotó munkában. Így a társulati jellegzetességek helyett pusztán a rendezők egyéni észjárása fedezhető fel az előadásokban, amelyek a legkülönbözőbb színházakban készült produkciókban is hasonlóak.

Így van ez például a kaposvári színházban is (amelynek ismét jól sikerült az évada). Legkiválóbb előadásai között csak erőltetett szempontok alapján találni hasonlóságot, de mindegyikben markánsan rajzolódik ki az adott rendező szemlélete.

A magyar színházi évad legjobb előadását idén Mohácsi János készítette. A *Csak egy szögben* a rendező összetéveszthetetlen világa jelenik meg. A produkció egyenes folytatása a korábban Kaposvárott és Nyíregyházán (és bizonyos értelemben a Bárkán) készült Mohácsi-előadásoknak. A rendező ezúttal a cigánykérdést választotta témául, de az aktuálpolitikai problémát ezúttal is „mitizálja”. Nemcsak azzal, hogy történelmi távlatba helyezi (múltbeli és jelenkori stációk idézik meg a cigányság hányattatásait), hanem azzal is, hogy elvonatkoztat minden konkrétumtól. A szituációkban a tipikus, az egyedi jellegzetességektől független jellemzőket igyekszik megragadni, úgy azonban, hogy a felidézett történelmi helyzeteket a végletekig feszíti, s bennük egyre inkább elhatalmasodnak az abszurd elemek. A felidézett, de képtelenségig fokozott történelmi szituációkban (például a vérvádpereket, Auschwitzot vagy a Paks környéki házrombolást idéző jelenetekben), illetve a groteszk színekkel felidézett mitikus helyzetekben (például a cigányok hontalan vándorlásának aetiológiáját adó esküvői képben vagy az elátkozottságukat magyarázó keresztre feszítés-jelenetben, ahol elloptak egy szöveget Krisztus keresztféről) az előítéletek működésének elképesztő ésszerűtlensége mutatkozik meg. Ezt erősíti az a megoldás is, hogy a darabban mesebeli cigány nép szerepel, amelynek csak jó tulajdonságai vannak, a másik oldalon viszont csak gyanakvással, rosszindulattal, értetlenséggel találkoznunk. Nyilvánvalóan leegyszerűsítő képlet ez (amely a valóság konkrétumaitól szintúgy elvonatkoztat), de olyan képlet, amelyben a világ(történelem) működésének emberi abszurditása mutatkozik meg. Így válhat egy nép, egy kisebbség, egy deviáns csoport vagy valamely szubkultúra, esetleg egy különös emberi magatartás újra meg újra az előítéletek áldozatává.

Mohácsi az abszurditást ezúttal a megszokottnál erősebb lírával keveri, az áradó humort a megrendülés érintése ellensúlyozza, olyannyira, hogy egy-egy részletben (például az Auschwitz-jelenetnél) egyértelműen a tragikus színek válnak hangsúlyossá. (Mohácsi-

nál szokatlan ez a hangulati egyenmőség.) De az előadás nagy része ezúttal is érzelmi libikókába zárja a nézőt: ami a legszívszorítóbb, azon lehet a leghangosabban nevetni, a legjobb poénokról is csak fokozatosan vesszük észre, hogy a legkomorabb színekből vannak szőve.

A rendező ezúttal is totális színházat teremt, amelyben (a Mohácsi-testvérek darabját színészi improvizációkkal feldúsított) szövegnek, az idővel songokká terebélyesedő zenének, az énekeket kísérő plasztikus mozgásoknak, a remek színpadképnek és a kifejező jelmezeknek hasonlóképp fontos szerep jut. De a legfontosabb hatáselem ezúttal is a különféle hangulatokat észrevétlenül elegyítő színészi játék. A rendező most is remekül mozgatja nagy létszámú társulatát, amelyből ezúttal is különféle jellegzetes karakterek válnak ki. Mindenekelőtt Kovács Zsolt Kolompár Károlya, aki Istennel kávézgató narrátorként vezeti végig a nézőket népének hányattatásain. De emlékezetes Lázár Kati, Kocsis Pál, Hunyadkürti György, Némedi Árpád, Kelemen József játéka is. (Igazságtalanság nem folytatni a „névsorolvasást” a majdnem negyven színészt foglalkoztató előadás esetén.)

Mohácsinak azt sikerült elérnie, ami rajta kívül szinte már senkinek nem jut eszébe megvalósítandó célként: napjaink magyar társadalmáról beszél úgy, hogy történelmi múltunkkal is számot vet, égető kérdéseket vet fel, megold(hat)atlan problémákat feszeget, provokatívan, de minden pillanatában a párbeszéd, az együttgondolkodás szükség-szerűségét sugallva.

A kaposvári évad másik kiemelkedő előadása Ascher Tamás munkája. A Martin McDonagh darabjából készült *Az inishmore-i hadnagy* legfeljebb csak tematikailag kapcsolódik a *Csak egy szöghöz*, színpadi fogalmazásmódjában, játéktílusában igencsak különbözik tőle. Annál szorosabb rokonságot mutat viszont Ascher Tamás másik rendezésével, a Katonában bemutatott *Ivanov*-val. Ascher, úgy látszik, mostanában valamiféle realizmust továbbbépítő, abból táplálkozó, de azt mégis meghaladó groteszk színházi nyelv megteremtésére törekszik. Ez derül ki a Csehov-darab színreállításából is, de ez jellemzi *Az inishmore-i hadnagy* világát is. (A két előadás különbségei a szerzők igencsak eltérő drámai nyelvéből adódnak.)

Martin McDonagh kortárs darabja egy nyugat-ír szigeten játszódik, ahova azért rohan haza a Londonban működő szakadár terrorista, mert azt hallotta, hogy dédelgetett macskája megbetegedett. A szerző azzal, hogy egymásba csúsztatja a macskák és a hazafias eszmék iránti rajongást, lényegében a fanatizmus természetéről mond véleményt. A kérelhetetlen szakértelemmel gyilkoló terroristák riasztó maszkja mögött riadt, infantilis lényeket mutat meg. Olyan agresszorokat, akik brutális tetteikre azért nem kérdeznek rá soha, mert azt hiszik, hogy megfellebbezhetetlen ügyeket szolgálnak. De fanatikus együgyűségük a darab utalásai szerint merő ostobaság, mert ezek a figurák a világban csak a végsőkéig lebutított képletek alapján képesek eligazodni.

Ascher Tamás Kaposvárrott – a színlap műfajmegjelölése szerint is – rémbohózatként játszatja a darabot. A megkínzott díler vérfestékes lába (a vágóhidakat idézve) egy hatalmas (zsinórpadról lelógatott) láncon függ. A megvakított terroristák szeme alatt fekete folt, halálukat a sűrűn használt vérpatron színezi félelmetessé. A hullákat illúziókeltő bábook helyettesítik, amelyekről trancsírozás közben igencsak hitelesnek ható kéz- és lábfejek, végtagcsontok kerülnek le. Nyilvánvalóan játék ez, de olyan, amely a kegyetlen, rémisztő valóság naturalizmusát idézi meg. A kaposvári előadás színészi munkáján annak ellenére érezhető a realizmus hatása, hogy a produkció nyilvánvalóan ennek ironikus meghaladását célozta meg. A szereplők ugyanis részletgazdagságra törekedve játszanak: minden pillanatban csinálnak valamit, mindig van egy gesztusuk, mozdulatuk, akciójuk.

(A kaposvári évad harmadik kiemelkedő produkciója a Jeles András rendezte *Ványa bácsi* lehet. E sorok írásáig azonban még nem sikerült megnéznem az előadást, amelyet a róla készült fotók sajátos világú, szokatlan, egyedi szemléletű rendezésnek mutatnak.)

Az utóbbi évadok egyik legsikeresebb rendezője Zsótér Sándor, aki nemcsak Pesten, hanem vidéken is dolgozik. Ezúttal Kecskeméten rendezett. Közvetlenül a vígszínházi *Kaukázusi krétakör* után egy másik Brecht-darabot, a *Kurázi mamát* állította színre. A két előadás – annak ellenére, hogy eltérő színházi közegben készült – egymás folytatásának tekinthető. Mindkettő egy – Zsótérre manapság kizárólagosan jellemző – minimálszínházi nyelvet használ, amelyben a szónak van meghatározó szerepe. (Zsótér sokszor mozdulatlan beállításokat használó színházából az derül ki, hogy a rendezőt mostanában elsősorban a nyelv zenéje érdekli. Afféle prózaoperaként állítja színre a választott műveket, úgy azonban, hogy a színészi artikuláció mindig a szöveg értelmére irányítja a figyelmet.)

Zsótér nagyon pontos elemzéssel megalapozott színházát alapvetően két alkotórész teatralizálja. Egyrészt a díszlet által teremtett színházi közeg, másrészt a tablószerű beállításokból és nagyon kicsi elmozdulásokból felépített színpadi képek. A *Kurázi mama* díszlete a színházi terek kontrasztjára épül: miközben az előadás nagy kedvvel használja a cirádás, díszes kecskeméti színházépületet (annak is elsősorban proscénium páholyait), a színpadon a kinagyított fotók segítségével egy romos palermói színház épülete idéződik fel. A darabban megfogalmazott pusztulástörténet így az előadásban színpadi metaforává alakul. A főhősnő sorsát egy másik „bomlástörténet” érzékelteti. Kezdetben egy díszesen megterített ünnepi asztalt látunk, a maga polgári eleganciájával, amely – a történet előrehaladtával – fokozatosan lecsupaszodik, majd el is tűnik, míg nem marad más a színpadon, csak Kurázi mama kerekese bevásárlókocsija, amellyel indul tovább az üres jövőbe. (Bevallom, nekem jobban tetszett a kecskeméti Brecht, mint a vígszínházi. Úgy éreztem ugyanis, hogy a *Kurázi mama*ban nagyobb elmozdulásokat sikerült a rendezőnek kiprovokálnia a színészi munkában, mint a *kaukázusi krétakör*ben. Elsősorban Vörös Eszter címszerepe emlékezetes, de szívesen gondolok vissza Bognár Gyöngyvér, Balogh Erika, Mészáros Tamás játékára is.)

Zsótér nemzedéktársa Telihay Péter, aki az utóbbi években nem jelentkezett korábbi munkáihoz hasonló átütő erejű rendezéssel. Újbóli jó formába lendülését a komáromi *Sirály* sejtette, amely tavaly elnyerte a kisvárdai Határon túli Magyar Színházak Fesztiváljának fődíját. Komáromból azonban távoznia kellett Telihaynak. Most úgy tűnik, hányódásai után Szolnokon talált otthonra, ahol ebben az évadban két fontos előadást is rendezett. Két klasszikusból készített átiratot.

Euripidész-darabokból felépített áltrilógia az *Oresteia*. Az *Íphigeneia Auliszbant*, az *Elektrát* és az *Oresztészt* egymásba fűző előadás nemcsak a bűn terjedésének történetét mutatja meg, hanem egy világ szétesésének fázisait is ábrázolja. Elsősorban azokkal a nagyon finom elmozdulásokkal, amelyek az előadás színházi nyelvét jellemzik. Az *Íphigeneia* még hagyományos teátrális formát idéz, amelyben a belső szenvedélyeket jelző erőteljes szavaknak éppúgy szerepük van, mint a hatásos képekké komponált plasztikus kórusmozgatásoknak. Az *Elektra* játéktípusa viszont közelebb van a realizmushoz, így elsősorban a lélektani motivációkat tudja megmutatni. Az *Oresztész* már egy mindenféle értéktől megfosztott világot ábrázol, amelyben a kétségbeesett cinizmust palástoló gesztusok és külsődleges, a valóság szétesettségét jelző effektek kapnak főszerepet.

Az előadás egyik fontos hatáseleme az a játék, hogy a színészek különféle szerepekben térnek vissza a különböző darabokban, sokszor önmaguk ellenségét is megtestesítve. Így egyszerre érzékeltetnek folyamatosságot és kiszámíthatatlan sokszínűséget. Az előadásból emlékezetesek maradnak Melkvi Bea, Seress Zoltán, Gubik Ági, Horváth Lajos Ottó, Quintus Konrád arcai. Szolnokon Szikora János igazgatása alatt ismét összeállni látszik egy jó színészcsapat. Vajon meddig marad(hat)nak együtt?

A színészi játék (Seress Zoltán, Mihályfi Balázs, Horváth Lajos Ottó, Harsányi Attila egyenrangú alakítása) is emlékezetessé teszi Telihay másik rendezését, a *Karamazov testvéreket*. Richard Crane adaptációja négy szereplőre írja át a történetet, úgy, hogy a színé-

szek nemcsak egy-egy fivért játszanak, hanem belépnek a történet más figuráinak szerepébe is. Így a szerepcserék hasonló játéka bontakozik ki, mint az *Oresteiában*. De hasonló a két előadás világképe is: A *Karamazov testvérek* is egy hiteiben megrendült, széthulló világot ábrázol, amelyben a különböző emberi életstratégiák közös eredője a bűn lesz.

Teljesen más színpadi világ tárul fel az Alföldi Róbert rendezte *Holnap érkezem* című szolnoki előadásban, amely Pasolini *Teorema* című könyve és filmje alapján készült. Alföldi ezúttal is (akárcsak tavaly a Tháliában bemutatott *Shopping and Fuckingban*) a látszatok mögött rejtőző, kiábrándító, durva valóságot tárja fel, a választott darabot most is az emberi elveszettség történeteként mitizálja. A *Holnap érkezem* egy nagypolgári család széthullását ábrázolja, valamennyien egy hivatlan látogatójuk spirituális és szexuális bűvkörébe kerülnek, majd távozása után elveszetten indulnak a keresésére. Az előadás elsősorban az atmoszférájával hat, a színészi játék a jelenlét erejét igyekszik mozgósítani.

A fiatalabb rendezőnemzedék tagjai közül Forgács Péter jelentkezett vidéken fontos előadással, Nyíregyházán rendezte a kortárs fiatal angol drámaíró, Joanna Laurens *Három madár* című darabját. A különös mű Szophoklész egyik töredékének szabad továbbgondolása, egy furcsa szerelmi háromszög története: Téreus Philomélára vágyakozik, de a lány apja, nem tudván a szerelemtől, a hűgát, Procnét adja hozzá. Később Téreus – a lefojtott vágy egy pillanat alatt maga alá gyűrve őt – megerőszakolja Philomélát, majd – hogy ne árulhassa el a szörnyű titkot – a nyelvét is kivágja. Így a lány egy szőnyegbe szövö bele kegyetlen történetét, azzal a titkosírással, amelyet rajta kívül csak Procné ismer. Így végül közösen állnak kegyetlen bosszút Téreuson.

A kegyetlenségbe, perverzióba forduló vágyak történetét az író tudós utalásokat és lebegtetett költőiséget elegyítő drámai nyelven írta meg. Forgács Péter pedig azt a színházi formát kereste meg a mű színreviteléhez, amely elfedi Joanna Laurens munkájának problémáit s felerősíti erejéit. A ki nem mondott érzésekről a felerősített mozdulatok, a mozgássorokká szervezett gesztusok beszélnek, a szavakká artikulálhatatlan belső történetekről az erős színpadi képek árulnak el rengeteget. Forgács Péter pályája kezdete óta a stilizált színházi kifejezőmód lehetőségeit kutatja. Ebből a célkitűzésből a legtöbbet a *Három madárral* sikerült megvalósítania, hisz most szakadt el legmerészebben a verbális kifejezéstől, most építette folyamatosan alakuló színpadi nyelvvé a gesztusok, képek, mozgások együttesét. Ebben a „színházi kutatómunkában” fiatal nyíregyházi színészek voltak a partnerei (Wéber Kata, Széles Zita, Kokics Péter, Szabó Zoltán, Avass Attila, Chován Gábor, Kasvinszki Attila, Gerle Andrea, Jenei Judit).

Másfajta színházi gondolkodás ismerhető fel a kiemelkedő nyíregyházi előadásban, a *Platonovban*, amely természetes folytatása Ivo Krobot korábbi Csehov- és Hrabal-rendezéseinek, amelyet szintén a szabolcsi társulattal készített el. Az előadás első felvonása még részletgazdag realizmust ígér, de aztán felvonásról felvonásra lebomlik az összetett díszlet, egyszerűsödik a színházi játék is. Az utolsó felvonás egy lejtőn játszódik, a többiek hátulról figyelik némán, tüntetően, hogy mi is történik Platonovval. Életének közszemlére tett állapota ez, amelyben bukás és megvilágosodás groteszk módon keveredik. „Temessük el a holtakat, gyógyítsuk meg az élőket” – mondja a fiatalabb Trileckij a címszereplő halála után. „Megbűntetett az Isten... A bűneidért” – teszi hozzá az idősebb. Így mintha Platonov halálával az erkölcsi világrend visszaállításának lehetősége teremtené meg.

MEDDIG ÉRDEMES KÜZDENI

Somorjai Eszter beszélgetése

S. E.: – 1995 és 2000 között a Pécsi Harmadik Színház minden évben jelen volt az Országos Színházi Találkozókon, azonban ez az első alkalom, hogy – Örkény István Macskajátékával – bekerültek a POSZT versenyprogramjába.

V. J.: – Egy kicsit korábbra kanyarodnék vissza. 1995 és 2000 között – amikor évente más és más színház rendezte – folyamatosan ott voltunk az Országos Színházi Találkozókon, a pécsi korszakban viszont most szerepelünk először. Ez eleve két korszak, de számunkra ezelőtt is volt egy nagyon fontos időszak, amikor a Pécsi Harmadik Színház – nem tudok rá jobb szót – alternatív színházként működött, és 1989-ben a *Csirkefej*, '92-ben pedig a *Halleluja* kapott meghívást a Találkozóra. Ez azért fontos, mert a Pécsi Harmadik Színház volt az első, mely alternatív színházként kapott meghívást. A későbbiekben aztán megjelent ezen a találkozón az Atlantisz, a Krétakör, Pintér Béla és Társulata is. Ezért tartom nagyon jelentősnek a Pécsi Harmadik Színház avantgárd-szerepét az Országos Színházi Találkozókon, ahol például '92-ben három díjat is kapott.

A második időszakot kötném 1995-höz, amikor a Harmadik Színház, úgymond, hivatalos színházzá vált: bekerült abba a mezőnybe, amelyik állami támogatásban részesül, természetesen önkormányzati támogatással együtt, vagyis a színházszerű működés feltételei némileg adóttak. Innentől kezdve, 1995-től 2000-ig ez az új színház egész csecsemő- és gyermekkorát a fesztiválokon töltötte. Elsőként Füst Milán *Boldogtalanok*ja 1995-ben három díjat kapott, ahogy aztán Örkény *Tóték*ja, majd a két Spiró-ősbemutató: a *Kvar tett* és a *Szappanopera* is díjat nyert. Ezek mind jelentős előadások voltak, és persze emellett fesztivál-előadás volt még *A gondnok* és az *Elnöknők* is. Tehát ez a hat előadás a második korszakunk, most pedig a *Macskajáték*, amely már egy új, harmadik korszakot jelent.

– *Realisnak tartja ezt a döntést, hogy az utóbbi három-négy rendezése közül ennek az előadásnak van ott a helye a programban, és egyáltalán: mi a véleménye a POSZT eddigi versenyprogramjairól?*

– Őszintén szólva, amikor először meghallottam, hogy Pécsre kerül a Fesztivál, rögtön úgy gondoltam, hogy a mi versenybe jutási esélyeink csökkenni fognak: a rendező színház – nem is azt mondom, hogy előnyöket, de – valami másfajta megközelítést és elbírálást kap, és hát ez is történt szerintem. A korábbi időszakhoz képest, amikor a Pécsi Nemzeti Színház előadásai nem mindig jutottak el a fesztiválokra, fordulat történt, hiszen az utóbbi három évben a Pécsi Nemzeti Színház mindig ott volt a POSZT-on.

A színházi pletyka szerint a mostani válogatással kapcsolatban felmerült egyesekben, hogy Pécsről idén nincs előadás, amire az ideai válogató azt válaszolta, hogy ott van a Pécsi Harmadik Színház. Ez fontos mondat, hisz Budapesten természetes, hogy több színház dolgozik egymás mellett, de vidéki viszonylatban furcsa, hogy egy városban belül több színház létezik. A Pécsi Harmadik Színház nemcsak a fesztiválok alternatív színházi történetében játszott avantgárd-szerepet, hanem Pécsen nagy küzdelmek árán kivívta a lehetőséget, hogy a városban létezik egy másik, úgymond, „hivatásos” színház. Én a hivatásosra nem fektetek nagyon nagy hangsúlyt, de fontosnak tartom, hogy finanszírozott, államilag támogatott színházról van szó, még akkor is, ha a nekünk jutó tá-

mogatás nagyon kevés. Nem tudom, hogy át tudunk-e lépni a kamaszkorba, de lassan tíz éve működünk. A mi esetünkben a jelentős előadások, a fesztivál-sikerek és a '89 utáni politikai, társadalmi változások is belejátszottak abba, hogy színházalapításra kerülhetett sor. Ma erre sokkal kevesebb esélyt látok. Ha megnézzük a Krétakör Színház vagy Pintér Béla és Társulata helyzetét, láthatjuk, hogy nagyon nehezen tudnak átlépni egy másik pozícióba – s itt nem a hivatásoson van a hangsúly, hanem azon a finanszírozási helyzeten, amely kedvezőbb művészi lehetőségeket teremt e színházak számára. Drukkolok nekik és minden alternatívnak és amatőrnek, hogy végig tudják vinni a harcukat.

– *Nem érzi úgy, hogy a kőszínházi forma gátja is lehet annak az alternativitásnak, amit a Harmadik Színház kezdetben képviselt, amikor nemcsak az Országos Színházi Találkozókon, de az alternatív fesztiválokon is meghatározó szerepet játszott? Hogyan lehet megőrizni az alternativitást, a merészséget, a lelkesedést profivá válva, kilépve a gyerekkorból?*

– Úgy gondolom, az sem kitüntetés vagy rang, hogy valaki alternatív. Én ezt az utóbbi időben pénzügyi szempontból figyelem. Valameddig lehet pénztelenül dolgozni, hisz mindenki, aki színházcsinálásba fog, ott kezd, hogy valamilyen lehetőséget keres magának. '89 előtt középiskolákban, egyetemeken, művelődési házakban termet, lehetőséget kapott az ember, én például így kezdtem. De egy idő után – és szerintem ez mai jelenség is – a résztvevők számára egzisztenciális kérdések is felmerülnek. Nem valamiféle kapitalista pénzszemlélettel akarom nézni ezt a kérdést, de a művészeti tevékenységhez pénzügyi alapfeltételek is szükségesek.

Persze Ön most, azt hiszem, arra kérdezett rá, tulajdonképpen hogy is van ez a színházi működésben, abban, amit csinálunk, amit létrehozunk.

– *Igen. Ha csak a színészekre gondolunk: ma már általában hivatásos színészekkel dolgozik.*

– Igen, de ez örök dilemma a művészetben. Pilinszky erről csodálatosan írja valahol, hogy az igazi művésznek állandóan vissza kell térnie az amatőrséghez. De ez nem a státuszt jelenti szerintem, hanem a dolog belsejét, azt, hogy tudunk-e még őszinték, tudunk-e tiszták, tudunk-e nyitottak maradni... Május van, ballagási időszak, ilyenkor gyakran szavalják Ady *Üzenet egykori iskolámba* című versét. Én valamikor, nagyon régen versmondással is foglalkoztam, és azzal keltettem döbbenetet egy ilyen esemény alkalmával, hogy a közhellyé vált utolsó sort így értelmeztem: „az ember az marad, ami volt: / Nemmes, küzdő, szabadlelkű – szünet – DIÁK”, tehát az utolsó szó az egészet összegzi. Valahogy így értem én, hogy minden olyan tartalmat meg kéne tartani, ami ebből a bizonyos amatőr, alternatív gyökérből ered. Ugyanakkor ez a tartalom nemcsak az úgynevezett alternatív színházban létezhet, nem húznék ilyen éles határvonalat a hivatásos és az amatőr, sokkal inkább a jó és a rossz színház között.

– *Jól érzékelttem, hogy a Harmadik Színház, különösen ha a befogadószínházi működését tekintjük, inkább az alternatív csoportokkal tart fenn szoros kapcsolatot?*

– Korábban létezett a Gödöllői Stúdió- és Alternatív Színházi Fesztivál, ahol mi éveken keresztül általában első díjat kaptunk, például a *Hallelujával*, a Spiró-bemutatókkal, a gondnokkal. Ott találkoztam alternatív társulatokkal, a jó előadásokat rendszeresen meghívtam Pécsre. Amikor itt látszatra pénzügyi dolgokról beszélek, akkor áttételesen azért próbálok harcolni, hogy mások is lehetőséghez jussanak, hiszen egy színház kezdeti időszakában egyáltalán az, hogy fellépési- vagy próbalehetőséghez jut, nagyon sokat, esetenként mindent jelenthet a számára.

Amikor a *Kicsi, avagy mi van, ha a tiszavirágnak rossz napja van* című produkciójával járt itt a Krétakör Színház, nagyon örültek annak, hogy egy bizonyos pályázatban ígért előadásszámot tudnak teljesíteni. Így találkozott a mi érdekünk az övékkel, ugyanakkor ez művészi érdek is volt, hiszen nem véletlenül hívtam őket. A továbbiakban aztán Pintér Béla és Társulata vagy az Atlantisz Színház – és sorolhatnék még másokat is – felléptek nálunk, de ugyanígy pécsi kezdeményezésekről is beszélhetnék. Igaz, hogy az utóbbi

időben Pécsen kevésbé léteznek alternatív vagy amatőr csoportok, bár most megint jelentkezett nálunk egy csapat, akik szeretnének itt bemutatót tartani. Persze az is igaz, hogy mivel a támogatások miatt előírt előadásszámot teljesíteni kell, nagyon nehéz megtalálni a lehetőséget, hogy én ezt segíteni tudjam.

– Gondolom, ezzel függ össze az a tendencia, hogy az előadásoknak majdnem a felét gyermekdarabok jelentik, több mint egyötödét pedig a befogadósínházi produkciók.

– Ezt a műsorszerkezetet elég tudatosan építettem fel így. Nyilvánvaló, hogy amikor 1994 őszén valamiféle elgondolással és elképzeléssel létrehoztam ezt a színházat, akkor ez a fajta műsorterv már az alapítás egyik sarkpontja volt. A színház működése ilyen értelemben azóta sem változott. Akkor is azt hangsúlyoztam, hogy olyan – a magyar színházi struktúrától elütő – színházat kellene működtetni, amelynek nincsen állandó társulata, ami ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a színház ne hozna létre saját produkciókat. Az, hogy nincs társulatunk és mégis csinálunk előadásokat, állandó megújulási lehetőséget hordoz magában. Nyilvánvaló, hogy az egyes produkciók más és más szereplőket kívánnak, s elvileg az egész országból hívhatunk színészeket. S bár a kezdeti időszakban több olyan bemutatónk volt, amelyben a pécsi színészek mellett mások is dolgoztak (talán a *Macskajáték* ide kanyarodott vissza színészcsapatával), de volt időszak, amikor olyan zűrés volt a színház anyagi helyzete, hogy csak a pécsiekre alapozhattunk, s csak három-négyszereplős produkciók készültek. Ez művészi koncepciónak sem volna rossz, de a kényszer is szülte.

– A gyerekszínházi előadásokra visszatérve, ezt a törekvést milyen mértékben hajtja a közönségnevelő és milyen mértékben finansziális, statisztikai szempont?

– Abszolút együtt működik a kettő. Fölmértem, hogy ha előadásszámot kell produkálni, azok a bemutatók, amelyeket én a '90-es években létrehoztam, nem éppen populárisak, részben a darabok, részben a formai, művészi megközelítés miatt. E tekintetben az utóbbi időben kedvező változásokat tapasztalok, mert úgy tűnik, hogy lehetséges az ilyen színvonalú produkciókra folyamatos, havi tíz-tizenöt előadást jelentő működést építeni. Nyilvánvalóan elég jó taktikának bizonyult, hogy a gyerekelőadásaink az össz-előadásszámnak mintegy a felét adják, a repertoárnak pedig nagyjából az egyharmadát. Az idei évadban tizenegy előadásunk van műsoron, ha jól emlékszem, és ebből négy gyerekeknek szól.

– Pécsen nem bábszínházi gyerekelőadás csak itt látható.

– A gyerekelőadások sora adja a repertoár alapját, s nagyon lényegesnek tartom a gyerekek színházi nevelését. Fontos ezeknek az előadásoknak a repertoáron tartása, sőt raktáron tartása, hiszen ezek a produkciók úgy kerülnek műsorra, hogy egy-két évig szünetelnek, majd később felújítjuk őket. Ez egyrészt csökkenti a költségeket, másrészt pedig figyelembe vesszük, hogy újabb és újabb nemzedékek nőnek fel az előadásokhoz. Ezt nagyon fontosnak tartom, mert elég jó gyerekelőadásaink vannak, amelyekből idén például a *Keszekusza* meghívást kapott a Kaposvári Országos Gyerekszínházi Fesztiválra.

Ha valahol a továbblépés lehetőségét látom, az a művészi igényesség, a gyerekek színházi igényeinek emelése. Sajnos ezekben a bemutatókban is öt-hatfős csapattal dolgozunk, jobb volna persze nagyobb létszámmal, nagyobb szcenikával, mert ez hatással van a gyerekközönségre, de anyagi lehetőségeink nagyon-nagyon korlátozottak. Megpróbáltam a gyerekelőadásainkban valami folyamatos megújulási lehetőséget teremteni, kezdődött N. Szabó Sándor, aztán folytatódott Kós Lajos rendezéseivel, aztán Moravetz Leventét is felkértem, most Steiner Zsolt dolgozik gyerekelőadásokkal, igyekszem az újabb és újabb rendezők meghívásával stílusosan is más-más megközelítéseket létrehozni. Ebbe a koncepcióba ősbemutatók is beleférnek, hisz például Thúróczy Katalinnak több gyermekdarabja is műsoron van. Most egy új ősbemutatót készítünk elő: a *Mesecurót*, amelynek az az érdekessége, hogy egy félig-meddig alternatív zenészcsapat is benne lesz az előadás-

ban, és egy nagyon fiatal koreográfuslánnyal fogunk dolgozni – erőteljesebben mozgás- és zeneközpontú bemutató készül.

– *Jómagam drámatanárként úgy látom, hogy mivel a gyerekelőadásokból már kinőtt köztes korosztályhoz alig szól előadás – talán a Kolibri Színház vagy a Színházi Nevelési Társulatok jelentenek kivételt –, a színházba járók jelentős része elvész. Vidéken alig van olyan törekvés, hogy a tízenéveseket is bevonják a színház közegébe. Van-e erre vonatkozó terve a Harmadik Színháznak?*

– A gyerekszínházi működés legnagyobb problémájának a művészi színvonalat látom, és valóban, az említett korosztály eltávolodását a színháztól. A mi előadásaink is inkább az óvodás és kisiskolás korosztálynak szólnak, de a felső tagozatosokat, különösen a hetedik-nyolcadikosokat nem tudjuk megfogni. A *Mátyás-mesékkel* próbáltunk erre kísérletet tenni, hiszen az a darab történelmi, mondai hagyományra épül. De szerencsésebbnek tartanám, ha stílári és tematikus vonatkozásban is sokkal keményebben és lélekrehatóbban szólnának az előadások a gyerekek problémáiról, hiszen a színház más típusú, felnőtt előadásai is nagyon arról szólnak, ami van. Azt hiszem, a drámapedagógia, illetve egy másfajta megközelítés irányába is kellene lépünk, a gyerekekkel közösen létrehozott előadások felé.

– *Drámapedagógiai képzésemet még itt szereztem, amikor tartott itt előadásokat a Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság is...*

– Igen, voltak ezzel kapcsolatos próbálkozásaim, de ezek valahogy kikerültek a színházból. Nem bánnam, ha az efféle kezdeményezéseket vissza tudnánk hozni. Amikor ezt a színházat elindítottuk, akkor P. Müller Péterrel – akivel ebben szövetségeseink voltunk – még olyan tervünk is volt, hogy a Pécsi Tudományegyetem „Színház C” tagozata számára igyekeztünk kialakítani egy próbatermet, segíteni egyetemista csoportokat – sajnos ez már nem működik. Akkoriban, ’95-96-ban olyan erős támadás ért bennünket az épülettel, a működéssel kapcsolatosan, hogy ezekre az ügyekre nem maradt idő és energia. Az Egyetemi Színpadról az volt az elgondolásunk, hogy szerves része legyen a Harmadik Színháznak, ahogy korábban a Nyitott Színpad az egyetem és a színház jogelődjeként működő művelődési ház közös színpada volt. Tehát a gyökerek nagyon mélyek, de úgy érzem, ide most már nem lehet visszakanyarodni. A Janus Egyetemi Színház azóta önálló irányba indult és éli a maga életét. De tény, hogy a drámapedagógia a gyerekekkel való foglalkozást, gyerekszínházi törekvéseinket is gazdagítaná, sőt akár az alapjává is válhatna.

– *Úgy látom, hogy a Pécsi Harmadik Színház az inspirációit elsősorban az alternatív korszakból és kezdeményezésekből nyeri, és ezt a szót most nagyon tágra, mindenféle nem hagyományos, nem-kőszínházi formára értem. Kiknek a hatását emelné ki?*

– Azt gondolom, ami a magyar színházművészetben jó, előremutató, stílárián vagy gondolatiságában jelentős, abban meghatározó szerepe van Paál Istvánnak. Nagyon fontosnak tartottam egy időben Ács János működését, aki amatőr színészként kezdett Paál rendezéseiben, Árkosi Árpáddal együtt. De van még jellemzőbb példa is: az 1970-es szegedi Egyetemi Színházi Fesztiválon aranyérmes produkciók rendezője volt Ruszt József a debreceni egyetemistákkal, Zsámbéki Gábor akkor még az Universitas Együttessel végzős főiskolai hallgatóként, Paál István a szegediekkel, Árkosi a miskolciakkal volt jelen, én a pécsiekkel. Ez egy bizonyos időszak összefüggésrendszere, amelyből kihagyhatatlan számomra Ascher Tamás és Székely Gábor.

De meg kell mondanom, nagyon szeretem a fiatalokat, közülük is különösen Schilling Árpádot. A pécsi fesztiválon nagy keserűségem volt, amikor a *Munkáscirkusz* című előadásuk nem kapott díjat. Schillingék számára nagyon fontosak az ilyen elismerések, díjak, az, hogy ahol élnek – ahol meg akarnak maradni –, milyen fogadtatásban van részük. Ugyanígy sajnáltam Pintér Béláék a *Parasztoperával*. Hogyan történhetett meg, hogy ez az előadás nem került be a színházi fesztiválra? De ebben a vonatkozásban megemlíthetném Horgas Ádám előadásait, az Atlantisz Színházat is.

Nagyon régi, jó kapcsolatom van Zsótér Sándorral is, vele még Szolnokon – amikor ott volt dramaturg – a nyolcvanas években ismerkedtem meg, és aztán pontosan ott, a kilencvenes évek elején – amikor ő a Nyíregyházi Színház Raktárszínházával, én pedig a pécsi Harmadik Színházzal nyertem díjat – erősödött kettőnk kapcsolata. Amikor a Spiró-korszakban Szolnokon főrendező lett, több előadást rendeztem náluk. Jelenleg afféle „tudunk egymásról” kapcsolat van köztünk, a kezdetektől jól ismerem a rendezéseit, hogy úgy mondjam: a szélsőségeivel együtt nagyon fontosnak tartom. Említettem már Árkosit, aki most a határon túli magyar színházakban rendez. És ha már ide jutottunk, akkor egy nagyon jó erdélyi barátomról is szólnom kell, Tompa Gáborról, akinek meghívására kétszer is rendeztem Kolozsvárott, ő a magyar színházművészet nagyon fontos alakítója.

– Említette, hogy sok jó előadást látott. Ugyanakkor sokszor halljuk, hogy a határon túli színházi élethez viszonyítva a magyar színház gyengébb színvonalú. Mi a véleménye erről?

– Úgy gondolom, hogy ez a vélekedés mintegy hagyománnyá vált. Én nagyon nagyra tartom Koltai Tamás színikritikusi küzdelmeit a magyar színházi életben, annak idején ő dobta be ezt a vélekedést a köztudatba. És teljesen jogosnak is tartom, hogy amikor Brookék itt jártak Magyarországon, Koltai – ha jól emlékszem – olyan címmel írt cikket: „Hogyan játsszunk Magyarországon színházat Brookék után”. Mindezekről talán nem függetlenül a hetvenes-nyolcvanas évek politikai színháza kiemelkedő időszaka volt a magyar színházi életnek, s ahhoz viszonyítva érezzük most azt, mintha nem volna olyan jó a színház... Szerintem elmúlt a politikum korszaka, tehát a színház, hogy úgy mondjam, foglalkozhatna saját magával, sok apró munkával, ami nem l'art pour l'art magatartást jelent, hisz a színház attól sikeres, hogy valami olyasmiről szól, ami a nézőtérén ülőket is érdekli, izgatja – ezt tapasztalom *A Herner Ferike faterja*-előadásainkon –, tehát nem csak szórakozást nyújt, hanem valamivel szembesíti a közönséget. Mindenesetre most elvileg nagyobb lehetőségünk van arra, hogy a színházművészetet foglalkozzunk.

Ezzel kapcsolatban azonban nagy keserveim vannak. A színházi előadások többségének alkotói teljesen elmennek a show-világ irányába. S megvan ennek az ellenkező oldala is, amit Zsótér csinál, hogy a színészek már csak állnak, ülnek, szemben a nézővel. Ez egy-szerű válasz lehet erre a tendenciára, de teljes válasznak szerintem semmiképp nem fogadható el. Úgy érzem, hogy a szélső pontok kifeszítése megtörtént, és a kettő között kellene a magyar színházi életnek válaszolnia arra, hogy tulajdonképpen mi zajlik most. Problémák özönével lehetne foglalkozni, és ezért nagyon fontosak például a magyar darabok.

– Nem a koncepció hiányával van a baj?

– Én is úgy gondolom, hogy sokkal nagyobb szellemi teljesítménnyel lehetne a nagy költségvetésű színházaknak megalapozniuk a működésüket. Folyik ez a begyakorlott évad-, repertoár-, bérlet-rendszerű működés, de a színházaink nem jutnak el odáig, hogy azzal a szabadsággal és pénzzel, amivel rendelkeznek, jobban is lehetne élni. Erre vonatkozóan volt egyfajta javaslatom, a Pécsi Nemzeti Színház igazgatói pályázatára beadott munkám, amelyben, úgy gondolom, elég komoly elméleti koncepciót tettem le, tanulmányok is merném nevezni. A nyertes pályázó, úgy tudom, leadott egy pár oldalas ismertetőt, ezt a tanulmányt pedig lesöpörték az asztalról.

Részemről ez kísérlet volt, de ha belegondolok a Krétakör Színház vagy fiatal rendezők, például Novák Eszter vagy Bagossy László jr. sorsába, akikről nem tudni, mikor fog-nak és hogyan fognak labdába rúgni, akkor láthatjuk, hogy a magyar színházi életnek ez az alapvető problémája. Paál Istvántól kezdve, ezeknek az embereknek az élete, és az enyém is, abban telik, hogy valahol kívül vannak és küzdenek azért, hogy belülré kerüljenek. És közben mi van belül? Mert mire belülré kerülnek, már nem olyanok, mint amikor kívül voltak... Ez a legszomorúbb, hogy nem tudunk a létfenntartás, a vegetálás állapotá-ból továbblépni.

– Az említett rendezők, Schilling Árpád vagy Novák Eszter és Ön között határozott különbség, hogy ők elsősorban társulatépítésben gondolkodnak. Az, hogy Vincze Jánosnak ez eddig nem sikerült, az a lehetőség hiányára vezethető vissza, vagy alapvetően nem is annyira társulatban, csapatban gondolkodik, és ettől függetlenül látja a színházi munkát?

– Nagyon fontosnak tartom a társulatot, a csapatot. Volt remek amatőr társulatom, és általában produkciónként is sikerül csapatot létrehoznom. Az üzleti tervünkben – 2001-től kht-formában működünk – minden évben leírom, hogy szeretnék egy kis, hat-nyolc fős társulatot alapítani, s leírom, hogy mennyi pénzre lenne ehhez szükség, de nem tudom létrehozni. Magyarországon, ahol a színészek menekülnek a társulatokba, és az ilyen típusú színháznak van hagyománya, nincs olyan szabad színész csapat, akivel lehetne dolgozni. Tehát ilyen értelemben az én koncepcióm hibádzik: persze azért is jobb lenne egy kis társulatot létrehozni, mert akkor nem kerülnénk abba a helyzetbe az előadásainkkal, hogy nem tudjuk annyiszor játszani őket, hogy bejárátódjanak, érett formájukat mutassák, hiszen különböző helyekről, színházakból jönnek a színészek, és nem tudjuk őket egyeztetni.

– Hasonlóan a nagy magánzó Zsótér Sándorhoz – a színészek nagyon szívesen dolgoznak Ön-nel...

– Igen, például erre alapoztam, amikor beadtam a pályázatomat a Pécsi Nemzeti Színház igazgatói posztjára, sok nagyon jó színész mozdult volna az ország különböző pontjairól a hívásomra. Nagyon sajnálok néhány olyan jelentős egyéniséget, aki nem is futotta be azt a pályát, amelyet futhatott volna, akivel együtt, csapatban, fontos eredményeket értünk volna el. Például egy olyan remek színész, mint Bíró József – nem tudom, tudja-e ma valaki Magyarországon, hogy kicsoda – nálam Pisti szerepét játszotta Kolozsvárott, nagyon tervezgettem, hogy idehozom Magyarországra, Pécsre. A kezdet kezdetén Gázsó Györggyel dolgoztam együtt, és volt olyan időszak, amikor Pécsre tudtam volna csábítani. Vagy akár Mucsi Zoltánt, akivel Szolnokon dolgoztam, vagy Bíró Krisztát, aki most a Madách Kamarában próbálkozik. Veszprémi rendezéseim során nagyon kiváló, jó színészeket ismertem meg. Mások mellett Fazekas Istvánt, aki egyszerűen eltűnt a magyar színházi életből, több rendezésemben játszott, most szinkronszínész lett. Említhetném Varga Szilviát és Rancsó Dezsőt is, ők játszottak a *Tótekban* itt, Pécsen. Illyés Róbertet, Horváth Györgyöt, akinek *A Herner Ferikében* van egy kisebb szerepe. Ugyancsak *A Herner Ferikéből* mondhatom Jakab Csabát, aki Budapest és Dunaújváros közt tengődik.

– Mennyire tartja magát színészpédagógusnak, miben látja a színészek fejlesztésének feladatát?

– Az alapításkor annak idején P. Müller Péterben és bennem is felmerült olyasfajta színész szak gondolata, amit most Kaposváron megcsináltak. Akkor is azt mondtam, amikor Péter terveket írt, hogy a színház világának legjobb oktatási folyamata maga az előadás létrehozása, tehát igazából a színésznevelést mindig összekapcsolnám az előadás létrehozásával. Ha a már emlegetett alternatív csapatokat nézzük – a Krétakört, Pintér Béláékát –, láthatjuk, a produkciók létrehozásakor megengedik maguknak azt, amit Pécsen a Harmadik Színházban én is meg tudok engedni magamnak, hogy hosszabb ideig próbálják, s ez már önmagában képzést is jelent. De úgy gondolom, erre mindenkinek szüksége van, még a legkiválóbb színészeknek is. Ez olyan szakma, olyan mesterség, amit állandóan – ahogy a zenészek is teszik – gyakorolni kell. A rendezők felelőssége, hogy mikor mit osztanak egy színészre. Itt van, mondjuk, Vári Éva példája: a *Macskajátékban* vagy a *Rose-ban* nagyon komoly tanulmány volt számára tömbös szövegeket megcsinálni, színszerűvé fölépíteni, kibontani az abban rejlő szituációkat. De nyilvánvaló, hogy most át kéne lépnie egy másfajta metódusba, hiszen már túl van azon, hogy ez ad neki valamit, tehát most változtatni kéne, mert ugye ilyenkor jönnek a klisék: majd a Vári ilyen tömb-szövegekkel kiáll, és megvan az előadás. Ugyanakkor ennek az ellenkezője is tapasztalható: egy olyan színészt, aki apró dolgokat művel, hogyan lehet belevinni egy

olyan produkcióba, ahol mamut-szövegek vannak... Ez sokkal nehezebb feladat, de, mondjuk, meg kéne kísérlni. Így értem én, hogy a színháznak önmagával kéne foglalkoznia. Csak abban az iszonyú kényszer-spirálban, amibe a körülmények és önmaguk beszorítják a színházakat, éppen ez marad el.

– Az előírt előadásszám kényszerében is sikerült elérnie a Harmadik Színháznak, hogy kortárs darabokkal, aktuális társadalmi problémák felvetésével is meg tudta tartani, sőt növelni tudta a közönségét egy vidéki városban. Ez a folyamat a Spiró-ősbemutatókkal kezdődött...

– Az a tapasztalatom, hogy a nézőt ez érdekli. Nyilván a *Kvartett*, a *Szappanopera* tartozik ebbe a folyamatba, legutóbbi időből pedig *A Herner Ferike faterja*. Hadd mondjam el ezzel kapcsolatban a legmegdöbbentőbb élményemet: a szervezésünkön két egyszerű, idősebb ember jegyet vett és arról beszélt, hogy ők most minden előadásunkat meg akarják nézni, merthogy látták *A Herner Ferikét*. Egyszerűen magával sodorta őket ez az előadás, mert arról szól, amit a mi országunkban megélünk, ami látható. Akkor határoztuk el, mondta nekem az egyikük, hogy végignézzük a maguk előadásait, mert a maguk színháza közvetlen színház.

Amikor ezt meghallottam, hogy a magyar átlagember bejön és jegyet vált, merthogy a közvetlen színházat szereti, akkor azt mondtam, na igen, erről van szó.

Ha maradok a maga korszakolásánál, akkor a *Kvartett*-tel indult, hogy a nézők így megtalálták a színházunkat. Bár korábban is voltak ilyen jellegű előadásaink, hogy Spirónál maradjunk, a *Csirkefej* vagy az *Örkény-trilógiánk*, a Pilinszky-, Nádas-, Kornis-drámák.

– *De akkor lényegesen alacsonyabb volt az előadások száma, kevesebb emberhez jutottak el...*

– Az a természetes, hogy egy színház bizonyos idő elteltével, ha folyamatosan működik, ismertté válik. Muszáj, hogy legyen a dolgoknak időbelisége: ha valami csak alkalomadtán van, akkor azt könnyű elfelejteni.

– *A mai magyar dráma egyik legjelentősebb műhelyének vezetőjeként feltételezem, nem osztja azt a közhelyet, hogy nincsen magyar dráma, kortárs pedig pláne nincs.*

– Van, mert ha megnézi itt az irodámban azt a stócot jobboldalt, az mind olyan darab, amit ideküldtek nekem. Persze vannak nagyon-nagyon rossz munkák. Úgy vagyok a magyar darabokkal, hogy elolvasom őket, és ami eltalál, azt vagyok hajlandó bemutatni. Persze arról is szó van, hogy mit lehet itt a Pécsi Harmadik Színházban színpadra állítani, és ilyenkor mindig úgy érzem, hogy nagyon-nagyon jelentős döntést hozok. Valószínűleg ez még mindig az az amatőr hagyomány bennem, hogy minden egyes előadás élet-halál kérdés számomra. Tehát ilyen értelemben állandóan azt kutatom, hogy mi talál el engem, és ilyenkor olyan darabon is fanyalgok, amely nem is feltétlenül rossz. De mégis úgy érzem, hogy ami hiányzik, az az igazán ütős darab, tehát amit az ember rendezőként elolvas, és azt mondja, hogy ezt azonnal be kell mutatni. Így voltam a *Csirkefejjel*: azonnal tudtam, hogy ezt meg kell mutatni. Spiró műve akkor olyan fontos dolgokról beszélt, és olyan színházi szinten, hogy tudtam, jelentős előadás lesz belőle.

Ugyanez történt a *Kvartett*-tel: a mai napig nem értem, hogy a kaposvári színház miért engedte ki a kezéből, én úgy gondolom, hogy a rendszerváltás időszakának a legfontosabb magyar drámája. Elképesztő, hogy – miközben a darab olyan politikummal és aktualitással bír, és annyira a konyha, a panelkonyha szintjén szólal meg – formai oldalról mennyire Nádas-szerű. Errefelé is próbáltam elvinni: emlékeztetett az általam rendezett *Találkozásra*. Azt a kettősséget hordozza, hogy az említett aktualitás és nyelv ugyanakkor egy rendkívül precízen kidolgozott hangzattal szólal meg, ahol vannak áriák, duettek, tercettek és van kvartett. Azt hiszem, sikerült elérnünk, hogy valóban zeneműként szólaljon meg – és ebben különös érdeme volt a létrehozó csapatnak: együtt dolgoztunk a szövegen, együtt alakítottuk. A magyar színházi élet jobban elment a darab mellett, mint ahogy kellett volna. Ez egy olyan színpadi mű, amely nagyon fontos volt a kilencvenes évek Magyarországnak, és bár nehéz darab, közönségsikerre tehető.

Ha azt mondjuk, hogy rossz a magyar színház, akkor ezért is rossz: a *Kvartett*nek végig kellett volna szaladnia Magyarországon, legalább nyolc-tíz helyen kellett volna játszani. Erre utaltam az imént, hogy nem vállaljuk a színházi aprómunkát, hogy adott esetben az országban hat-nyolc *Kvartett*-előadás mehetne. A *Sóskát*... többfelé játsszák...

– Talán az *Ibusár* az egyetlen mai magyar dráma, ami végigszaladt az egész országon.

– Igen, az *Ibusár* jelentős érték, de nem tartom annyira mélynek, mint a *Kvartett*-tet. Az említett darabok közül a legmélyebb vagy a legjelentéstelibb számomra a *Kvartett*. Fontos mű az *Ibusár*, talán kortalanabb, mert álmovilág és valóság kettősére épül. Azonban a kor társadalmáról, politikájáról beszélő darab, mint amilyen a *Kvartett*, ez a Zeitstück-szerű színdarab nagyon hiányzik a magyar színházból. Spiró erre tett kísérletet, írt néhány ilyet, ilyen volt a *Vircsaft*, de a *Szappanopera* is és most a *Koccanás*, vagy egy nagyon korai darabja, az *Esti műsor*. A német színházakban nagyon jelen vannak ezek a napi szinten fogalmazó darabok.

– Egyre gyakoribb tendencia, hogy kortárs szerzők – Tasnádi István vagy Kárpáti Péter jó példa erre – együtt dolgoznak az előadáson a rendezővel. Ön szerint ez járható út – vagy a szerző inkább váljon meg a szövegétől, és következze a rendező és a dramaturg munkája?

– Én az utóbbi munkamódszert választottam, de úgy, hogy én vagyok a dramaturg is. Örkény-darabokkal kezdtem, a *Pistivel*, és nagyon belenyúltam, a darab két verzióját dolgoztam össze. Később a további Örkény-előadásokkal ezt a módszert követtem, nagyon nagy átalakításokat végeztem, de akkor Örkény már nem élt. Az más kérdés, hogy Radnóti Zsuzsa azt mondta, azt csinálók Örkény István darabjaival, amit akarok. Így jött létre az ötszereplős *Tóték*, amitől Zsuzsa először meghökkent. Sose felejttem el, egy nyaram ment rá, amíg végül Kréta szigetén jutottam el a megoldásig, hogyan lehet átalakítani a *Tótékat*.

Amikor a *Gyerekek és katonák* ősbemutatója volt itt Pécsen, Pilinszky az utolsó hónapban szeretett volna Pécsre jönni, hogy közösen dolgozzunk, de sajnos már nem tehette, a próbák ideje alatt halt meg. Nagyon bánom, hogy nem jött létre a közös munka, az életem egyik nagyon szép eseménye lett volna az az egy hónap. A Pilinszky-műből egyébként nem húztam, hanem más műveiből dúsítottam a szöveget. Ilyen szempontból is érdekes a Pilinszky-előadások története. Vándorffy László például képzőművészeti irányba dúsította annak idején az *Előképeket* Budapesten az Egyetemi Színpadon, voltak olyan előadások is, melyek a zene irányában gondolkodtak tovább. Amikor Forgách András *Vitellius*ának ősbemutatóját rendeztem a Pécsi Nemzeti Színházban, az elég komoly együttes munka volt a szerzővel; sok átalakításra, átcsoportosításra, húzásra, fölcserélésre került sor.

De meg kell mondanom, hogy a szöveggel bíbelődő munkát jobban szeretem egyedül csinálni. Lehet, hogy magánzó vagyok, vagy vannak olyan dolgok, amelyeket nem tudok elmagyarázni racionálisan. S azt is gondolom, hogy egy író, mondjuk Spiró, nem tudta volna a *Kvartett*et és a *Szappanoperát* így átalakítani. Én értem és szeretem az ő írásmódját és annak a sokrétűségét, csak sok helyen szerintem agyon van beszélve, s ezeket a helyeket nagyon keményen kiszedtem mindkét darabjából. Szerintem mind a *Szappanopera*, mind a *Kvartett* sokkal erősebb lett, mint a megírt alapművek. Van úgy, hogy nem nyúlok a szöveghez: például Nádas *Találkozásából* egy centit nem húztam. És most eljutunk ahhoz a kérdéshez, ami köztünk vita tárgya, hogy olykor egyáltalán nem húzok. Mi lehet ennek az oka?

– Igen, és ebből a szempontból épp az három utolsó munka, érdekes... A Jelenkor tavaly júniusi számában A Herner Ferike faterjáról szóló kritikámban írtam: „Vincze János rendezéseire általában véve jellemző, hogy a színpadi interpretáció során kevés változtatást hajt végre a szövegen.” Most pontosítanék: ez a megállapítás csak az utolsó korszakra érvényes.

– Szerintem korszakra semmiképp, esetleg néhány darabra. Úgy gondolom, elég tu-

datos rendező vagyok, elég komolyan gondolom végig a darabok szövegét, és ha nem húzok, akkor annak van oka. Például Nádasnál nincs mit kihúzni, miközben nagyon sok a szöveg. Ugyanígy jártam Füst Milánnal is – talán pár szót vettem ki, de az jelentéktelen. Azért nehezményeztem az Ön megállapítását, mert engem egy időben úgy tartottak számon, mint aki állandóan azon kéjenckedik, hogy a szövegeket minél jobban meghúzza. S hallottam már azt is, hogy „kilométer-rendező” vagyok, mert egy időszakban nagyon sok mozgás volt az előadásaimban, rengeteg vibráló jövés-menés.

Talán abból adódóan, hogy magyar szakon végeztem, szeretek a szövegekkel dolgozni. Úgy gondolom, elég pontosan elemzek és jól, tehát ha van erényem, akkor ez az egyik rendezői erényem. De ha olyan jó az a szöveg, akkor nem érdemes belenyúlni: ilyen volt Füst Milán két darabja, aztán az *Elnöknők*, a *Sóska*, *sültkrumpli* és Háy János munkája, az övé ugyanis nagyon erős költői szöveg, nagyon erőteljes struktúrája van... Én nagyon kevés változást javasoltam a szerzőnek, még a felolvasószínházi előadás előtt, ugyanakkor amit például Radnóti Zsuzsa javasolt, én nem fogadtam el, és lebeszéltem róla Háyt is. Sokkal jobbnak tartom a darab eredeti szerkezetét, mint azt, amerre többen megpróbálták elvinni, tehát hogy az időben való visszaugrás értelmetlenné tenné a dolgokat... – ezt nem tudom elfogadni. Egyébként nagyon fontosnak tartom *A Herner Ferike faterját*, szerintem jobb, mint a *Gézagyerék*, és megint hiányolom a sorozatos előadásokat. Nagyon kíváncsi vagyok a zalaegerszegi előadásra, mert tudom, hogy bizonyos változtatások történtek: például az Apák mint személyek ki lettek húzva. A darab szerintem egy totális világról szól, erre volt kísérlet az itteni *Herner Ferike*. Nagyon nagy a visszaigazolás a nézők részéről, és a legegyszerűbb ember is pontosan megérti, hogy mi az, hogy istendrámá. No, ebbe se nagyon tudtam belenyúlni, és a Schwab-szövegbe se. Ha azt valaki komolyan elemzi, rájön, hogy az *Elnöknők* megbonthatatlan struktúra, ahogy Nádasnál, úgy itt sem lehet kimozdítani egyetlen pontot sem, mert annyira precízen végig van gondolva. Lehet öncélúan húzni belőle, de úgy gondolom, hogy megsértem a művet, ha beleavatkozom. A *Sóska*, *sültkrumpli* nem ilyen, de nincs értelme húzni belőle. Annyi változtatás történt, hogy másképp dolgoztunk a darabbal, mint általában szokták, hogy megpróbálják két szünettel megcsinálni, ezek büfés előadások. Az előadásnak az a dramaturgiai felépítése, hogy meccs előtt, szünetben és utána játszódik. Én arra törekedtem, és ez sikerült is, hogy szünet nélkül kilencven perc legyen, mint egy focimeccs, ennyi időt a néző végig tud ülni. Annyi változtatást tettem, hogy az írói felvonásbeosztáshoz nem ragaszkodtam.

– *Térjünk vissza a kortárs darabokat követő újabb Örkeny-bemutatóra, a Macskajátékra. Az előadás dramaturgiája nagyon izgalmas, ezúttal is változtatott a szövegen, a telefonbeszélgetések és a levélforma monologikussága nagyon felerősíti az elmagányosodás érzetét, de számomra az egész helyzet mégis mesterkéltnek tűnik.*

– Érdekes, nem is tudom, ki mondta ezt nekem mostanában, hogy nem szerette a *Macskajátékot*..., s az előadás láttán most megrendült. Igen, sokat változtattam, sokat alakítottam a szövegen, a levelek kétszer ilyen hosszúak voltak, a Vő (Józsi) szövegeit beépítettem Orbánné lányába a figurájába, a pincérből pincérnő lett. Így egyetlen férfiszerelő maradt: Csermlényi Viktor.

– *Miért maradt ki az első felvonásból az a dialógus, ami a kávéházban összeismerkedő Viktor és Paula között zajlik, mielőtt megérkezik Orbánné?*

– Engem ez a jelenet borzasztóan bosszantott minden előadásban, amit láttam. S Radnóti Zsuzsa azt mondta nekem, hogy olvassam el a kisregényt. Elolvastam és megdöb-bentem, hogy a regényben ez a jelenet nincs benne. Zsuzsa azt mondta, hogy jó helyen kapiskálok, a jelenet utólag lett beleírva, a színház kérésére. Szerintem jobb megoldás, hogy ha nem látjuk együtt Orbánnét, Paulát és Csermlényit. Maga hiányolja a jelenetet?

– *Nem hiányolom, mert szerintem ezzel is a közvetlen kapcsolatok esélye szűkül.*

– Ebbe az irányba szerettem volna eltolni az előadást, ezek a szövegek önmagukban szólnak. Az előadásnak még mindig az a problémája, hogy nem elég erős az egymás mellett való elbeszélés. Olyasmire gondolok itt, mondjuk, mint az anya és lánya utolsó jelenete, ahol egymás mellett állnak és nincs köztük kapcsolat, bár a végén valami átsuhan, ahogy Illus utánamegy az anyjának. Csak hát ahhoz, hogy ez működjön, Nánay István ezt pontosan írja (*Színház*, 2004/4), folyamatosan játszani kéne.

– *Az előadás vége kapcsán kérdezem, lehet-e az öngyilkosság utáni jelenetet úgy értelmezni – épp a „macskajáték” és Giza megjelenése miatt –, hogy ez már nem is a világon játszódik, s az öngyilkosság akár sikerülhetett is?*

– Szerintem ez nem értelmezés kérdése. Ez egyszerű. Nem sikerül neki semmi. Örökény hasonlata szerint, s ezt nála senki nem fogalmazta meg jobban: a groteszk, az egy repülés, de ahhoz, hogy a repülő repülni tudjon, kell egy betonkemény kifutópálya. Nincs itt semmiféle faxni. Ezért gondolom, hogy a *Macskajátékot* fiatal szereplőkkel nem lehet megcsinálni. Fiatalabb korban nekem sem tartozott a megrendezésre váró darabjaim közé. Aztán az ember találkozik az elmúlással. Nem véletlen, hogy miket rendezek, nem véletlen *A játszma vége* sem, amire most készülök, és ezért szerettem a Háy-darabot is és szerettem a *Macskajátékot*. Ha valami izgat ezekben a művekben, akkor az, hogy meddig érdemes küzdeni.

KITÖRÉSI PONT

Magyar drámaírónak lenni a XX. században – kivéve persze, ha az ember Molnár Ferenc – sohasem volt könnyű kenyér. Ezt egyszerű lenne a kissé egzotikus magyar nyelvvel és az ebből fakadó viszonylagos nyelvi elszigeteltséggel magyarázni, de a valóság az, hogy nagy, reprezentatív nemzeti drámát írni a XIX. század muzeális, mégis sok tekintetben máig érvényes művei, a *Bánk Bán* és *Az ember tragédiája* után igazándiból nem sikerült senkinek. Talán nem is sikerülhetett. Még Madách és Katona sem tudott előzményt vagy folytatást produkálni saját magához, pedig a sorozatszerűség, mint tudjuk, nem elhanyagolható része a reprezentativitásnak. Talán nem véletlen, hogy műveik, ezek a nehézkes színpadi alkotmányok, amelyeknél hol az a probléma, hogy nem játsszák őket, hol az, hogy játsszák, kissé színházidegenül és a maguk kötelező irodalom mivoltában nem voltak képesek eleven drámai hagyományt produkálni. Szerzőik nem álltak élő kapcsolatban semmilyen színházzal, munkájuk leginkább irdatlan irodalmi és világnézeti súlyemelés volt: roppant terheket emeltek a magasba, romantikus, reménytelen és meglehetősen kisszerű körülmények között. Ez önmagában nem probléma, csak egy tény rögzítése. Nyilván nem ártott volna a magyar színházi életnek egy olyan nagy hagyomány, amelyet spontánul mindenki el tud fogadni, nézők, irodalmárok, színházias, kritikusok, egy olyan hagyomány, amely a létezés természetességével bír.

Ugyan a XX. századi magyar színházi élet néhány tetszhalott állapotban eltöltött évtől és kurzuslovagok garázdalkodásától eltekintve kifejezetten sokszínű, eleven hagyományt teremtett, és Bécsről Berlinig, Párizstól Londonig, Prágától Varsóig, Pétervártól Leningrádig mindenféle hatást képes volt beszippantani és feldolgozni, de igazán nagy színházi újítokat vagy egyetemesen kisugárzó drámaírókat mindeddig nem produkált. A hatás megtörtént, de a visszahatás elmaradt. Mai szakzsargonban szólva, a magyar dráma nem lett sikeres exportcikk. Szemben a prózával, amelyik hosszú menetelés után végre megérkezett a nagyvilágba. Elmondhatjuk, hogy ma már nem csupán olvassák a magyar prózaírókat, de itt-ott még hivatkoznak is rájuk. Magyar drámákat játszanak itt-ott, de legtöbbször a kulturális érdeklődés és nem a darab világának szóló elemi kíváncsiság a bemutatás motívuma. Ellenpéldának álljon itt Gombrowicz, a lengyel, aki még megérthette, milyen jótékony szellemi izgalmat váltottak ki színpadi művei szerte a világban.

Jellemző paradoxon, hogy a fentebb említett, igencsak archaikus nyelvezetű és nehézkes két színmű lett a tárháza, nyelvi- és világnézeti gyűjteménye sok mindennek, amit nálunk, ebben a kelet-nyugati közvetítésre berendezkedett („kompország”, írta Ady Endre), mégis elszigetelt kultúrában fontosnak vagy jellemzőnek tartanak. A két darabból tett mondatok szállóigékké lettek. De ugyanakkor, szigorúan véve mindkét, jóhiszeműen megírt dráma negatív viszonyítási pont lett. E nagyszabásúnak szánt, reprezentatív művekben (szemben Shakespeare-rel vagy Molière-rel és másokkal) nagy célok, nagy bajok, a *nemzet* nagy céljai és a *nemzet* nagy bajai, hatalmas művészi (illetve világnézeti) *akarássok* dominálnak a *játékosság* rovására (a magyar vígjátékirodalom amúgy sem virágzik), és végigvonul rajtuk egy szinte színházellenes *szándékoltosság*. A „nagy nemzeti dráma” megírásának kényszerneurózisa lüktet minden megszólalásukban. A kudarcra íteltettség apoteózisai.

Nem véletlen, hogy az utóbbi harminc év, az ezredvég színházi átalakulása mindennek előtt egy *második nyelvújítás*, a színpadi nyelvújítás jegyében történt. Nem is annyira nyelvújítás, inkább *nyelvkeresés* volt ez. Nem is annyira nyelvkeresés, hanem *nyelvt teremtes*. A legújabb drámairodalom kulcsművei legalább annyira szólnak a nyelvről, a színházról és a tulajdonképpeniről, vagyis az anyanyelvről, annak aktuális állapotáról, illetve az író más írótól magát megkülönböztetni akaró jellegzetes fordulatairól, mint a drámák esetleges hőseinek létezéséről vagy a cselekménnyről, a szereplők konfliktusáról, elbukásáról vagy megdicsőüléséről. A két világháború között megrekedt a század elején elindult ígéretes folyamat. Kezdetben jelentős írók és költők (Szomory Dezső, Szép Ernő, Füst Milán és sokan mások) láttak nagy lehetőséget a színpadi önkifejezésben, de ez a friss és lendületes kezdet, amelyet az alakuló, képlékeny színházi formációk is segítettek, megtorpant a két háború között. A sérelmi politikára (Trianon) és totális önáltatásra berendezkedett dzsentroid (azaz parazita) uralkodó elitek igényeit egy ügyeskező Herczeg Ferenc és társai tudták a legmaradéktalanabban kielégíteni; a Nemzeti Színház, amelyet közben olykor igazán tehetséges emberek is vezettek, a politika martalékává lett, semmilyen valódi színházi program nem tűnt fel a láthatáron. Ha egy ország színházi élete igazán eleven, rajokban jelentkeznek a hasonló nyelvet beszélő szerzők. Ahol mindenki más nyelven beszél, és elsősorban meg akarja magát különböztetni másoktól, az sem rossz, az is lehet termékeny, de a jelek szerint inkább csak előjátéka egy esetleges felvirágzásnak. A húszas-harmincas években egy rossz uniszónó szólt a színházak falai között. A hamis nyelv uralkodott a színpadokon, olyannyira, hogy még a prózájában az egyenes nyelvet robusztus erővel képviselő nagy magyar író, Móricz Zsigmond is erőltetett, népieskedő és természetellenes dialógusokat produkált saját regényeiből írt vagy eredeti színdarabjaiban. Még ő, a száguldó riporter és a magyar vidéket mélyen ismerő szociológus sem tudott ellenállni a pseudo-dramaturgiát és pseudo-nyelvet a sikerre vágyó szerzőkből kicsikaró nyomásnak. Ahol egy Herczeg Ferenc a sztár – mondom, a másik Ferenc, a Molnár, teljesen külön eset – ott még egy Móricz sem szólalhat meg normális hangon.

De ugyanígy, a második világháború után, a szovjet megszállás éveiben sem egyszerűen a nemzeti létezés autentikussága vált kérdésessé, hanem a nyelv is (az irodalmi, a mindennapi, a politikai nyelv is) súlyosan veszélyeztetetté vált. Torz, sérült nyelvként működött a mindennapokban, a színházakban, a filmvászonon, az újságok és könyvek lapjain. A színház, az érdekes, a jelentős színház a maga bűjtött eszközeivel részben orvosolta ezt a bajt, részben tovább fokozta. Miközben okosan avagy elkerülhetetlenül, a gravitáció erejével kihasználta a cenzúra által kikényszerített ziccet, hogy a nyíltan ki nem mondott igazságok néha érzelmileg súlyosabbak, és hogy az elfojtott indulat kiváló drámai motor lehet, és a mellébeszélés nem ritkán nagyon kifejező, és hogy ezáltal automatikusan számíthat az önmagára ismerő (a hazugságba különféle indokokkal beletörődő) közönség szimpátiájára, észrevétlenül leépítette a színház egyenes beszédre való képességét. Mint Spiró György egy esszéjében megjegyezte, a színpad Kelet-Európa hivatalosan ateista országaiban részben kultikus helyé vált, valóságos templommá, ahol az ember szimbólumokba csomagolva vehette magához az érzelmileg nem megcsalt igazságot, és jó esetben megtisztító szertartáson vett részt. Spiró ezt a híres kaposvári *Marat*-előadás kapcsán írta le: az a nagysikerű előadás az allegorikus, szimbolikus nyelvhasználat és egyben az elfojtás kínját kiüvöltő igazság egyik legmegrendítőbb, a kimondás határait akkor leginkább feszegető példája volt, kihagyhatatlan egy ilyen visszatekintésből, vissza is térek még rá. Ennyire közvetlen formában ez talán nem lenne a színház dolga, a színház végül is nem templom, de ami a legfontosabb: mindez nem igazán segít a drámaíráson. A színház ugyanis hosszú távon nem tűri a folyamatos nem-nyílt beszédet, a szüntelen utalásokat. A rejtett közlések állandóságát (a nyelvbe való beépülését) kiválóan tudja hasznosítani (a metakommunikáció létezik, a színház pedig részben

nem más, mint láthatóvá tett metakommunikáció), de ennek kizárólagossága, vagyis hogy a „kimondódás” mindig idézőjelbe kerül, megbénítja vagy inkább jelentősen korlátozza a színpadi nyelv (és a színészi játék) hosszú távú érvényességét.

Nyilván nem véletlen, hogy a második világháborút követően két nemzedéknyi jelentős színész fokozatosan kimaradt a magyar színházból, a hetvenes évekre nagyjából kihaltak a nagy mindentudók, a közönség által megcsodált félistenek, a démonian gonosz szörnyetegek és a csetlő-botló kisemberek, a gyönyörűséges és veszett naivák (mindazok, akik még a harmincas években lettek jelentős színészekké vagy fiatalokként éltek meg a világháborút), kihaltak a színpadokról a mindentudó mitikus nagyságok, a táncolni, énekelni és ezzel egyidőben egy poént makulátlanul elhelyezni képes művészek (mint amilyen Latabár Kálmán vagy Feleki Kamill, Kiss Manyi, Pécsi Sándor stb.), és nem lépett a helyükbe senki; a magyar színész, mint olyan, folyamatosan veszített formátumából; jobbára ügyes, esetenként nagyon ügyes szakember lett belőle. Mellékesen jegyzem meg, bár ez korántsem mellékes, hogy mostanában mintha újból kezdődne valami, a fiatal színészek egyre sokoldalúbbak, és mivel az életben is gátlástalanul sok mindent kipróbálhatnak (például lótenyésztésre adják a fejüket, és ezért inkább Hamlet eljátszásáról is lemondanak), az emberábrázolásban is jók, de esetleg rendezik is kollégáikat, barátjukat, magukat valamelyik színház stúdiójában, vagy pedig megtalálják saját korosztályukban azt a rendezőt, aki darabot választ vagy ír a számukra: mindezt megtehetik. A kilencvenes évektől fogva szétporladóban vannak a megmerevedett, kissé feudalisztikus színházi struktúrák. Miközben ez az elporladás segítette a színészetet, és nagyobb szabadságot biztosított tehetséges színházi kalandoroknak, komoly veszélybe sodorta magát a színházi üzenet, de erről most nem kívánok beszélni. Mindettől eltekintve a színpadi színész *jelentősége, mítosza, legendája* ma már korántsem a régi, és talán nem is lesz az soha – a politika, a szólásszabadság, a parlamenti cirkusz és a rengeteg televíziós csatorna másodlagossá tette a színpadi megnyilvánulás csodáját, miközben megfigyelhető volt, hogy a kilencvenes évek második felében nő a színházba járók száma: az emberek újra vágynak a közvetlenség élményére. De nem azt várják a színháztól, mint húsz-harminc évvel ezelőtt. Afféle desszert lett ez a főfogás után.

Az sem véletlen, hogy egy fővárostól távoli színház, ahová leszerződni a hatvanas években igazi száműzetés volt, a kaposvári Csiky Gergely Színház kezdeményezte lényegében a hetvenes évek elejétől fogva, szívós és olykor sziszifuszi munkával az új színházi nyelv megszületését. Mármint ha eltekintünk az olyan nagyon fontos, marginális, föld alá vagy külvárosi művelődési házakba kényszerült kis önjáró csoportoktól, mint amilyen a Dohány utcai lakásban működő Halász-színház vagy később, Halászcik kényszerű emigrálása után Jeles András társulata, a Monteverdi Birkózókör, netán a Fodor Tamás irányította Orfeo, avagy még korábban az Egyetemi Színpad, ahol a későbbi „alternatív szcena” számos szereplője először találkozott – persze éppen ezektől a látszólag perifériális szereplőktől egyáltalán nem szabad eltekinteni. Nem voltak teljesen izolálva, Jeles például rendezett Kaposváron, Halászcik színházát a kor legjelentősebb művészei, Jancsó, Kurtág, Bálint Endre, Konrád, Ascher látogatták, s amióta visszajött New Yorkból, a Kátona József Színházban fontos előadásokat rendezhetett. Retrospektíve tehát – és ezt az ironia szikrája nélkül mondom – a Halász-színház, vagy amit képviselt, megtalálta helyét a magyar színház világában.

Annak idején, s ezt nagyon fontos tudnunk, a kaposvári színház nem forradalmi színházat akart csinálni, hanem olyan hagyományos színházat, amelyben az élet igazságai a maguk valóságában jelennek meg. Újítók voltak (nem véletlenül hívtak meg annyi filmrendezőt – Gothár, Jeles, Gazdag – rendezni, s lecsaptak a legtehetségesebb főiskolás rendezőkre, dolgoztak a számukra érdekes magyar írókkal, Kornissal, Petrivél, Bereményivel, Eörsivel, Spiróval; új fordításokat készítettek klasszikus művekből, kép-

zóművészekkel terveztettek díszletet, köztük Pauer Gyulával, akinek az esztétikája döntő hatást gyakorolt az úgynevezett kaposvári stílusra stb.), de legalább annyira egy egyszerű vidéki város színháza is akartak lenni, és a vidéki város közönségét is ki akarták szolgálni, együttműködtek a létező hatalmasságokkal, nem bujkáltak „katakomba-lakásokban”, hogy Petri György szavát idézzem, nem félreeső helyen alkottak külön elit közönségnek, hanem lavíroztak a betiltások és engedélyezések szürkeárnyékában, jó kapcsolatokot ápoltak munkáltatójukkal, az állammal és a városi vezetéssel. Jellegzetes (és következményeit tekintve nagyon fontos) gesztusuk volt, ahogyan az operettet, ezt a hagyományos osztrák-magyar, a közönségszámot tekintve mindenképpen uralkodó és sokak által giccsesnek, hamisnak (akkor divatos szóval: kispolgárinak) érzett műfajt fokozatosan újjá tudták teremteni, hitelesen vissza tudták hódítani a színpad számára. Az operett műfaja Kaposváron megint érdekes lett, s a musical úgyszintén. Mert olyan közegot teremtettek, amelyben ez lehetővé vált. Olyan közegot, amelyben a *kimondás* jutott szerephez. Amikor Ascher megrendezte az *Állami áruházat*, ezt a sztahanovista korszakban keletkezett szocialista musicalt, az egyszerre volt szenzáció és botrány. Az idézőjelek hallatlan pontossággal működtek, a színpadra vitt film gondolata pedig igazán modern volt, sőt posztmodern: közös ritmusra járt a korabeli próza, film és festészet gondolkodásmódjával, könnyed kézzel építette be az avantgarde hagyományait egy nagyüzemi produkcióba. A kaposvári társulatban olyan újféle színészek ugrottak ki hirtelen, akik egyfajta, akár ügyetlennek is ható, de természetes beszéd- és játékmódot valósítottak meg. Először mutattak be olyan drámákat, köztük nem kevés angolszász darabot, amelyek híven, szociológiai pontossággal ábrázolták az élet egy bizonyos szeletét (*A konyha, Élnék, mint a disznók* stb.). Rendezők és dramaturgiaik komolyan vették a realitásokat, lépésről-lépésre bontották le a kettős nyelvet, kiiktatták a kettős látást, nyitott szemmel követtek a nagyvilágban zajló színházi változásokat, friss szemmel néztek egy nagyon elkégyelmesedett szakmára, egy befülledt műfajra, és ez messzemenő esztétikai következményekkel járt.

A közös nyelv hiteltelensége (vagy nemléte) miatt a színház és a drámairodalom, de elsősorban a szovjet megszállás alatti évtizedek drámairodalmának szavatossága meglehetősen kétséssé vált. A színpadra szánt szövegek rohamosan avultak el – sok akkoriban reprezentatívnak tekintett mű már a megszületése pillanatában. Mások – amelyek a politikai állapotokra publicisztikusan (bátran, sőt szemtelenül) reagáltak – kis késleltetéssel. A művek voltaképpen drámai értéke másodlagossá lett, a közönség nem egyszer nem a művészi, hanem a vélt erkölcsi teljesítményt jutalmazta. Vagy éppen a tévéjátékszerű felszínességet, a kabaré-jelleget. Örkény István színházi munkái magaslanak ki ebből a korszakból egyértelműen: a *Tótték* (de szintűgy a többi darab) nyelvi integritása nem sérült, az író képes volt hazugság és félrebeszélés nélkül fogalmazni, megtalálta azt az egyszerűnek látszó, tehát mítoszképzésre is jó történetet, amelyik úgy alkalmas áthallásokra, hogy nem kelti a cinkos elhallgatás képzetét, figurái a saját nyelvükön beszélnek, szerencsés kézzel olyan történetet talált, amely átível a különböző korszakok fölött, mivel egy elvesztett világháború végpillanatainak senkiföldjén játszódik, egy békés, világtól elvágott kis hegyi faluban. Gonosz bohóctréfa és groteszk tragédia egyszerre.

A színpadi nyelv észrevétlen elfajulásának másik, szintén paradox következménye az lett, hogy Magyarországon, a főfoglalkozású drámaírókkal szemben, sok esetben a prózaírók (és költők) kezdtek érdekes színdarabokat írni. Írói státusuk sohasem drámaírói munkásságuk függvénye volt, mert Magyarországon a csak-drámaíró nem számít írónak, hanem afféle színházi szakember. Egy színdarabról legritkább esetben jelenik meg – ha megjelenik véletlenül nyomtatásban – értő irodalmi recenzio. Abban a korban, amikor erősen sérült az egyenes színpadi beszéd, és még a magyar irodalomban két évszázadon át leginkább reprezentatívnak számító líra sem tudta sokáig elviselni a félrebeszélés ter-

heit (szimptómája volt ennek, ahogyan Petri György, a korszak egyik legnagyobb és leginkább szókimondó alakja, mondhatni a szókimondás költője a hetvenes évek közepétől a szamizdat illegalitásába, azaz féllegalitásába kényszerült),* a prózaírók jöttek átvenni az irodalmi hierarchiában a főszerepet. A magyar irodalom voltaképpen Ottlik *Iskola a határon*-ja (1959) és Mátyás Iván, Mészöly Miklós novellái és regényei óta alapvetően prózaírói dominanciájú – s ez visszahatott a drámaírássra is. A színházak csalogatták a prózaírókat, próbálnák ki tehetségüket a színházban is. Ennek sok érdekes, adott esetben zseniális mű születése lett a következménye, de mégsem jött létre áttörés, hanem az írói oeuvre-ök bővültek színházi munkássággal. A prózaírók sokszor olyan drámákat írtak, amelyek voltaképpen prózaírói munkáik, hogy azt ne mondjam, prózaírói kutatásaik meghosszabbításai voltak. És az, ami a prózában jól működő ritmus, melódia és látásmód, az a színpadon olykor modorosnak hat, nehezen megvalósítható. Ugyanakkor az általuk megálmodott, teljesen váratlan grammatikájú helyzetek, a műveikben felrajzolt alapszituációk, az új érzékiség, az új történelemszemlélet, az új időélmény, a nagyerejű költői beszéd, amely jó esetben műveik révén a színpadra került, és egy új, a saját világképükre szabott dramaturgia a színház számára mindig izgalmas és megtermékenyítő. Nádas Péter, Márton László, Weöres Sándor jut kapásból eszembe, mint akik nagy formátumú prózaíróként vagy költőként különös színpadi teremtményeket hoztak a világra. Nádas *Takarítása* vagy a *Találkozás* annak idején nem csak az esztéták, hanem a színpadi cenzorok figyelmét is magára irányította: emlékszem egy vitára a Gorkij-fasorban, ahol a *Takarítás* démonian lassú tempójáról vitatkozott a műért rajongó Balassa Péter egy zsúfolásig megtelt teremben, és emlékszem a Szikora rendezte győri ősbemutató különleges hangulatára (díszlet: Rajk László), emlékszem, hogy a *Találkozást* csak szűkített nézőtérrel, a megszokottól eltérő időpontban játszhatta a Pesti Színház. A prózaírás sztárja, Esterházy Péter is próbálkozott darabbal – alaptémáját (apatémáját) folytatta a *Búcsúszimfóniában*, másik alaptémáját (a nyelv kétértelműsége) a *Daisyben*, amely utóbbi a *Bevezetés a szépirodalomba* (1986) integráns része, habár dialogikus formában íródott és később Jeney Zoltán is megzenésítette. Az *Egy nő* című prózaciklusa kedvelt darabja az egyszemélyes színházat kedvelő színésznőknek (és a színinövendékeknek). De említhetném a fiatalabbak közül a két Lacit, Garaczit és Darvasit, akik befutott prózaírókként nagyon eredetien képesek a színpadon is megcsófolni. Parti Nagy Lajos elementáris erejű költői nyelvjátékait sűrű, szürreális dialógusokká és életszerűen megszólaló, kirobbanóan humoros figurákká tudta formálni színdarabjaiban (és nagyon jelentős színdarab-fordításaiban). Ám itt is a nyelv és a beszédmód alkotja meg a szereplőket és nem fordítva. A szereplők mintha maguk is nyelvi alakzatok volnának. Elég, ha csak a *Mauzóleum* furmányosan beszélő neveire, *Hamuhó* Bélára vagy *Ischler Józsefre* gondolunk, avagy *Istensegítség*re, az *Ibusár* „agg közhuszár”-ára. Ez utóbbi darab főhősnője, *Sárbogárdi Jolán* egy vasútállomásról kapta a nevét – mintha csak a *Szentivánéji álom* beszélő nevű mesteremberei támadtak volna föl, igaz, egy új mitológia, egy új történelemértelmezés karaktereiként, ami gyönyörű teljesítmény. Fölmerül a kérdés, hogy ki fogja megírni azt a darabot, amelyiknek ez a melléktémája? Melyik tragédia szatírájátéka ez? E művek (egyelőre) nem teremtettek hagyományt, hanem csupán felmutatják szerzőik kiváló drámaírói érzékét, csillogtatják tüneményes nyelvtelhetségüket, lehetőséget adnak egy-egy különös, izgalmas előadásra. Itt is vannak azonban fontos kivételek: Örkény és Spiró (és az ígéretesen induló, mostanában inkább film- és színházrendező – vagy művészeti vezető? – Bereményi), akik anya-

* „Rein, radikal und autentisch” – mondta költészetről egy budapesti találkozásuk alkalmával Hans Magnus Enzensberger. A tiszta, radikális és autentikus költészetnek tehát illegalitásba kellett vonulnia a hetvenes-nyolcvanas években. Jellemző módon Petri Molière-fordításai, elsősorban a *Mizantróp*-fordítása, nyelvi erejével és direkttségével is hatottak és hatnak mind a mai napig.

nyelvükként beszélnek a színpad nyelvét, ugyanakkor nagyon jó prózaírók is. Spiró hatalmas erénye, hogy közérthetően fogalmazza színpadra az embereket és az egész társadalmat foglalkoztató mindennapi problémákat, hogy mer és tud „aktuális” lenni. (Erre ugyanilyen meggyőző erővel csak a kaposvári Mohácsi-fivérek képesek, igaz, ők előadások szöveggönyveiben, amiket nem tekintenek színdaraboknak.) Igazi áttörés volt annak idején a *Csirkéfej*, és valódi szakmai siker az *Imposztor*, mindkettőt sokat játszásk, itthon is, külföldön is, magyarán van bennük valami egyetemes. Azóta Spiró számos igazán hatásos, jól játszható művet írt (kiragadott példáink: *Kvartett*, *Honderű*, és most legutóbb a *Koccanás*), amelyek mintha egy nagy kirakós játék elemei volnának. Hogy kinek sikerül az utolsó darabot a helyére tennie azzal, hogy mintaerejű és mindenütt érvényes drámát tud írni, ez ma még nem világos, de kétségtelen, hogy ha valaki, akkor Spiró nagyon sokat tett azért, hogy az a bizonyos puzzle-darabka a helyére kerüljön.

Az elmúlt tizenöt év egyértelműen pozitív fejleménye azoknak a kiváló szakértelmű fiatalabb drámaíróknak a felbukkanása, akik pusztán drámaírással is képesek fenntartani és érvényesíteni a tehetségüket, mivel igazi sikereik, sőt adott esetben – mint mostanában például Egressy Zoltánnak – külföldön is mérhető sikereik vannak; vagy pedig (elszántan és elvi okokból) eljutnak a nagyszínpadokra, mint a zseniális színműfordító és prózaíróként is elismert Hamvai Kornél (más drámaírók örülnek, ha a stúdiókban bemutatják őket); avagy bátran sokoldalúak, és az avantgarde kísérletezőt és a bevált populárist egyaránt szuverénül kiszolgálni képesek, mint Tasnádi István. Folyamatosan jelen vannak, és nem föltétlenül érzik szükségesnek, hogy adott esetben egy regénnyel legitimálják író mivoltukat. Nem vallomásszerű irodalmat valósítanak meg a színpadon, nem valamilyen titokzatos írói programot, hanem a témát már eleve a színpadi megszólalás hatásosságához választják. Erős angolszász és német hatás figyelhető meg a darabjaikon: az angol hatás a pragmatikus, életközeli szituációk felvázolásában mutatkozik meg az úgynevezett foglalkozási vagy lokális témájú színdaraboknál, de ugyanígy az amerikai „one-liner” (hogy a darab minden oldalára kell legalább két vicces benyögés) jól alkalmazott, virtuóz poénstruktúrájában is tetten érhető, a német hatás viszont az expresszíven filozofikus vagy nagyon durván realista, nyelvi-naturalista technikán érezhető (Botho Strauss-, Kroetz-, Thomas Bernhard-hatások). Németh Ákos például egyszerre képes büchneri hangokat megpendíteni költői erejű képeivel, staccatós ritmusaival, de a *Shopping and Fucking* keresetlenül nyers dialektusát is uralja. A dramaturgból rendezővé lett Kiss Csaba például utóbb a *Dög* című darabjában vagy *Hamlet*-továbbgondolásában megmutatta, hogyan alkothat valaki egyszerre pragmatikusan színházközelit és ugyanakkor metaforikus erejű színpadi szituációkat. Ez a nyílt beszédű, nyitott végű dramaturgia már egyértelműen a rendszerváltás nyitásának következménye. De ez sem változtat azon a tényen, hogy a magyar dráma világa nagyjából zárt világ. Kárpáti Pétert kell itt megemlítenem, korántsem olyan mellékesen, mint amennyi helyem van számára, aki szintén „csak” színdarabokat ír, koherens világot teremtett művei sorozatával, és ez a koherencia, hogy úgy mondjam, mostanában kezd beérni. Rátalált egy olyan mesélőmódra, amelyben normális színházi A-hangon tud csodákat elregélni, figurái egyszerre mesealakok, mítoszok hősei és nagyon mindennapi lények. Filozófia, de egyben pragmatikus színházi gondolkodásmód. Nagy nyelvi erő, amelyik nem kérkedik önnön erejével. Gyermekeknek és felnőtteknek egyaránt ajánlható. Egyszerre bonyolult és egyszerű.

Az utolsó évtized másik igencsak pozitív fejleménye, hogy színdarabok, bár talán inkább szöveggönyvek készültek előadásokhoz szabva és előadások születnek színdarabok nyomán (nem kész színdarabok megrendezéséről beszélek). Jelenleg három olyan erőteljes, fiatal rendező-színész által vezetett társulat is van, amelyik írja is az előadások szövegét, miáltal újra létrejött az a termékeny helyzet, amelyben Brecht-, Molière-, Shakespeare-szituációhoz hasonlóan hoz létre az együttlélegző író-rendező-színész-társulat. Ilyen

például Schilling Árpád *Hazámházámja*, Bodó Viktor *Attack* és *Motel* című munkája vagy Pintér Bélától a *Schova kapuja* és a *Parasztopera*, netán a *Gyévuska* – ámbár ezt a gyakorlatot Mohácsi János is konzekvensen üzte és üzi Kaposváron, egy úgynevezett hivatalos, állami és önkormányzati kőszínházban. Habár világos, hogy ezeket a darabokat csak ők tudják előadni, de éppen a sorozatszerűség adja a reményt, hogy kikristályosodhat majd belőlük más társulatok számára is valami, hogy más korok számára is érvényes mű születhet ezekben a műhelyekben (vagy talán már meg is született). Ami ezeknek a műveknek a korlátja, az az erenye is: spontán önazonosság, az improvizációs karakter, a föltétlen közvetlenség, a közvetlen reflektálás arra, ami bennünket körülvesz, és a nagy erejű humor, ami mindmáig meglehetősen hiánycikk a színpadainkon. Bodó Vikornak nemcsak humora van, de a színészségről, a színészetéről is tud valamit, és azonkívül mindenévő, nincsenek dogmái, gondolkodik és figyel. *Attack* című főiskolai vizsgadarabnak készült szövegkönyve nem csupán a mai fiatalok beszédmódját adja vissza helyenként túpontosággal, nem csak olyan helyzeteket képes létrehozni a színpadon, amelyek egyszerre reálisak, ugyanakkor abszurdak; nemcsak arra képes, hogy apró mozzanatokból, zeneien építsen fel egy végül egyívűnek tetsző folyamatot, tehát Egészket alkot, hanem érződik a személyes elkötelezettsége is.

Remekmű vagy nagyhatású, néha hatalmas késéssel népszerűsége vergődött színdarab nem egy született a XX. században – kapásból, és minden rendszer nélkül, szándékosan csapongva mondom: *Boldogtalanok* (Füst Milán, 1914), *Tóték* (Örkény István, 1967), *Csirkefej* (Spiró György, 1987), *Patika* (Szép Ernő, 1920), *Halleluja* (Kornis Mihály, 1981), vagy a mostanára, több próbálkozás után Zsámbéki Gábor rendezésében végleg színpadra érett *Szent György és a sárkány* (Weöres Sándor, 1965) és még sok másik –, de olyan mű, amelyik egyetemesen elfogadott volna, nem csak itthon, de a külvilágban is, mint az ország drámai önkifejezésének példája, vagy a magyar irodalom jelentős teljesítménye, vagy egyszerűen csak egy nagyon jól játszható sikerdarab, mondom, Molnár Ferenc abszolút sikeres, abszolút teátrális, garantáltan működő színpadi oeuvre-jén kívül – nem született. Molnár Ferencsel pedig az történt, hogy munkássága nagyjából és egészében a „szórakoztató” rubrika alá került, darabjai száz éve már a színházi évadok és repertoárok sarokpontjai, rájuk tapadt, hozzájuk tartozik egy olyan általános, szinte már ritualizált játésmód (társalgási drámák, duplacsavarral és szellemes beköpekkel), amely, a ritka kivételektől eltekintve nem a művek lehetőségeit, csupán dramaturgiai hibátlanságát aknázza ki. Manapság főleg az új felfogásban játszott *Liliom* az, amelyik reményeket ébreszt. Ehhez, jellemző módon, egy dramaturgiai beavatkozás is szükségessé vált: a mennyországot a maga helyére kellett tenni, a haldoklás elé: és a halál, a nyomorult meghalás a darab vége. Erre a kis dramaturgiai trükkre a kaposvári színház rendezője, Babarczy László jött rá. Ennek a beavatkozásnak az érvényességén vagy szükségességén elvitatkozhatnak a színháztörténészek, kritikusok, dramaturgok és rendezők, de tény, hogy a túlvilág evilágiasítása a darabról lemarta azt a giccses mázt, amelyre Molnárnak saját korában talán még a sikerhez szüksége volt. De más példa is van a molnári mű megújulási képességére: Jeles András, aki az egyik jelentős, de többnyire a színházi világ periferiáján dolgozó nagy nyelvújító (voltaképp filmrendező, de írónak se akármilyen), nemrég egy – a közönség által alig látogatott – előadásban ízekre szedte és újra felmutatta a *Testőrt*, és kiderült, hogy ez a szalondarab a létezés poklának és gyönyörűségének, a színészet és a színház leglényegének bármely más színpadi remekművel egyenrangú szintere. Jelesnek különös képessége van rá, hogy létező szövegeket új kontextusba helyezzen: ezt tette Dobozy '56-os, rendelkezésre írt kommunista iránydrámájával, a *Szélvihar*val is, amelyikből, nem véletlenül *Drámai események* címmel csinált megrendítő előadást. (Fontos megjegyeznünk, hogy nem hivatásos színészekkel hozta létre a nyolcvanas években nagyhatású bemutatóit.) Jeles azzal, hogy a *Szélvihar* néhány jelenetét – amit szó szerint

„szó szerint” vett és rendezett meg – összekapcsolta saját színházi kutatásaival, és kollázszerű betétszövegekkel, párhuzamos jelenetekkel töltötte meg, nem csupán a színházi nyelv, hanem a drámaírói technika változásához is jelentősen hozzájárult. Zárójelben: az „’56-os drámai események” – sokáig így aposztrofálta a kommunista sajtó az ’56-os forradalmat, ha éppen nem kellett felsőbb utasításra az „ellenforradalom” kifejezéssel helyettesíteni. Magyarországon egyetlen szó, és éppen az ’56-os eseményekre félhivatalosan alkalmazott „népfölkelés” kifejezés elhangzása gyorsította fel ’89-ben a politikai változásokat. Jeles annyiból is érdekes figura, hogy filmrendező léteire írni is tud, nem is akárhogyan, sajátos színdarabokat is írt (*Szenvedéstörténet; Szerbusz, Tolsztoj*), amelyek ugyan nagyon erősen a saját színházi látomásának meghosszabbításai, mégis igazi előadásvázlatok.

A *Halleluját* és Kornis Mihályt is említettem, nos, ő az a kivétel, aki a szabályt erősíti. Kései rokona ő szerintem Füst Milánnak, aki szintén egy belső, szubjektív áradású monológot (és filhallást, vagyis belső zenét) kísérelt meg objektív formára hozni (prózában, drámában, naplóban, levelezésben, mindegy). Színházrendezőnek készült, és egy rendezése közben szállt ki a színházból. Egyszerűen kísétált a próbáról és felszállt az első vonatra, ami hazavitte. Mindent tud arról, hogy mi a színház, de mivel egy hatalmas és folyamatos monológot ír (dialogikus formára bontva), óriási kockázatot vállal a folytonos önleleplező szubjektivitással. Ha mindenki egy nyelven beszél, az fárasztó és monoton, még akkor is, ha óriási leleménnyel szólal meg mindenki ugyanazon a hangon. (Kornis zseniálisan olvassa fel saját darabjait.) A *Hallelujáról* sokáig azt hittem (főleg azután, hogy elolvastam, de még nem láttam színházban), hogy bezárva marad abba a korba, amelyikben született, olyannyira a hatvanas-hetvenes évek nyelvi zárványai, idiómái, szólásai pusztá gyűjtőhelyének tetszett. De tévedtem. Nem csak az első bemutatója volt nagyhatású, hanem valamennyi, azóta készült változata is érvényes maradt. Legutóbb Nyíregyházán láttam egy olyan verziót, amelyiknek fiatalabb korosztályú rendezője már nem érzékelte élesen a hatvanas, hetvenes évek közegét, a kommunista-káder-funkcionárius mentalitást és típusokat, és mindazt, ami abból következik, magyarán kimaradt a darab egyik meglehetősen fontos rétege, de ez sem akadályozta meg őt és a színészeket abban, hogy lendületes, időnként tragikus felhangú burleszket alkossanak a mű nyomán. Titokzatos valamennyi Kornis-mű szerkezete – ennyiben is emlékeztet Füst Milánra –, mert Kornis mindig a legnagyobbra tör, a legnagyobb mintákat követi, miközben egy rendkívül kisstílusú világot ábrázol, hogy úgy mondjam, monumentális rajzát adja a pitiánerségnek. És költészet is, halálfilozófia, látomásos világvég-dráma, rejtett és kevésbé rejtett nyelvi apokalipszis. Mindez egyszerre akadály és előmozdítója a sikerének: saját közönsége van, de ugyanakkor a parttalansága el is riaszt. Az elképesztő színházi érzékkel bíró szerző gyanakszik saját tudására, az állandó önmegkérdőjelezés viszont fokozza a parttalanság érzetét. Amikor a jó időzítéssel (és hallatlan sebességgel) megírt *Kőmagyarban* megmutatta kézügyességét, az a közönségnek nagyon tetszett, de nem elégítette ki szigorúbb kritikussait.

A *Boldogtalanokról*, az előbb Kornissal párhuzamosan említett Füst Milán darabjáról tényleg el lehet mondani, hogy megelőzte a korát. Ez nem előny és nem is hátrány, hanem egyszerűen bizonyítható igazság: csak el kell olvasni. Nem tudom, hogy Európa más országaiban milyen minőségű fordításban hozzáférhető ez a mű, én mindenkinek mondom, akivel találkozom, hogy van itt egy remekmű, amelyik bármilyen teherpróbát kiállna, a világ bármelyik színházának színpadán megállná a helyét. Az egymondatos dialógusok technikája (az író mintegy transzban írta művét a múlt század elején, három hét alatt, egy újsághír nyomán) pokolian nehéz, tessék csak kipróbálni. Soha nem lehet tudni, hogy merre fordul a szituáció: szándék és helyzet állandó billenésben, közvetlen alakulásban van. Leginkább Pinterre emlékeztet az írónak az a képessége is, hogy egyszerre le-

gyen nagyon konkrét és a mondatok mégis időtlenek maradjanak, mint ahogy a konfliktus is az, a főhős totális tanácsstalansága, az egy helyben toporgás. Pedig csak egy nyomdászról szól, aki két nőt szeretett (vagy akit két nő szeret).

Amit itt elmondtam a *Boldogtalanokra*, az majdnem szóról szóra igaz Szép Ernő darabjára, a *Patikára* is. Az éjszakai fogfájós jelenet a középső felvonásban, a vidéki létezés, a belső önismerés bátorsága, az egész helyzet abszurdítása (a kimerítő vita arról, hogy ki viselt először bőrkabátot például a kártyapartnerek között), a vaskosan konkrét valóság és a költői lebegés egy és ugyanazon pillanatban, az állóvíz, amelyben főhőseink tocsognak, s hogy egyetlen hamis szó, hamis írásjel nincs sehol, minden nyílegyenesen megy a végkifejlet felé. Nehéz persze az unalmat és a középszerűt izgalmasan ábrázolni: ehhez az kell, hogy egy rendezőt mindez szenvedélyesen érdekeljen. A zene nagyszabású és felfedhetetlen, miközben az életábrázolás csehovian egyszerű és evidens.

Visszatérve Molnár Ferencre és a *Liliomra*: hogyan is válhat egy léha városligeti csavargóból nagy drámai hős? Egy néhány éve Hamburgban született változatban Liliom a szemünk láttára alakul át Woyzeckké, és ez már reményekre adhat okot. Hamburgban két színházi mítosz találkozott (talán szükségszerűen) egy fiatal német rendező (Michael Thalheimer) boncasztalán. Molnár, a remekbe szabott dialógusairól és ökonómiájáról méltán híres Molnár kibírta a műtétet, a radikális húzásokat, azt, hogy a színpadi cselekmény szinte egyetlen pillanatra sem követte a szerzői instrukciókat, és a *Liliom* gazdagodott egy büchneri jelentésárnyalattal. A magyar közönség a pesti vendéjátékon – első sorban a szakma – nem lelkesedett a kissé mereven végigvitt rendezői koncepcióért. Ám ez nem változtat a tényen, hogy a *Liliom* mint dráma műféle univerzális érvényességgel létezik (például sokat játszott musical és később film is készült belőle Amerikában 1945-ben *Carousel* címmel). De lám, én már megint Molnárról beszélek, holott róla egyáltalán nem kell beszélni, mert őt mindenki ismeri. A *többiek*ről kell beszélni, azokról a drámaírókról (és színházi emberekről), akiknek nem egészen sikerült az, ami Molnárnak igen, vagy ha sikerült is, nem úgy sikerült.

Két megrázóan nagy siker mutatott rá az 1968 utáni magyar színházi világ sajátos helyzetére. Nem véletlen, hogy egyik előadásnak sem magyar színdarab volt az alapja. Korábban, a hatvanas évek elején nagyjából ugyanez volt a helyzet: a *Hamlet* sokkal nagyobb hatást váltott ki, mint a *IV. Henrik*, Füst Milán revelációként ható, igaz, nagy késéssel bemutatott történelmi drámája (ugyanaz a Gábor Miklós volt mindkét előadás főszereplője).

Ennek a korszaknak, mely közvetlenül megelőzte a mostanit, az első kataraktikus sikere a hetvenes évek végén bemutatott kaposvári *Marat/Sade* volt, a másik a budapesti *Három nővér*. Ez volt az a két utolsó színházi előadás, amelyikkel kapcsolatban még teljes és egyértelmű – szakmai, közönségbeli – konszenzusról beszélhetünk. A *Marat/Sade* esetében, amikor egyetemisták buszokkal utaztak le Kaposvárra és a rendőrséget ki kellett vezényelni a budapesti vendéjátéknál, a fanyalgó funkcionáriusokat és pártideológusokat leszámítva, teljes volt az összhang. Mindenki megértette, hogy miről szól az előadás (természetesen 1956-ról), és azt is felfogták, hogy másféle színházat látnak, mint amit addig módjuk volt nagyszínházban látni. Az éveken át tartó kaposvári munka beérett Ács János rendezésében, amely mintegy szintézise volt, megismételhetetlen szintézise, szinte akaratlanul létrejött szintézise a kaposvári „stílusnak”. Nehezen tudom elképzelni, hogy egy magyar darabnak lett volna olyan zajos, tomboló sikere, mint Peter Weiss darabjának, amit korábban Peter Brook rendezése tett világhírűvé. Annyi hozzátartozik az előadás történetéhez, hogy amíg nem találták meg a kulcsot hozzá, nevezetesen, hogy minden szereplőnek konkrét és a magyarországi '56-hoz kapcsolódó múltja és életrajza van, amit lépésről-lépésre, a többiekkel kapcsolatba lépve lejár az előadásban (még akkor is, ha a néző ebből nem sokat vesz észre), magyarul, amíg nem kezdték el „írni” a darabot, nem sok sikerrel kecsegtetett a vállalkozás.

A kulcsmozzanat tehát a különböző stílusok, az amatőr és professzionális, a hivatásos és nem hivatásos színház találkozása volt, és az a fajta kreatív munkálkodás a parabolisztikus és új történelmi távlatba helyezhető szövegen, amely nem csupán egy új előadás, hanem egy új színdarab keletkezését is eredményezte. Itt meg kell említenünk egy véletlenszerű, mégis döntő mozzanatot: 1981. december 13-án rendkívüli állapotot hirdettek ki Lengyelországban. Azon az estén, amikor a lengyel televízió képernyőjén (és ily módon a magyar tévében is) megjelentek a katonai egyenruhába öltözött bemondók, az előadás atmoszférája és jelentése azonnal megváltozott. Addig az előadás normálisan ment, siker volt, ha nem is hatalmas siker. Attól a perctől fogva a játékosok és a nézők cinkosokká lettek: minden gesztusnak, hangnak, szónak új jelentése lett. Megszületett a korszak drámája. Elképzelhető, hogy a drámaírás jövője ez lesz: nem a partitúrák hűségese követése, hanem az átfogalmazás szabadsága – és ebben az értelemben nincs jelentősége annak, hogy külföldi vagy hazai dráma kerül színpadra, a döntő mozzanat az előadás forrósága, az, hogy nem egyszerűen valamilyen esztétikai teljesítmény vagy kötelező kűr egy klasszikus mű előadása.

A *Három nővér*, amit a Katona József Színház mutatott be, Ascher Tamás rendezésében, szintén egyértelmű siker volt, talán az utolsó ilyen egyértelmű: különös érzés, amikor a legkülönbözőbb emberek a legkülönbözőbb okokból egyfélét gondolnak ugyanarról. Az ezerfejtű néző ilyenkor egyfejtűvé és ezertestűvé változik. Pedig csak annyi történt, hogy egy már sokszor hatásosnak bizonyult remekművet, amelynek választásával a rendező nem vállalt sok kockázatot, radikálisan új oldaláról tud megmutatni. Tudni kell, hogy Ascher sokáig ódzkodott magyar darab megrendezésétől – a *Patika* volt az első nagy kaposvári sikere, amit a főiskoláról frissen kikerülve rendezett, azután egyszer nekifutott Weöres Szent György és a sárkányának, de azzal kudarcot vallott, és Hamvai Kornél *Hóhérok hava* volt az utolsó s egyben, azt hiszem, a harmadik magyar mű, amit pár évtizeddel később sikerrel megrendezett (ha a gyerekdaraboktól eltekintünk) –, és szívesen választott olyan klasszikus műveket, amelyek nem ortodox megközelítésével könnyebben megmutathatta, mit képzel a színházról. Az a *Három nővér*-előadás valószínűleg a legjobb magyar darab volt (színdarab, nem előadás!) abban az évtizedben. A visszajáró közönségben valamilyen különös azonosulás jött létre ennek a darabnak a szereplőivel, vagy a Katona József Színház társulatával.

Azóta – úgy tűnik – a színház funkcióváltásával és térvésztesével együtt a szakma és a szélesebb közönség elvárásai lépésről lépésre, egyre élesebben elválnak egymástól. Meglehet, ez a tendencia folytatódni fog, de az is lehet, hogy – a dolgok természetes hullámmozgásának következtében – egyszer csak megfordul. Hogy nem csak futballpályákon és tüntetéseken vagy rockkoncerteken lesz olyan áttüzesedett közösségérzés, hanem egy színházi előadáson is. Nagyon jól emlékszem a *Csirkefej* bemutatójának izzóan forró hangulatára.

A Katona József Színház nagy nemzetközi sikereit olyan, már nemzetközileg bejáratott darabokkal aratta, mint a *Három nővér* vagy az *Übű király* vagy a *Revizor*, de magyar művet nem tudtak világsikerhez segíteni. Ez nem baj, sohasem értettem egyet, még dramaturg koromban sem a kötelezően bemutatandó magyar darabokkal, mindez csupán jelez egy helyzetet.

De azt gondolom, a küszöbén állunk a változásnak.

MÁRAI SÁNDOR KALANDJA A DRÁMÁVAL*

„Gozzinak az volt a véleménye, hogy mindössze harminchat tragikus helyzet létezik; Schiller úgy vélte, több, de még ennyit sem sikerült összegyűjtenie” – jegyzi fel Goethe szavait Eckermann 1830. február 14-én.¹ Ebből a mondatból indul ki és ezt választja írása mottójául Georges Polti, amikor 1894-ben publikálja *Les 36 situations dramatiques* című tanulmányát.²

Márai Sándor *Dráma Voloscában* című elbeszélése³ a következőképpen kezdődik: „– A drámai helyzetek? – mondta a híres drámaíró, s aggályos műgonddal tisztogatni kezdte a szemüvegét. – Schiller azt állította, nincs több, mint harminchat. De nemrégem megtaláltam a harminchetediket. Csak nem tudom felhasználni. Inkább elmondom.”⁴

Az elbeszélésben a narrátor, a drámaíró egy általa megfigyelt, színpadiasan leírt tengerparti eseményt mesél el. A voloscai öböl kocsmája előtt ülve tanúja lesz egy trieszti személyautó érkezésének, melyről az a benyomása, hogy a kocsi egy titkos randevú szereplőit rejt. A férfi kiszáll az autóból, és várakozik. A nő – az elbeszélő feltételezése szerint – benn ül a járműben. Váratlanul a kocsmából kilép egy (vagy inkább a) másik férfi: „Némán álltak a fekete éjszakában, két férfi, a tenger partján, s nem látták egymást és farkasszemet néztek. Sokáig maradtak így, nagyon sokáig.”⁵ A szemlélődő, a néző, a híres drámaíró a helyzetet a következőképpen látja: „Két ember, férfi és nő, elindultak Triesztből Voloscába, mert szeretik egymást és bujkálnak a világ elől. Egy férfi itt ül a voloscai kocsmában, szeret egy nőt, aki nincs itt, vagy nincs vele, de talán egészen a közelben piheg, a sötétben, a kocsiban, néhány lépéssel arrébb.”⁶

* Bővített, magyar nyelvű változata a „Sándor Márai's Affair/Adventure With the Theatre” címmel tartott előadásnak, mely a „Márai and his Contemporaries” című konferencián hangzott el a Darwin College-ban, Cambridge-ben, 2004. április 19-én.

¹ Eckermann, *Beszélgetések Goethével*, Bp., 1989, Európa, 507., ford. Györfy Miklós.

² Polti, Georges, „Les 36 situations dramatiques”, *Mercure de France* 12 (1894). A könyv alakban is publikált írás később angolul is megjelent, Georges Polti, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, James Knapp Reeve, 1921. Amit Schiller – és az ő nyomán Polti – nem vesz figyelembe, az Eckermann feljegyzésének előző mondata: „Goethe ezután Gozziról és a velencei színházáról beszél, ahol a rögtönző színészek mindig csak a darab tartalmát kapták meg.” (Eckermann, i. h.) A commedia dell'arte színpadi kanavászaival vonatkozó kijelentésből így válik Schillernél a tragikus helyzetekre általánosan értett meghatározás – amelynek bizonyításában Schiller kudarcot vall; illetve Poltinál az összes drámai helyzetet felölelő jegyzék – amelynek összegyűjtését és azonosítását írásában büszkén deklarálja. Polti „azon igyekezett, hogy elkülönítsen 36 »alapvető« érzelmet, amelyekre ezek a helyzetek épülnek, és kijelentette, hogy sikerrel járt. Jegyzéke valójában különféle elemek zagyaléka.” (Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, 1993, Cornell UP, 284.)

³ Márai Sándor, „Dráma Voloscában”, *Új Idők* 1939, 6 (február 5.), 205–208. Az elbeszélés az író 1941-es, *Mágia* című novelláskötetében is szerepel, melynek legutóbbi kiadása: Bp., 2001, Helikon, az elbeszélés helye: 66–73. A továbbiakban ennek a kiadásnak az oldalszámaira hivatkozom.

⁴ Márai, 2001, 66.

⁵ I. m., 72.

⁶ Uo.

A narrátor kiélezettnek lát(tat)ja a helyzetet. Amelyben azonban – mint meséli – „nem történt semmi. De minden drámai lehetőség benne volt a pillanatban. Ez a harminchetedik, az örök drámai helyzet: mikor emberek gyanakodva pislognak a sötét világűrbe, mely gyanús és veszélyes, s nem mernek cselekedni, mert a végre bízák a kifejtet. Görög kollégáim szívesen éltek e fogással.”⁷ Habár az elbeszélő a helyzet kapcsán az ókori görög drámaírókra hivatkozik, megfigyelt szereplőinek mozgatórugója – ha van – nem a világűrben (vagy az istenek szférájában) található, hanem a kiismerhetetlen, titkokat rejtő szubjektumban.

A görög „kollégáknak” ehhez a megfigyelt helyzethez egyébként sincs sok köze, mert azt az elbeszélő egy korábbi elszólásában imígyen jellemzi: „Mint szakember, nem csodálkoztam hát, mikor a következő percekben megjelent e láthatatlan háromszög eddig láthatatlan harmadik szereplője, az a bizonyos érdekelt férfi, akinek nem tetszik valami.”⁸ A híres drámaíró a szerelmi háromszög dramaturgiai közhelyét fogalmazza meg itt, mely a fennmaradt antik görög drámákban az itt értett/jelzett módon nem tematizálódott. Mert ha jelen van is a háromszög mint kapcsolatrendszer – például Euripidész *Médeiájában* –, akkor sem ez a téma. A szerelmi háromszög dramaturgiai klisévé válásához a polgári társadalomra és abban a polgári házasságra, illetve férfi-nő kapcsolatra volt szükség.

A *Dráma Voloscában* elbeszélőjének drámaelméleti nézeteit (Márai által ironizált színházias szemléletét) tekinthetnénk merő fikciónak, mely nem köthető Márai saját, drámával kapcsolatos elképzeléseihez. Azonban ennek az elbeszélésbe ágyazott fejtegetésnek az a különlegessége, hogy Márai Sándor *valamennyi* egész estés színdarabjában jelen van ez a bizonyos – itt „37.”-nek nevezett – szituáció. Jelen van egyrészt, mint a darabot szervező emberi alapviszony, három személy kapcsolata, másrészt mint változatlan, mozdulatlan helyzet, melyben a szereplők, ha cselekszenek is, tettükkel nem a helyzet megváltoztatására, hanem inkább fenntartására törekcsenek.

Bármilyen legyen is a történet, bármilyen legyen is az időbeli és a térbeli háttér, Márai mind az öt, pályája derekán írott egész estés darabjában egy háromszöghelyzetet állít a mű középpontjába. Első kettő egészestés darabjának bemutatója (és sikere) után jegyzi fel 1943-as *Naplójában* írói terve között a következőket. „Színdarab: »Varázs«. Aztán: »Viadal«, »Vendégláték Bolzanóban« (versekben) s kamaradráma hat szereplővel, Marcus Aureliusról...”⁹ E tervbe vett színdarabok közül csak az utolsóként említett nem készült el. Az öt egész estés színdarab a *Kaland* (1940), a *Kassai polgárok* (1942), a *Varázs* (1944), a *Viadal* (1948) és az *Egy úr Velencéből* (1958).

Ezeknek a valamennyi darabot megalapozó háromszögeknek a leggyakoribb (szinte állandó) motívuma az öreg(edő) férfi és a fiatal nő kapcsolata, akik mellett ott a harmadik: aki vagy – gyakrabban – egy fiatalabb férfi, akihez a nő vonzódik; vagy aki – ritkábban – az öregedő férfi asszonytársa. Ez a motívum nemcsak a drámáit, hanem számos epikai művét, regényét, elbeszélését is átszövi, különféle változatokban. A háromszög a színdarabokban időnként kibővül (a *Kalandban* négy-, a *kassai polgároknak* ötszöggé), de a középpontban mindig olyan férfi hős áll, aki egy háromszög-helyzet részese.

A darabok háromszögei az alábbiak: a *Kaland* főszereplője egy 54 éves orvos (Kádár Péter), akinek 30 éves neje (Anna) arra készül, hogy megszökjön az orvos 35 éves tanársegédjével (dr. Zoltánnal) – mellettük negyedikként a tanársegédbe szerelmes orvosnő (dr. Pálos Eszter) van jelen. A *kassai polgárok* hőse az 53 éves szobrász (János mester), akinek műzsája a 15 éves Genovéva, felesége a 38 éves Ágnes. (A negyedik alak a mesternek a nyitójelenetben a darabból távozó fia, Kristóf, aki szerelmes a lányba; az ötödik Jakab pol-

⁷ Uo.

⁸ I. m., 70.

⁹ Márai, 1998, 44.

gár, aki meg akarja kérni Genováva kezét.) A *Varázs* központi alakja egy 60 éves cirkuszi illuzionista (Krisztián), akit 20 éves ifjú felesége (Estella) elhagy a fiatal idomárért (Maharamáért). Az *Egy úr Velencéből* hőse a 40 éves Casanova, aki Franciskát szeretné elcsábítani, de a fiatal (meg nem határozott korú) nő kitart férje, a 70 éves Párma grófja mellett. Van Márainak egy további – csak német fordításban fennmaradt – drámája, a *Viadal*, melynek epikus előzménye a *Párbaj* című elbeszélés, ahol az 56 éves családfő 26 éves második felesége a családdal kénytelen „megvívni”, amikor híre jön, hogy a férj a hivatalában agyonlőtte magát. A *Der Kampf* című drámafordításban a színre sohasem lépő főhős, Konrád János kora nem derül ki pontosan (de gyerekei 34 és 40 év közöttiek), öccse, Gábor 56 éves, Edit pedig, aki Gábort szerette, de nyolc éve János felesége lett, 40. Itt is ugyanaz a helyzet ismétlődik tehát, mint a másik négy darabban.

Márainál e háromszögek nőalakjainak vétke és a férfi szereplők számára kezelhetetlen sajátossága az, hogy míg a férfiak tárgyként szeretnék befolyásuk alatt tudni őket, addig a nőalakok alanyként viselkednek, saját vággyal, saját akarattal, érzelmileg emancipálódva. Mindezt Márai titokként, rejtélyként, megmagyarázhatatlan jelenséggént ábrázolja, s miután minden darabjában (és számos regényében) egy (vagy a) férfi nézőpontja és értékszemlélete uralkodik, a nő(k)nek ezt a szubjektivitását, érzelmi szabadságát a domináns férfi rezignáltan és elégikus fájdalommal, beletörődve veszi tudomásul.

A háromszögek közhelyszerűségét talán csökkentené, hogy ezt Márai az öregedő férfi motívumával kapcsolja egybe, de miután mind az öt drámájában (továbbá számos epikus művében is) erről van szó, az ismétlődésnek ez a mértéke már(-már) modorosságnak hat.

Három ember kapcsolata a drámairodalomban igen szerteágazó dramaturgiai mintákban, alakváltozatokban bukkan fel. A szerelmi háromszög közhelyét is fel lehet dolgozni eredeti módon. Huszadik századi magyar példáknál maradva, gondolhatunk Csáth Géza *A Janikájára* vagy Örkény István *Macskajátékára*. A motívum epikus alkalmazása is igen gyakori. Ennek a korban (a Márai-szindarabok idején) egyik legeredetibb példája Ottlik Géza *Dalszínház* című elbeszélése, mely 1939-ben jelent meg a *Színházi Magazin*ban.

A szerelmi háromszög témája önmagában még nem tesz egy művet műnemelméleti szempontból drámává. Márai szindarabjaiban a középpontba állított háromszög valójában nem képez drámai viszonyrendszert. Részben amiatt, mert ezek a viszonyok nem változnak. A „nincs változás, nincs cselekvés” dramaturgiája látszólag Csehovval vagy Beckettal rokonítja Márai darabjait, aki egyébként mindkét szerzőt kedvelte. Csehovról, annak „cselekményellenességéről” elismerően írt esszéjében, az *lhlet és nemzedékben*.¹⁰ Beckett *Godot*-jára pedig több helyütt is pozitív értelemben hivatkozik.¹¹ Ám igen nagy Márai és a két másik író szindarabjai között a különbség. A két világirodalmi szerzőtárs drámaiban a dramaturgia látszólagos mozdulatlansága ellenére a mikro-cselekvések tömege építi fel a cselekményt, és ezek a tett-mozzanatok a viszonyok mikroszkopikus változásait is magukkal hozzák. Beckett Csehov dramaturgiáját folytatja, amennyiben nála is – mint orosz elődjénél – a dráma ívét, feszültségét a viszonyváltozás mindvégig fennálló lehetősége, a sorsfordító cselekvés végrehajtásának lehetősége (ám annak be nem következése) adja, illetve teremti meg.

Márai szindarabjaiból azonban ez a fajta dramaturgiai feszültség, illetve tét hiányzik. Ő színpadi műveiben (nemcsak az itt tárgyalt, a pálya derekán keletkezett egész estés da-

¹⁰ Márai, 1992, 201–202. „Van egy novellája, a *Fehérkutyás asszony*, amelyben olyan bűnösen nem történik semmi, hogy még én is megijedtem, aki pedig lelkesen és öntudatosan vagyok cselekményellenes. A Krímben, egy fürdőhelyen a hős elcsábít egy férjes asszonyt.” (201.) Lám csak, egy újabb – ezúttal Csehovnál megcsodált – háromszög.

¹¹ Így például az alábbi helyeken: *Napló 1945–1957*, Bp., 1999, Helikon, 305–306; illetve *Föld, Föld!...*, Bp., 2002, Helikon, 156. „Beckett zseniális pantomimja” – írja itt.

rabjaiban, hanem a második emigrációja során írott hang- és tévéjátékaiban is) álló, mozdulatlan helyzeteket ír meg. Nem a szereplők viszonyaiból, kapcsolatrendszeréből, ennek dinamikájából építkezik, hanem a férfi főszereplő nézőpontjából, vallomásos jelleggel ábrázol egy állapotot. Ennek a mozdulatlan statikus állapotnak az alapja a ki nem fejezett, ki nem nyilvánított vágy.

A *Kalandban* a főszereplő (Kádár doktor) két dolgot vesz tudomásul. Egyrészt, hogy a neje egy fiatalabb férfiért elhagyja, másrészt hogy az asszony halálos beteg. Az orvos férj mindkét kérdésben tapintatos: az asszonynak nem fedi fel, hogy tudomást szerzett az (érzelmi) hűtlenségéről, és azt sem árulja el, hogy a nőnek csak hónapjai vannak hátra. A darab világképe szerint ez a férfias magatartás, és Márai úriember hőse ennek megfelelően – és ennek következtében – drámaiattalanul reagál. A mindenbe beavatott nézőnek együtt kellene éreznie Kádár doktorral, akit ez a két csapás egyszerre sújt: nem elég, hogy a felesége elhagyja, ráadásul még halálos beteg is. Csakhogy ez az utóbbi motívum, amellyel a drámaíró a vétkest bünteti, kívülről orvosolja a helyzetet. Fatális egybeeséssel, egy órán belül derül ki az asszony bűne és a természetől kapott halálos büntetés.

A szerelmi háromszög elrendezése ebben a darabban a férfiak dolga. Az asszony nem is tudja (meg), hogy az út, amelyre indul, nem asszonyszöktetés és egy új élet kezdete a fiatalabb férfi oldalán, hanem a férj (a főnök) utasítása szerint – melyet a vetélytársához (egyben beosztottjához) intéz – szanatóriumi kúra, irány egy elegáns elfekvőbe. A *Kalandban* a két férfi vonzalmának tárgya olyannyira tárgy, hogy Kádár doktor elképzelése (utasítása) szerint az asszony észre sem fogja venni, hogy egészségügyi intézménybe kerül – s így azt sem fogja észlelni, hogy nem valamiféle „nászúton” van, hanem egy gyógytúrán.

Az 1940-es *Kaland* – Márai saját állításával ellentétben – nem a három évvel korábbi *Rendelés előtt* című elbeszélésének a dramatizálása, drámai változata, a két mű ugyanis jelentős mértékben eltérő kérdéseket feszeget. Az elbeszélésben az orvos férj nézőpontjából látjuk azt a helyzetet, hogy az orvosi gyakorlatban jelenlevő rutin és semlegesség (közömbösség) mivé lesz, ha az orvos a feleségéről állapítja meg a halálos kórt. Az elbeszélésben az orvos megőrzi a rutin és a semlegesség látszatát, hallgat a felismert betegségről. A *Kaland* a betegséget ezzel szemben büntetésként, illetve a másik férfihoz való fordulás motivációjaként mutatja be. A nézőpont itt is a főszereplő férfié, aki a sértett (és sértődött) fél pózában veszi tudomásul, hogy harmincéves asszonya elhagyja egy harmincötéves férfiért. Ezt a nyugtázást követi a diagnózis. A háromszög szereplőinek viszonya nem változik, ami mindenekelőtt a két férfi kapcsolatában különös és motivációt nélkülöző. A „csábító” úgy hajítja végre az (érzelmileg) megcsalt férj utasítását, hogy az ugyanúgy főnökként uralja a helyzetet, mint amikor még Zoltán tanársegéd csak az alkalmazottja – és nem a riválisa – volt.¹²

Míg a *Kalandban* Márai a két férfi–egy nő változatból indul ki, a *kassai polgároknak* a főszereplő férfi, János mester áll két nő, a felesége Ágnes (38) és a múzsája, nevelt lánya, Genovéva (15) között. A három ember kapcsolatát – a dráma műnemi sajátosságaitól eltérően – itt sem a szereplők egymás közötti viszonyai(nak változása) oldja meg, hanem a feleség halála és a lány távozása. Ebben a háromszögben az orvoslás motívuma helyett a

¹² A *Kaland*, színházi sikerét tekintve, „a *Kék róka*éval vetekedik” (Fried, 1990, 118), illetve Molnár Ferenc darabjainak fogadtatásához mérhető. Az 1940. október 16-án bemutatott színdarab 351 (!) előadást ért meg. Az 1941-es vidéki bemutatókon azonban alig párszor ment, Kolozsvárott háromszor, Szegeden hatszor, Pécsen ötször játszották. Még abban az évben színre került Hamburgban, 1942-ben következett Torinó, Milánó, Bologna, Bern és Berlin, 1943-ban – többek között – Bécs és Helsinki. A Márai emigrációja előtti utolsó magyarországi bemutatója 1947-ben volt Kaposvárott. A következő hazai premierre 1990-ben, a Radnóti Színházban került sor. Azóta mintegy féltucat színházban játszották – talán visszakerül(t) a repertoárba.

művészet válik meghatározóvá. A *Kalandban* két orvos kolléga és egy beteg alkotja a háromszöget, s így a két férfi mélyebben kapcsolódik egymáshoz, mint bármelyikük is a nőhöz. A *kassai polgárokban* a művészet közege János mestert és a műzsáját kapcsolja össze, és a feleség kap alárendelt szerepet.

Egész estés drámái közül egyedül ebben, *A kassai polgárokban* fedi el a szerelmi háromszög motívumát közéleti-politikai összefüggésekkel, de ez a leplezés csak részleges. 1944-es *Naplójában* Márai Kassát (és ezzel a közéleti szálat) kulisszának nevezi. Ezt írja: „Kassa volt számomra szülőváros, emlék, regénytéma, színdarab-háttér.”¹³ A drámáról értekező Németh G. Béla pedig megfelelést lát János mester és a szerző között – amit csak a magánéleti szál alapján fogalmazhat meg. Ezeket írja: „Márai negyvenhárom éves ekkor. Koraérő volt ifúságában, korán rezignált lett férfiéveiben. János mester, a szobrász, az író félig-meddig alteregója, a darab központi alakja – a cselekmény követelményeinek megfelelően – tízzel több az írónál, ötvenhárom.”¹⁴

A 14. század eleji és a második világháborús történelmi-politikai analógiák nem rejtik el, nem semlegesítik és nem is fokozzák le a két nő között „vergődő” férfi darabszervező motívumát. János mester a két nő közötti választás helyzetében a polgárlét (Ágnes) és a művészlét (Genovéva) közötti választást is exponálja. „Nincs veszélyesebb, mint az öregedő ember szerelme” – hangzik el a darabban.¹⁵ *A kassai polgárokról* írja Márai-monográfiájában Szegedy-Maszák Mihály, hogy „Márai másik két drámájához hasonlóan ez a mű is foglalkozik az öregedéssel. János mester a művészetrel együtt a fiatalságról is kénytelen lemondani. A színműnek azok a legszebb jelenetei, melyek az idős mester hányódásáról szólnak egy fiatal lány, a szobra mintájául szolgáló Genovéva s az öregedő feleség között.”¹⁶

A halvány házastársi szál (egyetlen közös jelenetük van csupán: II. felvonás, 1. kép, első jelenet) ezúttal is az asszony halála zárja le (mint a *Kalandban*), s a férj itt is egyedül marad, mint az előző darabban. A Genovéva-szál, -motívum nem eléggé tisztázott. Keveredik benne valamiféle alkotói válság kérdése, illetve a fiatal nővel szembeni cselekvésképtelenség, passzív vágyakozás. A nő zabolátlanságát hivatott jelképezni Genovéva déli, impulzív természete, illetve két másik iránta vonzódó férfi (Kristóf és Jakab polgár). A háromszög-helyzetet ezúttal nem a férfi „oldja meg”, de nem is a nők, hanem a véletlen, a történelmi-politikai körülmények esetlegességei.¹⁷

A *Varázsban* ugyancsak szakmabeliek (ezúttal cirkuszosok) alkotják a szerelmi háromszöget, ahol a varázsló (a bűvész) és az idomár férfi mellett az artista lány a mellékszereplő, a vágy, illetve a csábítás tárgya, akire – mint a cirkuszi nézőre – a két „művész” deleje irányul.

Krisztián, a hatvanéves bűvész két hónapja vette feleségül a cirkusz húszéves artista-nőjét, Estellát, akinek azon a napon van a születésnapja, amelyen a darab játszódik. Az írástudatlan lány Krisztián vetélytársától, az idomár Maharamától terhes. Ebben a háromszögben Krisztián mellett a másik két alak csak statiszta. Már a bemutató idején megfogalmazta ezt a kritika, amikor így jellemezte a *Varázst*: „Az egész darab voltaképpen ennek az egy embernek [Krisztiánnak – P. M. P.] a portréja, egyetlen háromfelvonásos

¹³ Márai, 1998, 254.

¹⁴ Németh, 1995, 189.

¹⁵ Márai, 1990a, 15.

¹⁶ Szegedy-Maszák, 1991, 55.

¹⁷ A darab ősbemutatója 1942. december 5.-én volt a Nemzeti Színházban, 43-szor ment, a következő évben párszor játszották Kassán. Ezután 1990-ben került ismét színpadra, Gyulán, illetve a Nemzetiben. Azóta négy színház játszotta – Győr, Bástya (Szlovákia), Evangélium, Thália. Talán ez a darab is visszakerül(t) a repertoárba.

monológ, amelyben a többi embernek csak annyi szerep jut, hogy közbeszólásokkal alkalmat adnak a művésznak, hogy művészetének minden mélységéről még pontosabban kifejtsé nézetét, s a közbelépésekkel arra, hogy magatartását is megmutathassa.”¹⁸

A háromfelvonásos dráma első és harmadik felvonásában Krisztián mindvégig a színen van. S noha a második felvonás a vetélytárs, Maharama öltözőjében játszódik, Krisztián a hat jelenet felében itt is színen van, s ha nincs, akkor is ő határozza meg a jelenetek tartalmát.

Krisztián a darabban a drámairolalom nagy varázslójának, Prosperónak a szavait olvassa. De míg Shakespeare hőisének már nincs szüksége a varázslatra, Márai hőse már nem képes rá. Neki a vesszője két értelemben is csődöt mondott, mint varázsvessző (mutatványaira már nem kíváncsi a közönség) és mint hímvessző (felesége más, fiatal férfitől vár gyereket).

A *Varázs* végén a főhős éppúgy egyedül marad, mint az előző két darabban, itt azonban – a halálesetek mellőzésével és *A vihar* mintájához is hasonlóan – a mű románcszerű véget ér, „a belátás és a megértés melabújával” zárul – ahogy Fried István írja.¹⁹

A szerelmi háromszög közege ezúttal a művészet. Krisztián a felszínen bűvész, a mélyben művész. Sorsában, helyzetében Márai az író lehetőségeiről is vall, aki (mármint a művész) azzal kénytelen szembesülni, hogy „mitsem ér már a szelíd varázslat, [...] az alantasabb ösztönökre ható mutatványoknak tapsol a közönség”.²⁰

A *Viadal*ról (még cím nélkül) az első tudósítás 1943-ból való, Harsányi Zsolttól: „Márai Sándor társadalmi színművet írt a Vígszínház számára, és a darab nagy érdekessége, hogy olyan családfőről szól, aki a színen nem is jelenik meg. A bonyodalom a sokkal fiatalabb második feleség, valamint az apa első házasságából származó három fia között játszódik le. A művet Márai a nyár folyamán fejezi be, s ez lesz a *színház egyik téli újdonsága*.”²¹

A darab befejezéséről Márai 1948-as *Naplójának* kiadatlan feljegyzései között olvashatjuk az év februárjában a következőt: „A »Viadal« zárójelenete nyugtalanít, az, hogy lesz-e erőm, megfelelő színpadi helyzetben és szavakkal kimondani, ami a darab értelme: nem a bosszú a megoldás, hanem a megbocsátás?”²² Az elkészült *Viadal*ról 1948 nyarán Márai Németh Antaltól kért dramaturgiai véleményt, mely fennmaradt.²³ A darab a PIM-ben letétbe helyezett Márai-hagyatékban csak német fordításban, *Der Kampf* címmel van meg. A gépiratot tartalmazó dosszién Márai Sándor kézírásával szerepel a golyóstollal tett megjegyzés: „(a magyar kézirat elveszett!)”

A *Párbaj* című elbeszéléstől eltérően itt – a meg nem jelenő férj, Konrád János mellett – nemcsak a férfi első házasságából való három fia szerepel, hanem annak öccse, Gábor is. A háromszög közte, a báty és annak neje között áll fönn. A „főhős” valóban nem lép színre, itt a korát sem tudjuk meg. Az asszony, Edit, negyvenéves, Gábor ötvenhat, János gye-

¹⁸ Benedek András, „Színházi esték”, Budapest, 1946. január, 33.

¹⁹ Fried, 1989, 166.

²⁰ Fried, 1989, 163. A *Varázs*, melyet 1945. december 14-én mutatott be a Pesti Színház, és összesen 38-szor ment, Márai emlékezetében úgy maradt meg, mint a *Kalandhoz mérhető széria*. 1988-ban ezt mondta róla: „Igen, jól emlékszem [...] Tolnay Klári szerepelt a *Varázs* című darabomban, több mint kétszázszor játszották, de nem jó darab, bukás volt...” (Furkó, 1990, 131.) A darabnak ez volt mindeztidáig az egyetlen bemutatója.

²¹ *Film, Színház, Irodalom*, 1943, 30. sz. – kiemelések az eredetiben. Idézi Fried, 1989, 167. Fried István az idézethez a következő megjegyzést fűzi: „A színdarab valószínűleg (legalábbis ekkor) nem készült el, a hagyatékából talán előkerülhet. A történet a *párbaj* c. novellában olvasható.”

²² Idézi Szigeti, 2001, 70. Ezenkívül Márai az *Ami a Naplóból kimaradt 1948* című kötetében folyamatosan tudósít a *Viadal* befejezésének nehézségeiről. (Márai, 1998a)

²³ Közölve: *Színház*, 2003, 8, 25–27.

rekei közül pedig Imre (a német fordításban Ottó) negyven, István harminchat-harmincnyolc, Pál harmincnégy éves.²⁴

A vesztes – mint az előző három darabban – itt is az idősebb férfi, aki – az elbeszélésben szereplő módon – hivatalában szíven lövi magát. Az elbeszélést záró halálhír itt a második felvonás végén szerepel. A titkár bejelenti: „Der Herr Präsident hat sich vor einer halben Stunde in seinem Büro in das Herz geschossen.”²⁵

Gábor – nyolc év távollét után – azért tér vissza a városba, hogy bátyján – aki a világ-vállalat vezetését és a nőjét elvette tőle – bosszút álljon. Miután János, a családfő, színre sem lép, és a színpalakon kívül lesz öngyilkos, nem is alakulhat ki sem viszony, sem viszonyváltozás a két férfi, a két vetélytárs között. A háromszög nőtagja, Edit egykor – bár Gábort szerette – János felesége lett. Most, a dráma végén, mégis Gáboron akar(na) bosszút állni. Ezeket mondja: „Nekem bosszú kell. [...] A Gonosz veled megy és benned él. És velem marad. Most már hiába mégy el tőlem. A bosszú összekötöz velem, mint a bűn.”²⁶ A darab melodramatikus jellegét erősíti, hogy a történet karácsony este játszódik.

A *Vendégjáték Bolzanóban* című regény dramatizálásának lehetősége már a könyv megjelenésének évében, 1940-ben felvetődött. Gáspár Margit *Láthatatlan királyság* című önéletrajzi kötetében így emlékezik saját és férje (Szűcs László, a Nemzeti Színház akkori dramaturgia) szerepére ebben a kezdeményezésben: „Az például kizárólag Szűcs László praktikáinak köszönhető, hogy Márai Sándor darabírára adta a fejét. Én figyelmeztettem Lacit a *Vendégjáték Bolzanóban* című káprázatos regényre. Elolvasta és rögtön rámondta: »Ebből darabot kell vele írtni!« [...] Németh elé terjesztette Márai felkérésének tervét. A direktor jóváhagyásával és nevében levelet fogalmazott. [...] Márai az első, igen jó hangulatú megbeszélésen közölte, hogy a *Vendégjáték* helyett inkább egy novelláját dramatizálná.”²⁷ A 2003-ban publikált Márai Sándor–Németh Antal levelezésből tudható, hogy 1940. május 5-én a budapesti Nemzeti Színház igazgatója, dr. Németh Antal (vagy az ő nevében a dramaturg) levelet írt Márai Sándornak, amelyben arra kérte az író, hogy írjon darabot a színház számára. Németh a levélben Márai előző hónapban megjelent regényét, a *Vendégjáték Bolzanóban* című művet javasolja átdolgozásra. Márai négy nap múlva kelt levelében a javasolt regényátdolgozásra vonatkozó kérést elhárítja, ugyanakkor arról értesíti Németh Antalt, hogy „hónapok óta írok egy színdarabot, amelynek másfél felvonását már papírra is vetettem [...] s úgy tervezem, ha nem jön közbe semmi, ezt a nyarat teljesen e munkának adom, s augusztus végére tető alá tudom hozni a darabot. (Címe: »Rendelés előtt«, ötletét egy, hasonló című, az Új Időkben megjelent elbeszélésemből kértem kölcsön.) Ezt a színdarabot őszinte örömmel bízom a Te gondjaidra, s bocsátanám a Nemzeti Kamaraszínházának rendelkezésére.”²⁸

A regényből írott darab végül 1958-ban készült el, és 1960-ban, Washingtonban jelent meg. Az *Egy úr Velencéből* című játékban a szerelmi játékosok, Casanova és Franciska állnak közelebb egymáshoz, míg Párma hetvenéves grófia pusztá epizodistája ennek a háromszögnek. A regényhez képest, amelyben Casanova majdnem kilenc napot tölt Bolzanóban, a darab egyetlen éjszakán játszódik. Az előző négyhez viszonyítva ez a leginkább egyszerű, egy alakra épített – és egyedül verses formájú – darab. Pierrot és Pierrette két keretjelenetét (I/1 és II/9), illetve a Fogadós és a Casanova szolgája közötti kezdő jelenetet (I/2) leszámítva Giacomo Casanova az I. felvonás harmadik jelenetétől folyamatosan a színen

²⁴ *Der Kanjpf*, gépirat, a 9., 13., 33–34. oldalak szerzői instrukciói.

²⁵ I. m., 70. „Az elnök úr fél órája az irodájában szíven lőtte magát.”

²⁶ Idézve Németh Antal bírálatában, *Színház*, 2003, 8, 26. A darab mindmáig nem jelent meg és nem is játszották.

²⁷ Gáspár, 1985, 353–354.

²⁸ Idézve: *Színház*, 2003, 8, 18–19.

van. Már a regény tartalmazza azt a helyzetet, amelyben „Márai a szerelmi háromszög köz-helyét eleveníti föl, ám a kifordítás céljával”.²⁹ A darabban – a négy előző műtől eltérően – ezúttal nem az idősebbik férfi (itt Párma grófja) a központi alak és a szerelmi háromszög vesztése. A csupán két jelenetben (I/5, 6) színre lépő gróf, amikor kettesben marad Giacomóval, elmeséli neki, amit a másik tud, de a néző nem, hogy „Öt év előtt mi ketten / Párbajoztunk. [...] Tudni akartuk, Franciska kit választ”.³⁰ A párbajt – és ezzel Franciskát – a gróf nyerte. A nő azonban azóta is Casanova után vágyakozik.

A gróf arra akarja rávenni a szoknyavadászt, hogy töltsen a mai éjszakát a feleségével, hogy legyen vége Franciska vágyakozásának, és így a férj visszakaphassa (érzelmeiben) az asszonyát. Húszezer aranyat fizetne ezért, Giacomo azonban a pénz helyett menlevelet (azaz szabadságot) kér. A gróf az ajánlattételt ezzel indokolja: „Mert meg fogok halni. [...] Erről hallgass. / Ne említsd neki...”³¹ Ez a „halál-motívum” azonban a darabban nincs kibontva, csupán itt kerül említésre.

A háromszög harmadik tagja, Franciska egyetlen – bár hosszú – jelenetben szerepel (II/7).³² A nő azt kéri Giacomótól, „Ami lehetetlen. / Azt, hogy a kalandor engem szeressen”.³³ Egyéjszakás kaland helyett közös életet kínál a csábítónak, aki azonban erre nem hajlandó. Franciska Casanova szemére olvassa, hogy nem ember, csak szerep, „aki elmegy reggel. / Mindig elmegy. Mert így van a szerepben”.³⁴ És ezúttal a nő hagyja el (hagyja ott) a híres kalandort.

A darabban a szerelmi háromszög témája több más motívummal egészül ki, melyek mind Casanova alakjához kapcsolódnak. Ezek a motívumok már a regényben is szerepelnek. Így az, hogy Giacomo írónak, művésznek tekinti magát; megéli és megfogalmazza szerep és egyéniség konfliktusát, fél az öregedéstől stb. Mindez azonban nem fedi el az *Egy úr Velencéből* azon gyengéjét, hogy a darab itt is egyetlen alak nézőpontjából és szölamából komponált, és hogy a műbe – itt is – beemelt szerelmi háromszög-motívum ezúttal sem képes dinamizálni és drámaivá tenni a színdarabot.³⁵

A cselekmény ideje az öt drámából négyben alig pár óra. Ezt az időtartamot a bevezető instrukcióban Márai mindig meg is adja. A *Kaland* délután kettőtől négyig, a *Varázs* alkonyattól estig, a *Viadal* este öt és nyolc között, az *Egy úr Velencéből* egy éjszaka alatt játszódik. Ez a rövidség uralja a *kassai polgárok* időszervezetét is, melyben – ahogy a szerző írja – „Idő: az első és a második felvonás, valamint a harmadik felvonás első képe történik ugyanannak a napnak huszonnégy óráján belül, hajnaltól hajnalig.” Ehhez kapcsolódik – epilógusként – a „harmadik felvonás második képe három hónappal később”.³⁶ Mindez azt mutatja, hogy Márai – az esetek többségében – megfeleltette egymásnak a darabbeli és

²⁹ Szegedy-Maszák, 1995, 236.

³⁰ Márai, 1978, 135.

³¹ I. m., 147.

³² I. m., 180–200.

³³ I. m., 190.

³⁴ I. m., 195.

³⁵ A verses játék Márai Sándor életében nem került színpadra. Farkas Ferenc, aki operát írt a műből, 1988-ban levélben kért engedélyt az írótól a zenemű bemutatására. „83 éves vagyok, nincs sok időm hátra, de kimondhatatlanul boldog lennék, ha megérhetném a bemutatót”, írta Márainak San Diegóba. (Idézi Furkó, 1990, 128.) Márai Sándor 1989. február 21.-i halála előtt nem sokkal elutasította a kérést. (Furkó könyvében posztumusz dátum, 1989. II. 27. szerepel.) „Az Ön zenéje érdemes kiegészítője a szövegnek, de ragaszkodom ahhoz, hogy előbb a színjáték kerüljön színre, nem az opera.” (I. m., 129.) Az operát 1991-ben mutatta be az Operaház. A darab először rádiójátékként 1992 szeptemberében hangzott el a Kossuth adón. A regény címén 1995-ben a Kolibri Színház mutatta be; a darab címén a kassai Nemzeti Színház 1998-ban vitte színpadra.

³⁶ Márai, 1990a, 5.

a színpadi időt, és olyan szerkezetet igyekezett létrehozni, melyben a színdarabban megjelenített történet ideje azonos a történet színházi előadásának idejével. Egyértelműen ez a helyzet a *Kaland*, a *Varázs* és a *Viadal* esetében. Ez az idő azonban tartam nélküli, külsőlegesen megadott idő. Ezekre a darabokra is érvényes az a megállapítás, amelyet Kálmán C. György az író epikus műveiről tett: „Márainál [...] álló idő van az elbeszélés középpontjában.”³⁷ A drámáknak ez az álló ideje (melyben nem történnek, hanem kiderülnek, kitudódnak a dolgok) emlékeztet Racine dramaturgiájára, ahol a drámák tulajdonképpen „egyetlen pillanat alatt játszódnak le”.³⁸

Az öt dráma térfelfogását vizsgálva hasonló eredményre juthatunk. A *Kaland*, a *Viadal* és az *Egy úr Velenecéből* egyetlen, változatlan helyszínen játszódik. Ez utóbbiban Pierrot és Pierrette keretszíne a színpadi függöny előtt zajlik. A *Varázs* első és harmadik felvonásának helyszíne Krisztián szállodai szobája, a második Maharama cirkuszi öltözője. A legnagyobb változatosságot ebből a szempontból is *A kassai polgárok* mutatja, mely több helyszínen játszódik. Az uralkodó tér János mester műhelye (ez a helyszíne az összesen hat színből háromnak), amelyet kiegészít a kassai tanács ülésterme (II/2 és III/2), valamint a darab nyitóképében egy erdei tisztás. Márai tehát darabjainak többségében egyetlen helyszínt alkalmazott. E szerint a hármasságot nemcsak színdarabjainak témájában (a szerelmi háromszögben), hanem dramaturgiájában is – a klasszicista hármasegység mintáját követve – előnyben részesítette.

A cselekmény, a szerelmi háromszög helyzetének alakulása az öt darabban a következő. A *Kalandban* és *A kassai polgárokban* a feleség elpusztul (az előbbiben Annáról kiderül, hogy halálos beteg, az utóbbiban Ágnest rablók ölik meg), a *Varázsban* és az *Egy úr Velenecéből* című darabban a nő hagyja el a férfit (Estella átpártol Maharamához, illetve Franciska nem szökik meg Casanovával, hanem a gróffal marad), a *Viadalban* pedig a színre nem lépő, láthatatlan főhős, János öngyilkos lesz.

Ha lecsupaszítjuk Márai öt színdarabját, és csak a közös vonásokat nézzük, azt látjuk, hogy a konkrét környezet, ahol az egyes darabok játszódnak, csak színpadi hátteret, kulisszát jelent, nem szervesül a szereplők világával (ellentétben például a Csehovnál szereplő vidéki birtokkal). A szerelmi háromszöget alkotó szereplők (mindenekelőtt a férfiak) foglalkozása, az orvos (Kádár és Zoltán), a művész – ezen belül a szobrász (János mester), a bűvész (Krisztián), az író (Casanova) –, illetve a kereskedő (Konrád János és Gábor) ugyancsak kulissza, külsőség, szerep.

Az életkor, melyet Márai a legtöbb esetben akkurátusan megad, a szereplők életkorának különbsége, illetve az életkor külső, társadalmi, sztereotip és belső, személyes megítélése közötti különbség az öt darabjaiban nem válik feszültség forrásává, hanem inkább a tudomásulvétel, a rezignáció övezi. Állandósult motívumként ugyanolyan sztereotípiának lehet tekinteni, mint a szerelmi háromszög közhelyét. Hiszen az, hogy a főhős férfi huszonnégy, harmincnyolc vagy negyven évvel idősebb a nőnél, az önmagában, mint számadat mellékes. A lényeg a nemzedéki különbség lehetne, ezt azonban Márai egyik darabjában sem exponálja.

Márai mind az öt egész estés darabját egyetlen férfi főhős köré (illetve az öt szemszögekből) komponálja. Ez a főhős az áldozata a „többiek” szerelmi ármányának, hűtlenségének vagy megközelíthetlenségének. Valójában minden darabban csak ennek az egy domináns férfialaknak a sorsát látjuk, mert hozzá mérve mindenki más (feleség, szerető, csábító) csak epizodista.³⁹ A nőalakok a színdarabokban ugyanolyan elmosódtak, mint a *Dráma*

³⁷ Kálmán C., 1993, 90.

³⁸ Lucien Goldmann, *A rejtőzködő isten*, Bp., 1977, Gondolat, 569.

³⁹ Csehovnál – akinél szinte mindig mindenki szerelmes, és mindenki viszonzatlanul az – ezzel szemben mindig a kapcsolatok bonyolult hálójába és ellenpontozása van jelen. Ő nem egy főhős köré építi a darabjait, hanem több egyenrangú szereplő viszonyára.

Voloscában című elbeszélésben, ahol a nő közvetlenül meg sem jelenik – hasonlóan olyan regényeihez, mint a *Válás Budán* vagy *A gyertyák csonkig égnek*. Ezekben a helyzetekben két férfi ügyéről van szó, az asszony csak pusztán tárgya a viadalnak, a varázsnak vagy a kalandnak.

A Márai Sándor életművét értékelő Szegedy-Maszáék Mihály megállapítja, hogy „Máraiból [...] hiányzott a nagy és termékeny alkotóknál megfigyelhető variálós képesség”,⁴⁰ illetve hogy „Márai életművének egyik nagy fogyatéka az önisméltás”.⁴¹ Nem meglepő tehát, hogy a szerelmi háromszög közhelyét nemcsak az eddigiekben tárgyalt színdarabjaiban alkalmazza, hanem az számos regényében is visszaköszön.

A teljesség igénye nélkül álljon itt néhány példa, ahol ez a motívum Márai epikájában előkerül. „A műfaj álarcja mögé rejtett személyesség” című tanulmányában a *Csutora* (1932) című kutyaregényt elemző Németh G. Béla írja,⁴² hogy a művet szervező szerelmi háromszög mögött a polgári civilizációs kötöttségek elidegenítő hatása és „a házassági együttélés szükségszerű kiüresedése” rejlik. A *Válás Budán* (1935) című regényben⁴³ Kőmíves Kristóf bírónak el kellene választani egymástól egykori iskolatársát, Greiner Imre orvost és annak feleségét, Fazekas Annát. Ám kiderül, hogy az asszony – akit a bíró futólag ismert és időnként gondolt rá – valójában évek óta a bíróról álmodott. A nő megmérgezi magát, a férj nem nyújt segítséget, éjszaka (a tárgyalás előtti napon) felkeresi a bírót, hogy megkérdezze, Kőmíves szeretkezett-e úgy az elmúlt évtizedben, hogy közben Annára gondolt. A válasz: „Erre nem akarok felelni.”⁴⁴

Ebben a regényben szerepel a következő passzus: „Tudtad, hogy Irén apja, az öreg Szávozdy, életre-halálra udvarolt Annának? Öreg, Istenem,... akkor azt hittem, aggasztán. Huszonkilenc éves voltam, Anna huszonkettő, Szávozdy negyvenhárom. Amolyan mulatós, nagyvilági ember. Anna kinevette. Négy, várj, öt év múlva mi is az öreg Szávozdy korában leszünk.”⁴⁵

Az *Ítélet Canudosban* (1969) című regény rejtélyes, meg sem jelenő alakjáról, a canudosi lázadók vezérééről a Tanácsadóról a marsall által vezetett kihallgatáson a Canudosból érkezett nő és a tábornok között a következő párbeszéd hangzik el (magyarázatul a vezérnek az intézményes társadalmi viszonyokból történő kivonulásra):

„Mondja tovább. Aszkéta volt, mert...

Megsértették.

A nők? Vagy a férfiak?

Az anyja. És a felesége... És a barátja... A csendőrt, aki a felesége szeretője volt.

Ez a mese. Maga is elhitte?

Nem mese. Az anyja vezette nyomra, mert gyűlölte a menyét. És ő megölte mindhármat. Az anyját. A feleségét. És a csendőrt... Akkor kezdett vándorolni. Sokan mentek vele, mindig többen... Egy napon megcsinálta Canudost.”⁴⁶

Ott van ez a motívum *A gyertyák csonkig égnek* mélyén, és az ebből írt *Parázs* című televíziós jelenetben, és azokban a prózáiban, amelyek némely darabjának előzményét jelentik, mint a *Casanova-regény* (és az ebből írt színdarab) vagy a *Párbaj* című elbeszélés (és az ennek alapján készült *Viadal* című dráma). És ott találjuk az *Egy polgár vallomásaiban* is,

⁴⁰ Szegedy-Maszáék, 1991, 89.

⁴¹ Szegedy-Maszáék, 1995, 237. Ez az önisméltás az eddigiekben említett motívumok mellett jelen van az ugyanahhoz a témához történő újbóli vissza-visszatérésben (vö. Tolcsvai Nagy, 1999), és megtalálható a szavak szintjén is. Így – többek között – a „kaland” vagy a „varázs” kifejezés fél évszázadon keresztül Márai sűrűn használt fordulatai közé tartozik.

⁴² Németh, 1993, 176.

⁴³ Elemzi Szegedy-Maszáék, 1991, 24–26.

⁴⁴ Márai, 1993, 140.

⁴⁵ I. m., 102.

⁴⁶ Márai, 1981, 156.

amelyben a majdani feleséggel való egymásra találást az elbeszélő a következőképpen meséli el: „Lolát ‘felejteni’ küldték ezen a télen Berlinbe [...] A férfi, akit ‘felejteni’ akart, a barátom volt. Egy napon levelet írt, kérte, keressem fel Lolát, szónokoljak ügyében. A levelet elolvastam, eltettem és nem gondoltam reá. Hetek múlva egy este találkoztam vele a színházban. Akkor éppen apám látogatott meg Berlinben. [...] Apám másnap elutazott [...] Délután a Kurfürstendamm egyik teaszalonjában találkoztam Lolával. Előadtam barátom levelét és néhány szót dadogtam. De aztán elhallgattam, ő is hallgatott. Mind a ketten pontosan tudtuk, hogy itt már nem lehet semmit csinálni. Az ilyen találkozások mindig nagyon egyszerűek. [...] Egy pillanatig sem volt ‘bűntudatom’ barátommal szemben. Hamis és hazug ‘lovagiasságra’ képtelen voltam.”⁴⁷

Mint ezek az epikus példák mutatják, Márai Sándor műnemtől/műfajtól függetlenül, hasonló gyakorisággal használta a szerelmi háromszög motívumát színdarabjaiban és prózájában. És noha azt írta a *Mágia* című elbeszélésében, hogy „[a] műfaj mindig ott áll az író és mondanivalója között, ki kell szolgálni...”⁴⁸ írói gyakorlatában mégis összekeverte epika és dráma formai és kompozíciós jegyeit. Ebből következik Márai írásművészetének az a sajátossága, már-már paradoxona, hogy míg drámai formában megírt műveiben az epikus látás- és szerkesztésmód uralkodik, addig regényeinek igen gyakran drámai jegyei vannak. Erre több elemző is felhívta már a figyelmet. „Márait időről időre vonzotta a színpad. Igazi drámaíró nem lett belőle, regényeiben viszont olykor engedett a színpadiasság kísértésének” – állapítja meg Szegedy-Maszák Mihály.⁴⁹ A Márai regényeit nemrégiben szemlélő J. M. Coetzee szerint *A gyertyák csonkig égnék* című regényről „[a]z olvasónak az az érzése, hogy egy színdarab – helyenként suta és nehézkes – regényátíratát olvassa”. Ez a regény, éppúgy „mint az *Eszter hagyatéka* olyan, mintha drámaként lett volna elgondolva. Ugyanúgy mindvégig egyetlen színpadra állított szereplőre összepontosít...”⁵⁰

A narráció magánbeszédszerű természetéről írja Fried István, hogy Márai „szívesebben írt ‘kamaradarabokat’, rövid idő alatt, szűk térben játszódó, elsősorban gondolati téren konfliktusos regény-‘drámákat’, amelyekben a belső és a nem belső monológok az éhasadságok okait, gyökereit, következményeit elemzik”.⁵¹ Ugyancsak ő állapítja meg, hogy „a hosszabb fölvezetés után következő párbeszéd formájú (belső) monológ a *Válás Budán*, majd a *Vendégjáték Bolzanóban*, *A gyertyák csonkig égnék* és a *Sírály* külső formai jellegzetessége...”⁵²

A színpadiasságnak ebben a Márai-prózában felismerhető – részben látens, részben manifest – jelenlétéből arra lehetne következtetni, hogy ebben a jegyben Márainak a színház iránti vonzalma fejeződik ki. Márainak azonban a színházhoz egészen más volt a viszonya. Így nyilatkozott erről: „Nem szeretem a színházat és nem is érdekel túlságosan. Egészen más dolog érdekel. De mert nem akartam kikerülni a műfajt, nem akartam meghátrálni előle, egyszer mégis vállalnom kellett az erőpróbát. Megírtam tehát a darabot [a *Kalandot* – P. M. P.] a drámaírásnak, érzésem szerint, nincsenek szabályai, talán csak annyi, hogy a színpad nem tűri a lange szavakat. Minden mondat előbbre kell, hogy vigye a dolgot. Ebben a műfajban a logikusan egymásba láncolódó cselekedetek beszélnek. Még a téma sem fontos, hiszen nincsenek új ötletek, inkább a megírás erején dől el minden.”⁵³ Márai nézete szerint „a szándékolt hatás a másodlagosság megnyilvánulási formája a mű-

⁴⁷ Márai, 2001a, 283–284.

⁴⁸ Márai, 2001, 239.

⁴⁹ Szegedy-Maszák, 1991, 57.

⁵⁰ Coetzee, 2001, 42 – e tanulmány részleteit idézi Takács 2004, 9, a fenti idézetek ebből a fordításból valók.

⁵¹ Fried, 2002, 199.

⁵² I. m., 160.

⁵³ Acsády Károly, „Kaland 300”, *Film, Színház, Irodalom*. 1941, 45. sz. – oldalszám nélkül.

vészetben”.⁵⁴ Ez a szándékolt hatás viszont kiküszöbölhetetlen eleme a színjátszásnak. Míg az irodalmi mű esetében a hatás (társadalmi szinten, a nyilvánosság előtt) csak közvetetten érvényesül, addig a színház esetében a hatás mindig közvetlen és azonnali.

Márainak a színháztól való tartózkodásában szerepet játszott az is, hogy ezt a műfajt nem tartotta úriemberhez méltónak: „A Pesti Hírlapnál egyszer feltették neki a kérdést, miért nem ír színpadi művet. Mire Márai pulykavörösrre gyulladt képpel ugrott fel íróasztala mellől, és felindultan kiáltotta: Kikérem magamnak, én mindig tisztességes ember voltam!”⁵⁵

Naplójában több helyütt is foglalkozik a színház és a siker kérdésével. Louis Jouvet *Egy komédiás feljegyzései* című könyvének olvastán megjegyzi, hogy „csak a költő van, aki drámai formában mondja el látomását. Minden más mesterséges feltétel, iparszerű konció.”⁵⁶ A sikert gyanúsaknak nevezi.⁵⁷

Saját korát drámaiatlannak látja, szemben Shakespeare-ével: „A drámai szerző, Shakespeare idejében, kinézett az ablakon, s már megkereste aznap írnivalóját. Ma lassú tűzön megsütnek egymillió embert vagy egy várost, vagy egy országot... s ez nem »dráma«, ez napihír.”⁵⁸

A műnemekkel kapcsolatos felfogásával összefüggésben igen árulkodó az az elszólása, mely a *Kaland* bemutatója előtt a *Színházi Magazin*nak adott interjújában szerepel. Ezt mondta: „Darabom problémája annyira emberi, annyira földhöz, élethez kötött, hogy el kellett jutnom a színpadhoz, a gondolat epikus közvetítéséhez, hogy célokat elérjem.”⁵⁹

A *Kaland* sikere kapcsán ezt nyilatkozta: „Minden sikerben van az író számára egyfajta nyugtalanító elem: a félelem, hogy félreértették.” Ugyanitt ezt is mondta: „A dráma nem az én műfajom. Talán írok még színdarabot, de csak akkor, ha olyan drámai témával találkozom, melyet semmiféle epikus műfajban nem tudok kifejezni. Az én igazi területem nem a színpad, hanem az epika.”⁶⁰ E nagyfokú önismeretre valló kijelentés ellenére Márai az ekkor kezdődő évtizedben nem tudott ellenállni a színdarabírás kihívásának, készítésének. De egész írói pályáján egyetlen színházi sikere volt csupán, a *Kaland*.

Utolsó itthon írott színdarabjának, a *Viadalnak* az elkészültét nyomon követhetjük az *Ami a Naplóból kimaradt* 1948 című kötetében. Az írói erőfeszítést rögzítő megjegyzései Márainak a drámához, a színpadhoz és az íráshoz való viszonya szempontjából is igen tanulságosak. Megvetéssel ír a drámaírás folyamatáról: »Írom a 'Viadal'-t és mindig újra megdöbbenek, milyen aljas vállalkozás egy színdarab.”⁶¹ Majd pár héttel később: „Sötét és aljas mesterség a színdarabírás. Feszítővas kell hozzá, tolvajlámpa. Az író helyesen cselekszik, ha munka közben bekormozza arcát, hogy fel ne ismerjék.”⁶² Készülő, befejezéshez közeli drámájáról negatív véleménnyel van: „A darab rossz. Nem rossz részleteiben, talán egészében is előadható, hatásos... mégis rossz.”⁶³ Pár nap múlva: „A darab utolsó jelenete rossz. Nem dráma, csak kiabálás. Minden rossz, reménytelen.”⁶⁴

⁵⁴ Szegedy-Maszák, 1995, 233.

⁵⁵ Gáspár, 1985, 354. – illetve szinte szó szerint ugyanígy: Dobos László, „Apropó: A Kalandról”, *Film, Színház, Muzsika*. 1989. IV. 15., 15.

⁵⁶ Márai, 1999, 62.

⁵⁷ I. m., 201.

⁵⁸ I. m., 106.

⁵⁹ Illosvay Ferenc, „Lássuk, hogy hangzik Márai színpadon!”, *Színházi Magazin* 42, 1940. X. 13. (Kiemelés tőlem: P. M. P.) Fried István ezt – az „epikus” kifejezést – az újságíró elírásának, illetve egy másfajta drámaírás meghirdetésének véli. (Fried, 1990, 108.)

⁶⁰ *Színházi Magazin*, 1941. 25. sz., 10.

⁶¹ Márai, 1998a, 15.

⁶² I. m., 39.

⁶³ I. m., 28.

⁶⁴ I. m., 31.

A drámai kompozícióval kapcsolatos elgondolásából kiderül, hogy téves elképzelése van arról, a műben hol is kell megalapozni, létrehozni a drámaiságot: „Elkövetkezett a pillanat – a harmadik felvonás közepe –, amikor a 'Viadal'-ból egy jeleneten át *drámát* kell csinálnom.”⁶⁵ Majd pár oldallal később: „A harmadik felvonás utolsó jelenetét harmadszor írom át, mindig újra eltépem; itt dől el minden, itt kellene drámává emelni a cselekményt.”⁶⁶ A drámát azonban a mű elején, a darabot alkotó szereplők viszonyainak megteremtésével, az egész cselekményt megalapozó és meghatározó helyzet létrehozásával kell(ene) „drámává emelni”, nem pedig a mű végén. Az epikától eltérően ugyanis a drámában visszamenőleg nem értelmeződnek át (nem teremődnek újra vagy jönnek eltérő módon létre) a művet megalapozó viszonyok – abban az esetben természetesen, ha (egyáltalán) vannak ilyen viszonyok.

Márai igen szigorú bírálója volt önmagának. Az eddig idézett részletekből is kiderül, hogy tisztában volt a *Viadal* fogyatékoságaival. Ugyanitt ezt veti papírra: „Ha a közönség is úgy unja majd a »Viadal«-t, mint ahogy én unom, írás közben – a második felvonás zárójelenetét írom –, akkor az előadás kissé egyhangú lesz.”⁶⁷ Ez az önmagával szembeni szigor nemcsak itt jut kifejezésre. Két évvel korábban, 1946-ban, elolvassa éppen befejezett regényét, *A nővért*, ezt jegyzi fel: „... nem bírom a hangját, öklendezem tőle: ezt a dalamos Márai-hangot, amely a vége felé - két, három év előtt! – igazán kintorna-szerű volt már, nyekergően dallamos. Gyűlölöm ezt a hangot. S a műfajt, mely belőle következik... Ha lesz még valami, más lesz és másként.”⁶⁸

Befejezésül – az öt itt tárgyalt színdarab fényében – talán nem tanulság nélkül való, ha bepillantunk egy el nem készült dráma tervébe, abba a folyamatba, ahogyan Márai az ötlet felvetődésétől a szerkezet felvázolásáig gondolkodott a drámaírásról. 1948 folyamán, a *Viadal* befejezése körül, illetve annak írásával egy időben jut eszébe egy új színdarab terve: „A család válságban, a családfő nem tud dönteni [...]. Ekkor beállít [...] Első Látogató, az angyal. Második Látogató, az ördög. Mindegyik idejében érkezik. Mindegyik tanácsot ad, a maga módján. A családfő egyedül marad e tanácsokkal a harmadik felvonásban. Megérti, hogy az ember nem dönthet angyali, sem ördögi módon; az ember csak emberi módon fogadhatja el a végzetet.”⁶⁹ Az elvont allegória rövidesen (a naplóban két oldallal később) egészen részletes kidolgozást nyer. Márai két oldalon keresztül vázolja fel a konkréttá tett történetet. (Terjedelmi okokból erősen rövidítve idézem.) „A színdarab kezd lassan alakot öltetni. A hős orvos [...]. Már csak ritkán fogad beteget. Este hatra van egy nehéz műtétje: egy barátját kell megoperálni, kartársát [...]. Délután négykor, a rendelés órájában, megtudja feleségétől, hogy ez a barát, a páciens, akinek élete két óra múltán kezei között lesz, elárulta őt: a feleségének a szeretője, áruló, állására és boldogságára tör. Arra gondol, hogy lemondja a műtétet. [...] az asszony könyörög a férjének, hogy mentse meg a szeretőjét. [...] Mikor egyedül marad” – betoppan egy páciens: az ördög. „Reábeszéli, ölje meg a beteget.” Majd a páciens elmegy. Jön egy újabb beteg, „ő az angyal. [...] Figyelmezteti az orvost, hogy egyetlen menekülés van számára: az önfeláldozás, a nagylelkűség, a lemondás. [...] Az orvos egyedül marad. [...] A harmadik felvonás a párbaj környezetével, az asszonnyal, a családdal, a hivatással, lelkiismeretével... s megszólal a telefon: Előbb az ördög, aztán az angyal érdeklődnek, hogyan döntött?” És hát ő persze emberi módon dönt – de ezt Márai nem részletezi. Majd rövidesen jelenetbeosztást készít a darabhoz.⁷⁰ Ez alapján a terv alap-

⁶⁵ I. m., 26. – kiemelés az eredetiben.

⁶⁶ I. m., 35.

⁶⁷ I. m., 18.

⁶⁸ Márai, 1992a, 333.

⁶⁹ Márai, 1998a, 42.

⁷⁰ I. m., 44–46.

ján születhetett volna egy újabb (hatodik) Márai Sándor-színarab, szakasztott mása a korábbiaknak.

Bár Gozzi nyomán Schiller (és az ő apologétája, Polti) egyaránt tévedett, amikor a drámai helyzeteket számszerűsíteni és mennyiségüket maximálni próbálta, az általuk vélelmezett három tucat drámai helyzet mégis gyönyörködtető változatosság ahhoz képest, hogy Márai Sándor csak egyetlenegyét próbált ki. Azzal pedig úgy járt, mint a *Dráma Voloscában* című elbeszélésének drámaírója. Nem tudta felhasználni. Inkább elmondta.

Bibliográfia

- Coetzee, J. M., 2001: „Dupe of History”, *The New York Review of Books*, XLVIII. 20. (December 20, 2001), 42–46.
- Csiszár Mirella–Gajdó Tamás, 2003: „Nincs más haza, csak az élet. Németh Antal és Márai Sándor levelezéséből”, *Színház*, XXXVI. 8. (2003. augusztus), 17–30.
- Fried István, 1989: „Varázs – harmincnyolcszor”, *Színháztudományi Szemle*, 26, 149–170.
- Fried István, 1990: „Márai Sándor Kalandja”, *Színháztudományi Szemle*, 27, 106–122.
- Fried István, 1991: „Márai Sándor: A kassai polgárok.” *Színháztudományi Szemle*, 28, 111–132.
- Fried István, 1993: *Márai Sándor titkai nyomában, Salgótarján*, Mikszáth Kiadó.
- Fried István, 2002: „Ne az író történjen meg, hanem a műve”, Budapest, Argumentum.
- Furkó Zoltán, é. n. [1990]: *Márai Sándor üzenete*, Budapest, Püski.
- Gáspár Margit, 1985: *Láthatatlan királyság*, Budapest, Szépirodalmi.
- Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő (szerk.), 1993: *Szintézis nélküli évek*, Pécs, JPEK.
- Kakuszi B. Péter, 2001: *Márai Sándor és Németország*, Pécs, Pannonia Könyvek.
- Kálmán C. György, 1993: „A harmincas évek elbeszélő szövegei: terminológia és tipológia”, in: Kabdebó–Kulcsár Szabó, 1993, 82–101.
- Lőrinczy Huba, 1993: „... személyiségnek lenni a legtöbb...”, Szombathely, Savaria UP.
- Márai Sándor, 1939: „Dráma Voloscában”, *Új Idők* 6 (1939. II. 5.), 205–208.
- Márai Sándor, 1944: *Varázs*, (gépirat), Budapest, OSZMI Könyvtára.
- Márai Sándor, 1948: *Der Kampf*, (gépirat), Budapest, PIM Kézirattára.
- Márai Sándor, 1960: „Egy úr Velencéből”, in: *Márai*, 1978, 105–208.
- Márai Sándor, 1978: *A delfin visszanézett*, München, Újváry „Griff” Verlag.
- Márai Sándor, 1981 [1970]: *Ítélet Canudosban*, München, Újváry „Griff” Verlag.
- Márai Sándor, 1982: *Jób... és a könyve*, München, Újváry „Griff” Verlag.
- Márai Sándor, 1990 [1940]: *Kaland*, Budapest, Prolóbus.
- Márai Sándor, 1990a [1942]: *A kassai polgárok*, Budapest, Prolóbus.
- Márai Sándor, 1992 [1946]: *Íhlet és nemzedék*, Budapest, Akadémiai–Helikon.
- Márai Sándor, 1992a: *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*, Toronto–Bp., Vörösváry.
- Márai Sándor, 1993 [1935]: *Válás Budán*, Budapest, Akadémiai–Helikon.
- Márai Sándor, 1998 [1945]: *Napló 1943–1944*, Budapest, Helikon.
- Márai Sándor, 1998a: *Ami a Naplóból kimaradt 1948*, Toronto, Vörösváry.
- Márai Sándor, 1999 [1958]: *Napló 1945–1957*, Budapest, Helikon.
- Márai Sándor, 2001 [1941]: *Mágia*, Budapest, Helikon.
- Márai Sándor, 2001a [1934–35]: *Egy polgár vallomásai*, Budapest, Európa.
- Márai Sándor, 2002 [1972]: *Föld, Föld!...*, Budapest, Helikon.

- Mekis D. János, 2002: *Az önéletrajz mintázatai*, Budapest, FISZ.
- Mészáros Tibor, 2003: *Márai Sándor bibliográfia*, Budapest, Helikon–PIM.
- Németh G. Béla, 1993: „A műfaj álarcá mögé rejtett személyesség”, in: Kabdebó–Kulcsár Szabó, 1993, 174–180.
- Németh G. Béla, 1995: „A regényíró drámai remeklése”, in: uő: *Kérdések és kételyek*, Budapest, Balassi, 186–193.
- Rónay László, 1990: *Márai Sándor*, Budapest, Magvető.
- Szegedy-Maszák Mihály, 1991: *Márai Sándor*, Budapest, Akadémiai.
- Szegedy-Maszák Mihály, 1995: „Szerep és mű: Márai életműve kétféle megvilágításban.”, in: uő: *„Minta a szőnyegen.” A műértelmezés esélyei*, Budapest, Balassi, 230–239.
- Szigeti Jenő (közéteve), 2001: *Palackposta Márai Sándortól*, Miskolc, Bíbor Kiadó.
- Takács Ferenc, 2004: „Írók a száműzetésben”, *Népszabadság*, 2004. I. 3, Hétvége mell., 9.
- Tolcsvai Nagy Gábor, 1999: „A nyelvi cselekvés egy irodalmi artikulációja”, in: uő: *„Nem találunk szavakat”*, Pozsony, Kalligram, 88–109.

(NEM) VÉLETLENÜL TÖRTÉNT

Zsidó színházművészek emlékiratai 1939 és 1943 között

Az emlékirat minden történeti tudománynak gyakran idézett forráscsoportja. A közvetlen élmények rögzítése napról napra vagy a fontos eseményekről utólag készült feljegyzések általában megbízhatóak és hitelesek, de forrásértéküket elsősorban a szerző személye és szándéka határozza meg. A színházi emlékiratok írói – sokszor a színpad helyett – ezekben az írásművekben éltek ki vágyaikat és álmaikat, itt igyekeztek pályafutásuk sikertelen szakaszaira magyarázatot találni, számukra az emlékirat a szerepjátszás egyik válfaja volt.

Látszólag ehhez a forráscsoporthoz tartoznak azok a művek is, amelyek 1939 és 1943 között jelentek meg – mégsem ugyanazok a szándékok vezették íróikat, mint békésebb korban. Salamon Béla 1957-ben felidézte *Hej, színművész...* címmel 1939-ben kiadott könyvének keletkezési körülményeit: „Ez a kis könyvem úgy született meg, hogy 1939-ben az akkori »törvény« leparancsolt a színpadról. [...] Régi szakmámhoz (textilkereskedő-segéd voltam) nem térhettem vissza. Így jutottam arra a gondolatra, hogy mint annyi sorstársam abban az időben (néha még valódi írók is) – írok egy könyvet. [...] Két legyet ütöttem egy csapásra: nemcsak megéltem, de a közönséggel való kapcsolataim is megtartottam.”¹

Ezeknek az emlékezősegeknek a megírását és kiadását magyarázhatnánk és elintézhetenék annyival, hogy pénzügyi helyzetből, koldulás helyett írták. A könyvek az emberi méltóság megőrzésének utolsó lehetőségét jelentették... Nem alamizsnát kért a művész, hiszen értéket adott cserébe. Ha tetszik, egész életét átnyújtotta. Ezek az emlékiratok a kort, a művésztszadalmat, a kirekesztettek és bennmaradók viszonyát sokkal érzékenyebben mutatják be, mint némely alaposan megírt, nagy apparátust felvonultató történelmi tanulmány.

Abban egyetért a színháztörténet, hogy a színházi memoárok megírásának és megjelentetésének legfőbb mozgója a feledés elleni küzdelem. A színházművész nem hagyhatta alkotásait az utókorra: a közönség csak a nap mint nap színpadon levőket, a folyamatosan sikereseket ismerte el művészként. A színházművészek többsége talán ezért sem tud beilleszkedni színpadképességének elvesztésével a társadalomba – úgy érzi, hogy közönségével állandóan tartani kell a kapcsolatot. Ennek a kapcsolattartásnak legegyszerűbb formáját az emlékezés-írásban találták meg. A színész, színgazgató egyébként is állandóan emlékek között élt: emlékekből építette fel szerepeit, s a sikerekből és a kudarcokból is csak emlékfoszlányai maradtak. Pályájának nevezetes állomásait, egy-egy alakítását írásos és tárgyi emlékek – kritikák, koszorúk, fényképek – őrzik.

Az 1939 után megjelent emlékiratoknak azonban csak egy részét jellemzi az összegzésre való törekvés. Közülük kiemelkedik Bárdos Artúr forrásértékű memoárja, amely *Játek a függöny mögött* címmel jelent meg. Bárdos hatvanesztendő korában úgy vélte, pályája végérvényesen lezárult; rezignált belenyugvással rögzítette színházalapításokban,

¹ Salamon Béla: *Hej, színművész...*, Bp., 1957. 3.

színészfelfedezésekben, nagy sikerű rendezésekben gazdag pályafutásának legfontosabb állomásait. Tisztában lehetett azzal is, hogy az utókornak készíti, s gyakran fogják idézni kényszerűségből összeállított könyvét.

Míg korábban gyakran emlékkönyv formájába bújtatták ezeket a műveket, a második világháború idején kiadott írások egészen más szerkesztési elvet követtek.

A legtöbb írásmű vádbeszéd volt. A kenyerrüktől megfosztott, hivatásuk gyakorlásától eltöltött, megalázott művészek hangja bátor, tartása töretlen maradt. Életük leltárba vételével a tényeket sorolják – általában humorral, bölcs derűvel, a Fészek Klub hangulatát felidéző kedéllyel. A kései olvasó mégsem tud szívből nevetni a búfelejtőnek szánt történeteken, s a színész-író további sorsának ismeretében némi megkönnyebbüléssel vagy megrendüléssel teszi le a könyvet.

1939 és 1943 között természetesen nem vádolni akartak ezek az írások. Kimondva, kimondatlanul kivétel nélkül arról szóltak, hogy a magyar kultúra szolgálatában eltöltött, küzdelmes, nehéz évekért nincs köszönet. A színművész sorsával egyébként szinte valamennyien tisztában vannak; vagyis a kirekesztő színészkamara törvénytelen működését hajlamosak a forgandó szerencsével magyarázni, és ezt a jogtalan eljárást a színészpályájával járó létbizonytalanság velejárójává szelídíteni. Ambivalens érzések – a könyvet el is kell adni – vezetik a tollakat és ceruzákat.

Mégis őszinték ezek az írások. A feldolgozhatatlan érzés feldolgozási kísérletei. Az írás terápia a színpad nélkül maradt művész számára. Egyben annak próbája, hogy a hálás közönség kész-e néhány pengőt áldozni egykori kedvence életben maradásához. A könyvek általában öt-tíz pengőbe kerültek, de a tehetősebb vásárlók gyakran jóval többet fizettek értük.

Az emlékiratokból mégis hihetetlen optimizmus sugárzik. Egyik művész sem adta fel, nem hiszi, hogy helyzete véglegessé válik. Bízna a visszatérésben, ezért is küzdenek a feledés ellen. Lendvay Andor operaénekes így vallott erről az érzésről: „sorsom kissé hosszú felvonásközt iktatott életembe. A művész alkotásaiban él, az alkotás felett nyomtalanul suhan el az idő. Az interpretáló – mint magam is – a produkció pillanatában él, művészete el is hal a pillanattal. Az alkotónak magányra, az interpretálónak tömegre van szüksége ahhoz, hogy művészete megnemesedjék. Én most nagyon magányosan ülök öl-tőzőmben »Két felvonás között«.”²

Sokatmondóak és árulkodóak a címek. Egy részük a múltat idézi. A szerzők arra törekedtek, hogy az olvasóközönséget a már-már elfeledett színházi élményekre emlékeztessék. Boross Géza legismertebb kuplójának refrénjét – „Folik vagy nem folik” –, Vidor Ferike cselédfigurájának állandó fordulatát – *Kezitsókolom!* – választotta munkája címéül. Az egykori köszönés stílusértéke azonban jócskán megváltozott. Míg a cselédnóták háztartási alkalmazottja választékosnak vélte ezt a valójában bumfordi üdvözlési formát, a kenyerrétől megfosztott színésznő a könyv megvásárlója iránti háláját rótta le vele. Vidor Ferikéhez hasonlóan több szerző adott művének kétértelmű címet – Radó Sándor: *Tessék nevetni!*, Pártos Erzsi: *Köszönöm...* Többen helyzetük abszurditására és hihetatlenségére utaltak – Gárdonyi Lajos: *Véletlenül történt*, Komlós Vilmos: *Hol volt, hol nem volt*, Salamon Béla: *Hej, színművész!* Rott Sándor: *A „kis Rottról”* címmel pedig azt fejezte ki, hogy meghatározó és kítőrlőhatetlen szerepet játszott a magyar színházművészetben.

Feltűnő, hogy túlsúlyban vannak a kabaréművészek könyvei. Ebben a műfajban a szerep azonossá vált alakítójával, ezért a színpadról leparancsolt színészek hiánya vákuumot teremtett. Salamon Béla, Komlós Vilmos, Rott Sándor, Boross Géza, Vidor Ferike azt gondolhatta, hogy kötetével részben pótolhatja színpadi hiányát. Meg aztán a kabaréban fellépő színész sokkal több humoros történetet tudott élvezetesen előadni. Mivel neve a szórakozás, a kikapcsolódás, a nevetés védjegyévé vált – könyve iránt is nagyobb lehetett az érdeklődés.

² Lendvay Andor: *Két felvonás között*, Bp., [1942.] 7.

Paradox módon a legszomorúbb írás egy nevetetötől, Keleti Lászlótól származik. Keleti *Pesttől Pestig* című könyvének már első oldalai szívbemarkolóak. A bevezetés látszólag egy kellemes vacsora leírása. A főhős a rikkancstól újságot vásárol, és mit sem sejtve kinyitja:

„A harmadik oldalon nagy betűkkel olvastam:

Megalakult a színéskamara! Közöljük a felvett tagok hiteles névsorát!

Reszketett kezemben az újság, amíg átnéztem a névsort. Kerestem a nevemet. Nem találtam. Már szólni akartam Valinak, de azután még egyszer és újra meg újra átolvastam. Sehol nem találkoztam a nevemmel.

Az arcom sápadt lehetett, a kezem reszketett, mert Vali ijedten szólt rám:

– Mi van veled, az Istenért?!

– Semmi... semmi... csak...

Eltoltam magam elől a tányért, és üresen bámultam a levegőbe. Vali türelmetlenkedett:

– Mégis, mi történt?...

– Semmi, fiam... csak... csak ebben a pillanatban megszűntem színész lenni...

– Megőrültél?

– Dehogy... Még nem... Csak nem vettek fel a Kamarába.”³

1939-ben Keleti is – mint annyian –, külföldön próbált szerencsét. Idegen nyelven még akcentussal sem beszélt, ezért a lehető legkézenfekvőbb megoldást választotta: feleségével artistaszámot tanultak be. A siker azonban elmaradt, így a *Pesttől Pestig* című írásával Keleti László ellen-emlékiratot teremtett; ezzel legitimálta magát a magyar művészeti életben. Az események teljesen hű, őszinte, már-már felháborítóan nyugodt és megfontolt előadása még égbekiáltóbbá tette a jogtalanságot, amelynek annyian áldozataivá váltak. Keleti írása persze nemcsak ezért sikerült sötétebbre. 1940 nyarára a német hadsereg elfoglalta Franciaországot, s megkezdte támadássorozatát Anglia ellen is. Magyarország elkötelezte magát Németország mellett, s 1941 végére hadiállapotban állt már Nagy-Britanniával, a Szovjetunióval és az Amerikai Egyesült Államokkal is. 1941. december 18-án a szlovák nemzetgyűlés – a Magyar Párt képviselőjének, Esterházy János grófnak a kivételével – megszavazta a zsidók deportálását. Keleti ezért sem maradhatott tovább idegenben, vissza kellett térnie Pestre. Németország hódításai még azt a kis európai mozgásteret is leszűkítették, mely a világháború kitörésének előestéjén, s részben 1939 szeptembere után is megadatott.

Molnár Ferenc 1939. november 30-án Genfből ezt írta Darvas Lilinek: „Itt változatlan a helyzet. Pesten megtörve tovább esznek-isznak a zsidók, beletörödvé sorsukba. A külföldről sok kivándorló visszautazott. Innen is visszament a többség. Nem tudom, igazuk van-e, de Pesten biztonságban érzik magukat.”⁴

Keleti László nem törődött az egyre éberebb cenzúrával, s az sem befolyásolta, hogy vidám könyvet könnyebben lehet eladni. Pedig a magánkiadásban vagy kis kiadók gondozásában megjelent művek terjesztése, eladása is a szerzőre hárult. Voltak, akik már az ötlet megszületésekor biztosra akartak menni, s neves írótól kértek előszót. Komlós Vilmos – talán tüntetőleg? – Szép Ernőt kérte fel. Szép Ernő látszólag könnyed, bohém hangulatú, békebeli ugratást idéző szöveggel állt elő. A mondatokba azonban kétértelműséget rejtett: „Itt az előszó, jó Komlós Vili, bánomisen, mi van a könyvben, lehet az mind a legeggetverőbb füllentés, vállalom a felelősséget Isten és ember előtt.

No, csak tréfáltam; biztos, amit ilyen napsütött lelkű, egészséges, jókedvű művész mesél, az mind igaz, emberséges és vidám dolog. Még az is lehet, mert mi nem eshet meg a mai világban? Lehet, hogy egyszer még magam is elolvasom.”⁵

³ Keleti László: *Pesttől Pestig*, Bp., 1941. 4.

⁴ Molnár Ferenc levele Darvas Lilinek. Genf, 1939. november 30. Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirat-tár. Darvas Lili-hagyaték. V 4326/192

⁵ Komlós Vilmos: *Hol volt, hol nem volt... Komlós Vilmos vidám emlékei*, Bp., 1942. 8.

Néhányan a kurzus elismert alkotóját – Herczeg Ferencet, Zilahy Lajost, Kárpáti Aurélt – nyerték meg ajánlólul.

Bár önmagában is nemes cselekedet volt az előszóírással deklarált, az üldözöttek érdekében vállalt kiállítás, Herczeg Ferenc Réti Lipót Pál *Színészvásár* című írásának bevezetésében úgy tett, mintha a könyv megjelenése pusztán irodalmi és színháztörténeti esemény volna. Fennmaradt azonban a könyvhöz mellékelt használati utasítás, amelyet a szerző/kiadó/terjesztő Réti küldött szét „Mélyen tisztelt Asszonyom/Uram!” megszólítással. A levél kiemeli Herczeg Ferenc „remekműű” előszavát, majd így zárul: „A magyar színművészet szolgálatában eltöltött hatvan év után a színházi ügynök most maga bátorodik a »függöny elé«. De – hiába, ez már véreben van – nyomban szerződést óhajt kötni az olvasóval is: »vendégszereplését« az írás terén fogadja elnéző szeretettel, megértéssel, hiszen azt – bizonyára sejtik is – a *megváltozott körülmények* indokolják különösképpen.” Réti a levelet két melléklettel küldte szét: egy példány *Színészvásár* című kötetrel és egy darab postatakarékpénztári csekkbefizetési lappal.

Herczeggel szemben Zilahy Lajos Rott Sándor műve elé írt előszavában teljes őszinteséggel elemezte a kort: „Ha egy színész vagy politikus emlékiratokat kezd írni, az már azt jelenti, hogy kifogyott belőle a lélegzet. Rott Sándornál más az eset. Nem az ő művészi lélegzete fogyott el – a világ változott meg. Komor idők. A kis Rott csodálkozva néz körül – akik valaha visítva nevettek rajta, most hallgatag és zord vásárlarcot hordanak.”⁶

Vidor Ferike – nem tagadva meg önmagát – Tersánszky J. Jenő levelét adta közre, aki pedig maga helyett hasznosabb pályatársat ajánlott erre a szerepre: „Először azonban ne töltem kérj könyvedhez, hanem valami olyan írót nagyságtól, aki a könyv- és színházi kereskedelembe is nagyságnak számít. Ilyen kartársam pártfogása sokkal többet ér. Csókollak, Ferikém, régi szeretettel: Jenő.”⁷

A könyv értékét kiállítása is növelte: Szigethy István, Zádor István, Barna Elek címlapot tervezett, illusztrációkat készített. Voltak, akik számozott, aláírt példányokat is nyomtattattak, amelyek kiemelkedtek a kor igényes, amatőr kiadásai közül. Bármennyire is tetszetősek voltak a kötetek, bármennyire szívhez szólóak az előszók, úgy illett, hogy a szerző minden egyes vásárlójának egyéni dedikációval kedveskedjen. Gárdonyi Lajos valamennyi példányt gondosan aláírta az első lapon. Salamon Béla és Vidor Ferike az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet könyvtárában lévő kötetekben névre szóló dedikációkat találunk. Salamon inkább udvarias, mint szellemes – Vidor Ferike személyesebb. Salamon már-már kötelességszerűen él ugyanazzal a fordulattal. 1939. július 5-én: „Eger Imre vezérigazgató úrnak tisztelő híve;” 1939. július 12-én: a név kikaparva, de a „tisztelő híve” fordulat olvasható; 1939. november 1-jén: „Székely János igazgató úrnak igen nagy szeretettel tisztelő híve, Salamon Béla. Jó mulatást!” Vidor Ferike viszont arra törekszik, hogy kivételes dedikációval kedveskedjen. 1941-ben: „Te adtál nékem kvarcot, én adok Néked könyvet. Kezedet csókolom. Vidor Ferid.” 1944-ben: „Tieder úrnak szeretettel öreg cselédje. Vidor Feri.”

A kor legmeggrázóbb dokumentumai közé tartoznak azok az ajánlások, amelyeket közeli ismerősöknek ajándékozott könyvbe írtak a szerzők. Fodor Oszkár szíinigazgató, *Negyven fokok lázban* című könyvét ezekkel a sorokkal nyújtotta át barátjának: „Jenőké. Beszéljess pár percet ezekkel a holt betűkkel. Beszédeselek. Elmesélik, hogy »tegnap« volt 1902 és Herkulesfürdő és ma van... Budapest. ... És állítólag a szeretet ünnepe van. Karácsony. Barátsággal: Fodor Oszkár.”

Mivel Salamonnak jutott eszébe először a színészek közül, hogy könyvet írjon, többen hozzá fordultak tanácsért. Radó Sándor a legnehezebb kérdésre keresett választ:

⁶ Rott Sándor: „A kis Rott”-ról, Bp., 1941. 4.

⁷ Vidor Ferike: *Kezicsókolom!*, Bp., 1940. 5.

„– Mondd, Béla, hogyan kell eladni a könyvet, mert eddig én csak »előadó« voltam és nem »eladó«.

Mit mondjak a Vevőnek akkor, ha például azt mondja: kérem, én már vettem a Salamontól.

Mondjam azt, hogy »Kérem, a Salamon olyan a Radó nélkül, mint a Hacsek Sajó nélkül?«

És ha látom, hogy semmi körülmények között nem akarja megvenni a könyvemet, hogy ne maradjak alul, kérem, hogy legalább azt mondja meg: hány óra van?

Szóval: taníts ki Béla.”⁸

Radó Sándort azonban nem kellett tanítani, hiszen könyvében a címlapot megelőző szennylapra nyomtatta fényképét: ideális dedikálási helyet teremtve. Érdekes, hogy ötletét senki sem utánozta...

A legtöbb emlékiratban a kollégákról is megemlékeztek a színész-írók. Gárdonyi Lajos a Vígszínház legendás alakja, Varsányi Irén emlékének ajánlotta könyvét. Az egykori partnerekről nincsenek részletes elemzések, csupán egy-egy jellemző történettel, néhány szavas bemutatással, a legtöbb esetben pusztán név szerinti felsorolással emlékeznek rájuk. A bátrabbak nem hagyják ki azokat sem, akik közvetlenül részt vettek a színészkamara megalkotásában, s abban vezető szerepet vállaltak. Réti Lipót kötelezvényének fakszimile közlésével figyelmezteti Kiss Ferencet arra, hogy egykor ő is igénybe vette szolgáltatásait.⁹ Ennél is hatásosabb Fodor Oszkár könyvéből az alábbi szemelvény, amely harmincöt éves jubileumi albumából való: „A három év, amit igazgatása alatt töltöttem, nagyon kellemes élmény az emlékezetemben. És most, ha új barátot keresnék, őt választanám, ha színházam lenne, azt ő igazgatná... stb.”¹⁰ Az idézett sorokat Vértess Lajos írta. A könyv megjelenésekor ő a színészkamara alelnöke. Ez a testület éberem őrködött az 1939. évi IV. törvénycikk betartásán. Ennek 11. paragrafusa kimondta: „Zsidó nem lehet színház igazgatója, művészeti titkára, dramaturgja vagy bármily névvel megjelölt oly alkalmazottja, aki a színház szellemi vagy művészeti irányát megszabja, a színház művészi személyzetének alkalmazásában vagy a színház művészeti ügyvitelében egyébként irányító befolyást gyakorol...”

A kis példányszámban, amatőr kiadásban, viszonylag szűk körben terjesztett könyv, úgy tűnik, a hatalom logikája szerint még ekkor is magánügynek számított. Hogy ki mit ír és ki mit olvas a sorok között, nem tartozott a cenzúrára. Pedig az emlékiratnak ugyanaz volt a szerepe, mint a nyilvános szereplésnek. Mindkét esemény a művészet autonómiáját deklarálta. Az alkalmi, nem felekezeti jellegű előadásokat ezért minden eszközzel meg akarták akadályozni. Ráadásul ezek az előadások azt hirdették, hogy nem létezik két (színház)kultúra: a színpadra lépők és a nézőtérrel elhelyezkedők néhány órára elfelejtették a megaláztatásokat.

Bárdos Artúr jubileumi estje elé Kiss Ferenc azzal az ürüggyel gördített akadályokat, hogy nem létező színházat nem lehet ünnepelni. Amikor azonban a belügyminiszter utasítást adott a rendezvény megtartására, Kiss Ferenc a rendező művésznőket: Muráti Lilit, Turay Idát, Mezei Máriát, Bulla Elmát megfenyegette, hogy vidéki vendégszerepléseiket botrányokkal fogja megzavartatni. Erre Bárdos elállt az ünnepeltetéstől. Herczeg Ferenc *Jubileum* címmel írt prológusa ezzel a gondolattal zárult: „A Belvárosi nem várta meg saját jubileumát, hanem eltűnt a süllyesztőben. De megmaradt az, ami benne szent és halhatatlan volt. Megmaradt belőle az, ami nélkül a legszebb színház csak üres pajta. Megmaradt a művészet. És ma a művészet jubilál.”¹¹

Ennek az eseménynek a korabeli reflexióit Bárdos Artúr Herczeg Ferenchez intézett,

⁸ Radó Sándor: *Tessék nevetni!*, Bp., (1942). 89.

⁹ Réti L. Pál: *Színészvadász*, Bp., [1942]. 83.

¹⁰ Fodor Oszkár: *Negyven fokos lázban*, Bp., 1942. 174.

¹¹ Gajdó Tamás: „Direktorsors Magyarországon (Bárdos Artúr-dokumentumok)”, *Színház*, 1991/5.

1941. július 30-án kelt leveléből ismerjük: „Hadd mondok el, hogy a prologust elküldtem a legkisebbik fiamnak, aki a Los-angelesi film-egyetemen tanulja a film-rendezést. Ő megmutatta Lengyel Menyhértnek, ez pedig a Hollywoodban dolgozó magyaroknak, íróknak, filmembereknek. Éppen most érkezett meg Lengyelné levele édesanyjához, melyből kiderül, hogy ezekre a magyarokra egészen mély, szinte megrendítő benyomást tett az Ön divatoktól nem befolyásolható emberi magatartása és írói ékesszólása, e mai időkben, melyben ők csak a távolból szemlélhetik, és értetlenül nézik a hazai dolgokat. Valóságos, izgalmas fordulatot jelentett ez az ő szemléletükben. Úgy látszik, a távolság oly érzékeny lelki válságait néha egyetlen adat is fel tudja rázni, át tudja festeni...¹²

Bárdos Artúr azonban túlságosan derűlátó. Hitt abban, hogy az egyének jóakarata legyőzheti a tömeg indulatait, ostoba és hazug rosszindulatát.

Az emlékiratok kora, amely egyben a reménykedés korszaka volt, 1944 elején, a német megszállással végérvényesen lezárult. Egyúttal az a kor is, amikor még bizakodóan lehetett a jövőbe tekinteni.

A zsidó származású színművészek kenyérgondját részint enyhítette, hogy az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület a Pesti Izraelita Hitközség Wesselényi utcai Goldmark termében 1938 őszén rendszeres színházi és operaelőadásokra – amelyeket kizárólag az egyesület tagjai látogathattak – kapott engedélyt. A színház főrendezője, Beregi Oszkár a Művészakciónál ezt jegyezte fel emlékiratában: „Minket egyszerre fosztottak meg a szellemi munkásságunktól és a fizikai megélhetésünktől. Az utóbbit talán kibírtuk volna. De a »szón«, amit belénkfojtottak – fuldokoltunk. – A Goldmark teremben való munkásság anyagilag teljesen jelentéktelen volt, de megadta nekünk a »szószéket«. És megelégedéssel gondolhatok vissza arra, hogy nem használtuk ezt a szószéket olcsó, alsóbbrendű célokra.”¹³

Az OMIKE Művészakció műsorán klasszikus művek – Racine: *Eszter*, Shakespeare: *Hamlet*, Ibsen: *A vadkacsa* – és elnémitott magyar zsidó szerzők színjátékai szerepeltek. Lakner bácsi gyerekelőadásokat tartott, kabaré- és varietéműsorral próbálták békebeli hangulatot varázsolni.

A színházi előadásoknak Budapest német megszállása vetett véget. Megszaporodtak a munkaszolgálatra való behívások, a kilakoltatások, a gettóba költöztetés, mindennaposá váltak a megaláztatások, a deportálások, Budapest ostromának végnapjaiban ártatlan embereket gyilkoltak nyilas keretlegények.

A holocaustnak kiváló színházi emberek estek áldozatul. Nem tért vissza a munkaszolgálatból a Vígszínház komikusa, Gárdonyi Lajos; a Vígszínház epizodistája, Bondy István; a színész-író, Nagy György és a felejtethetlen nevettető, Radó Sándor. Deportálták Sziklai Jenőt, aki a szegedi színtársulatot majd a Fővárosi Operettszínházat vezette. Örökre nyoma veszett Lakner Artúrnak, akit gyerekszínháza tett halhatatlanná. Elpusztult Steinhardt Géza, a kabarészínpad meghatározó alakja. Komlóssy Emma éhen halt az ostrom alatt. A fővárosban tomboló nyilasterror végzett a Vígszínház gazdasági igazgatójával, Roboz Imrével, Feld Irén színésznővel, a színháztörténet-író ügyelővel, Erődi Jenővel.

¹² Bárdos Artúr levele Herczeg Ferenchez, Budapest. 1941. július 30. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár.

¹³ Beregi Oszkár: *Életem regénye*. Gépirat. Békassy Istvánné Beregi Lea jóvoltából a szerző birtokában.

Jelen dolgozat a T 037417-es OTKA-pályázat keretében készült.

- Bárdos Artúr: *Játék a függöny mögött*, Bp., 1942.
Boros Géza: „*Folik, vagy nem folik?*” *Egy kupléénekes emlékei.*, Bp., [1941.] 1942.
Fehér Lili: *A legcsúnyább pesti színésznő*, Bp., 1942.
Feld Mátyás: *Utazás a Feld körül. Feld Mátyás emlékiratai. Mindenki benne van*, Bp., 1941.
Fenyő Árpád: *Egy kis dadogás*, Bp., 1942.
Fodor Oszkár: *Negyven fokos lázban*, Bp., 1942.
Gárdonyi Lajos: *Véletlenül történt*, Bp., 1942.
Komlós Vilmos: *Hol volt, hol nem volt...*, Bp., 1942.
Lendvay Andor: *Két felvonás között*, Bp., [1942.]
Pártos Erzs: *Köszönöm!...*, Bp., 1941.
Radó Sándor: *Tessék nevetni!*, Bp., 1942.
Réti L. Pál: *Színészvásár*, Bp., [1942].
Rott Sándor: „*A kis Rott*”-ról, Bp., 1941.
Salamon Béla: *Hej, színművész...*, Bp., 1939.
Sík Rezső: *Negyven év a színészet szolgálatában*, Bp., 1943.
Vidor Ferike: *Kezitsókolom*, Bp., 1940.

KÉT VILÁG HATÁRÁN

Örkény István: *Macskajáték* – Pécsi Harmadik Színház

Több mint harminc évvel az ősbemutató után, számos korábbi, remek interpretáció ismeretében, Örkény István *Macskajátéka* ma is revelációként hat a Pécsi Harmadik Színház előadásában; gyönyörűséges újrafelfedezés minden mondata, gesztusa. Olyan élet- és ember-, mi több, asszonyismeret sűrűsödik a műben, amit nem képes felülmírni az idő. A darabban megidézett tárgyi világhoz és működési formákhoz fűződő viszonyunk ugyan módosult az idővel, hiszen a tejcarnok például, Orbánné Mistótnéval folytatott heroikus szócsatájának színhelye a hetvenes években még realitás volt, mára már legfeljebb némi nosztalgia tárgya, s a kapuzárás fogalma is csak a negyvenesek generációjának mond még valamit, ám e módosulások nem a dráma érvényét, csupán jelentéstartományát érintik. A hetvenes években a telefonszámla mint leírható rezsiköltség még a tőlünk oly távoli kapitalizmus egzotikus jellegzetességeként jelent meg Giza szavaiban, s Orbánnéval együtt értetlenkedhetünk fölötte, ma már az Orbánnénál fiatalabbak számára evidencia; idegenséggel legfeljebb az idősebbek kezelik változatlanul e fogalmakat. Az a fajta szakadék, ami Giza München melletti világa és Orbánné közege között húzódik a drámában, földrajzilag is két világ között tehát, mára határokon belülre került. Az életminőségek fényévnnyi távolsága egymástól immár nem hely-, hanem helyzetfüggő. De tartalmas a kapuzárás fogalmának módosulása is, sokatmondó mind a jelent, mind a múltat illetően, hiszen ma jószerével minden kaput zárunk, és nem csak éjszakára, hanem mindig. Giza világának zártsága, zárkózottsága mára egyetemessé lett – legalábbis a földnek ezen a féltekéjén – Orbánné Csátárka utcai szertelen, rabicfallal szeparálódó, társbérletes otthonosságával, nyitottságával szemben. (Lassan a társbérlet fogalmának megértéséhez is értelmező szótár kell.)

A *Macskajáték* mindenekelőtt lélektani dráma, amelyben azonban oly rafináltan megszerkesztett a társadalmi közeg motívumrendszere, hogy történelmi segédanyagként is bizvást használható lesz majd, nemcsak egy korszak, de benne önmagunk megértéséhez is. Ahogyan Orbánné rendületlenül megoldja a lehetetlennek tűnőt, taxit hív, amikor nincs, mert esik az eső, vagy visszatartatja az időközben tárgytalanná vált táviratát, abban a játékszabályok fölényes ismeretén és alkalmazási képességén túl a kisember lehetőségei is megmutatkoznak. Orbánné itthon van, s talpraesettségében, rafináltságában, öntudatos pörlekedéseiben a nincstelen birtokos magabiztossága nyilvánul meg. Giza világában – így hát ma már a miénkben is – minden megoldható pénzzel; Giza idegensége, örök kívüllálása immár belénk költözött.

Vincze János nagyon érti, nagyon érzi Örkényt, bizonyították ezt korábbi munkái, a *Kulcskeresők* 1982-es, a *Forgatókönyv* 1989-es, majd a *Tótek* 1992-es és 1995-ös színrevitele is, és most a *Macskajáték*. Csendes következetességgel szólaltatja meg az Örkény-műveket a maguk teljességében akkor is, amikor húz a szövegből, amikor kiiktat szereplőt vagy éppen átosztja a mondatait egy másikra. A lényeghez hú, nem feltétlenül a szavakhoz. A *Macskajáték* esetében a szerző utasításaira is érvényes ez, amelyekben Örkény nagyon pontosan meghatározza a játék terét és módját, kevés szabadságot engedve a színrevivőknek. A szerzői utasítások persze mindenkor megpróbálják segíteni (avagy behatárolni) a képzeletet – ki hogyan értelmezi –, Örkény bevezető instrukciói azonban nem a világteremtés írói igényével, hanem a színházi ember nagyon is gyakorlatias szemléle-

tével jelölik ki a kívánt tempóhoz és dinamikához szükséges térképzés megoldási lehetőségeit. Mintegy mentesítik a rendezőt a szcenikai megoldások kitalálása alól, hogy minden figyelmét a helyzetek, az emberi tartalmak kibontására szentelhesse. Vincze a szerzői utasítással ellentétben változtat ugyan a díszleten, pontosabban a térosztáson, de csak a két felvonás között, híven tehát Örkény instrukciójának lényegéhez, amely szerint „a darabot úgy kell eljátszani, mintha egyetlen mondat volna. Nem tűr semmiféle lelassulást, megállást vagy színváltozást (...). Ez teszi lehetővé, hogy a folyamatosságot ne szakítsa meg semmi, s a darab hősnője úgy sétálhasson át egyik képből a másikba, hogy még a beszédét se legyen kénytelen megszakítani.”

A szerzői elgondolás praktikuma, puritanizmusa kedvező a Pécsi Harmadik Színház anyagi kondícióit tekintve is, a néhány éve a struktúráján belülre került teátrum szegényszínházi jellege ugyanis nem sokat változott. A kopottas, vedlett művház-környezet adekvát kerete a mű jelen idejének, hangulatilag tökéletes megidézője a hatvanas éveknek, özv. Orbánné világának. Ám amilyen szegény a Harmadik Színház – Vincze János a szerző minden jóindulata és körületekintése ellenére sem mentesül például, kellő számú műszak híján, a szcenika működtetése alól, rakodik, tologat, cipekedik a többiekkel előadás előtt és a szünetben –, olyan gazdag egyszersmind a tehetséget, a színészi talentumot illetően. Nincs állandó társulata, de vannak szinte állandónak mondható színészei, a legnagyobbak egyike, Vári Éva például, és Töreky Zsuzsa, akik többek közt a *Kvartett* című Spiró-dráma diadalmas ősbemutatójában is Vincze játszóársai voltak. Apropos *Kvartett* meg Spiró *Szappanoperája* meg Háy Jánostól *A Herner Ferike faterja* (csak a legutóbbi időkből) – a Pécsi Harmadik Színház a kortárs magyar drámák színreállításának egyik legjelentősebb műhelye, gyenge érdekérvényesítő képessége miatt azonban ez alig vétetik észre. Pusztán a minőségi, precíziós munkával nehéz kitűnni megfelelő „produkciós menedzser” vagy ilyesmi híján, pláne a fővárostól távol, sztráda nélkül... A Vincze János rendezte előadások persze rendre bekerülnek a szakmai köztudatba, értéktudatba, de a figyelem középpontjában megmaradni efféle szerénységgel rendkívül nehéz. Súlyos alapigazsága Örkény tragikomédiájának is – és átvitt értelemben a Harmadik Színházra is érvényes –, hogy bizony a ruha (is) teszi az embert. Hogy nem csak saját viselkedésünket, de a külvilág reflexióit is meghatározzák a különbségek, az önmagunkról mutatott kép.

Özv. Orbán Béláné szül. Szkalla Erzsébet valósággal megfiatalodik a Paulától kapott mogyorószín dzsörzékosztyumban, félcipővel a lábán a régi, magas szárú, fűzős helyett, barnára festett hajjal. Ezzel az átlényegüléssel alapvetően nem ő, hanem a viszonya változott meg a világhoz és önmagához. Nem önáltatás ez (amivel Giza vádolja testvérét, mondván: „a legnehezebb kibírni azt az öregséget, mely fiatalssággal áltatja magát”), nem élethazugság, csupán a belső és a külső kontroll arányának megváltozása a személyiség irányításában. „Néha most is ilyen futhatnékam van!” – utal Erzsi a régi képre, amelyen fiatal lányként repesve rohantak – hogy kihez is, az a két nővér közötti vita tárgya. Örkény intenciói szerint ezzel a kinagyított fotográfiával a háttérben indul az előadás, s az egyébként önmagukat, önnön helyzetüket nagyon pontosan látó (legfeljebb korábban erről egymással őszintén nem beszélő) Szkalla lányok valóságviszonya csupán az e képhez fűződő emlékeket és ezen keresztül a múltat illetően kérdőjeleződik meg. De önáltatással e tárgyban sem Orbánné vádolható. Ő az előadás időpillanatában csupán kimond valamit, amit addig nyilván soha (hogy valójában miért is lett öngyilkos az apjuk, amit persze mindketten tudtak), s ezzel éppen Gizát szabadítja fel az annak idején önvédelemből kialakított hamis tudat béklyója alól, egészen odáig, hogy a tolókcsihoz kötött asszony tizenhat év után otthagyja a nyugat-németországi kényelmet és hazatér. (Megint egy fogalom – Nyugat-Németország –, ami újabb generációk számára már közvetlen élményanyagot veszített történelem.)

A kovász kétségtelenül Paula, de nem az önazonosság megtalálásában, hanem annak



Szakács Eszter és Vári Éva (Tóth László felvétele)



Vári Éva (Tóth László felvétele)

nyílt vállalásában. (Orbánné is, Giza is nagyon pontosan érti és értelmezi saját helyzetét a világban, csak más-más körülmények között, más-más taktikával játszanak a túlélésre.)

Bravúrosan felépített a szerkezet, igazi macska-egér játék minden szinten: Giza és Orbánné, Orbánné és Paula, és persze Egérke és Orbánné között, az előbbieket esetében persze csak átvitt értelemben, a dialógustechnikát, a helyzeteket tekintve, utóbbiak „valóságosan”, négykézláb kergetőznek, mint a gyerekek.

„Én egyszerűen csak boldog vagyok” – mondja Erzsi az aggodalmaskodó Gizának, és mi elhisszük ezt a gyermeki repesést Vári Éva özvegy Orbánnéjának, mint ahogy a bakfiskorral adekvát leskelődést is Csermlényi Viktor ablaka alatt, meg az öngyilkossági kísérletet az akkurátus előkészületekkel, a lábfeje alatt gondosan elsimított újságpapírral, amibe a halálra készülődve még röptében beleolvas egy kicsit. Vári Éva nem az öregedésbe beletörődött, önmagára már nem sokat adó asszony hirtelen megváltozásának komikumából építi Orbánné alakját, hanem abból a kettősségből, amely feltehetően mindig is együtt élt benne: a felnőtté válni igazán sohasem tudó, ám intelligenciája, élettapasztalatai folytán kortalanul, természetesen bölcs ember szertelen, végletes játékosságából. A belső és a külső életkor közötti diszkrepanciából. Vári Éva Orbánnéjának öregsege nem belülről fakadó, nem biológiai vagy lelki eredetű, hanem a társadalmi konvenciók által rákényszerített állapot, amelyből szívesen bújik ki az első adandó alkalommal. Legfeljebb az időnként rátörő fáradtság, fásultság jelzi az eltelt éveket, de a végesség tudatában is lelkesedésre, rajongásra kész, örök kíváncsi, örök bakfis, örök újrakezdő ez az Orbánné. Rendíthetetlen, elpusztíthatatlan életszeretete magával ragadó: a legkétségbeesettebb pillanatban is ott kandikál benne az életkedv. Zsörtölődése a szépen, teátrálisan elrendezett öngyilkossági jelenetébe belecsörgő telefonnal, majd keresetlen szóváltása Egérke háklis kuncsaftjával („Lehet, hogy ő képes lenne még egyszer átigazítani azt a kalapot, de megnyugtathatom önt asszonyom, hogy én is ott leszek”) a rendíthetetlen életigenlés megdönthetetlen bizonyítéka.

Vári Éva az Orbánnében dúló ambivalenciát a nézőben is folyamatosan fenntartja: könnybe lábadó szemmel nevei végig az ember ennek a föllentésre hajlamos, szívfájdítóan esendő és lehengerlően rámenős, a senkiség és a valakiség között lavírozó, a nagy és a kis dolgok hierarchiáját vitalitásával lenyűgözően átrendező idősebb sorstársának a vergődését ebben az oly jól ismert világban, amely immár egyre távolabb kerül tőlünk. Mondhatnánk, hogy Orbánné megformálása e nagyszerű tragikomika, Vári Éva jutalomjátéka, de hát az a *Rose is a Budapesti Kamaraszínházban*, meg az volt a *Kvartett* is, és még sorolhatnánk – úgy tűnik, minden szerep az, amibe beleképzeleti magát, amihez hozzáadja a maga tehetségét, emberségét, életismeretét, empátiáját. És kitűnő partnernek tűnik. A színház társasjáték, és ő jó társnak tetszik. Teljességet sugároz, amire teljesség a válasz színpadon és nézőtéren egyaránt. Töreky Zsuzsa Egérkéje megszépül az Erzsike iránti szeretettől, a Giza iránti elragadtatott tisztelettől, a kiérdemesült operista, Csermlényi Viktor iránti rajongástól. Szelidségének, naivitásának komikuma egyszersmind egy szürke, jelentéktelen kis élet tragikuma. Tordai Teri Paulája rendkívül finoman lényegül át felszabadító erejű, jótevő barátnéból sorsfordító vetélytárssá; a csábításról szóló telefonbeszélgetés macska-egér játékában tetten érhetetlen színlelő. A színésznőt fanyar iróniája nem távolítja el Paula alakjától, inkább az esendősége érzékeltetésében segíti. Jó őt színpadon látni. Ahogy Ujlaky Lászlót is, aki azért némileg idealizáltabb képet ad az elnehezült, kiöregedett operaénekesről, Csermlényi Viktorról, mint amilyennek Orbánné elbeszélései mutatják a valamikori s a mostani csábítót. Az is lehet persze, hogy csak a megszokás, illetve a sértett önérzet festeti Erzsivel groteszkebbre imádója portréját a valóságosnál. A jóképű sarmőr mindazonáltal hihetőbb, mint a fogai közül húscatokat kipszkaló s azokkal a tányér szélét kicsipkező, gusztustalanul fújtató nagy zabáló. Mindenestre érthető, hogy a Csermlényi anyját megformáló Bereczky Júlia fenségességében

komikus, anakronisztikus Cs. Bruckner Adelaidája számára elfogadhatóbb, mi több, kíváncsabb pár a fia számára Paula, mint Orbánné. (Az életkorokat tekintve ördögien groteszk és szívfájdítóan gyönyörű az egész, az újrakezdés lehetőségének és lehetetlenségének igazolása egyszerre.)

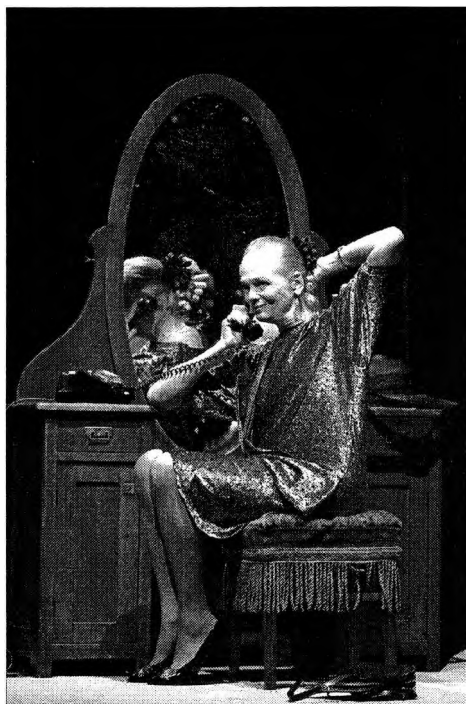
Az előadás legnagyobb „újralfelfedezése” Szakács Eszter, aki se szó, se beszéd eltűnt jó néhány éve a színpadról, s akinek fájó hiányát most remek Giza-alakítása tudatosítja. A toloszékhez kötött asszony mozgáskorlátozottsága színészilag a Zsótér Sándor rendezéseiben mostanában oly gyakran preferált helyzetbe hozza: csupán kivételesen szép hangjával, beszédmódjával, takarékos gesztusaival, mimikájával, személyisége erejével mutathatja meg Giza sorsát, a hűvös tárgyilagosságba csomagolt szemérmes kitárulkozást. A harcot Erzsivel és önmagával, a múlttal a jelenért és a jövőért. Mert ennek a harcnak is van tétje – miként mindenkiének ebben a történetben. Erzsi és Giza macska-egér harcában végül is Orbánné kerekedik felül, hiszen Giza jön haza, nem Orbánné költözik hozzá Nyugat-Németországba. Erzsi döntő győzelmének legpregnansabb bizonyítéka Giza szégyenlős vallomása: „becsináltam”. Az őszinteség, a természetes szókimondás diadala ez az elhallgatások felett. És Giza győzelme önmaga felett. A fizikai kiszolgáltatottság dermesztő pillanata. A bizalom, az egymásrautaltság megindítóan szép pillanata.

A két testvér két világ határán a különbözőképpen megélt és őrzött emlékekkel – mint mi magunk is. Nem tudni, mi lesz velük a túlvilágon innen.

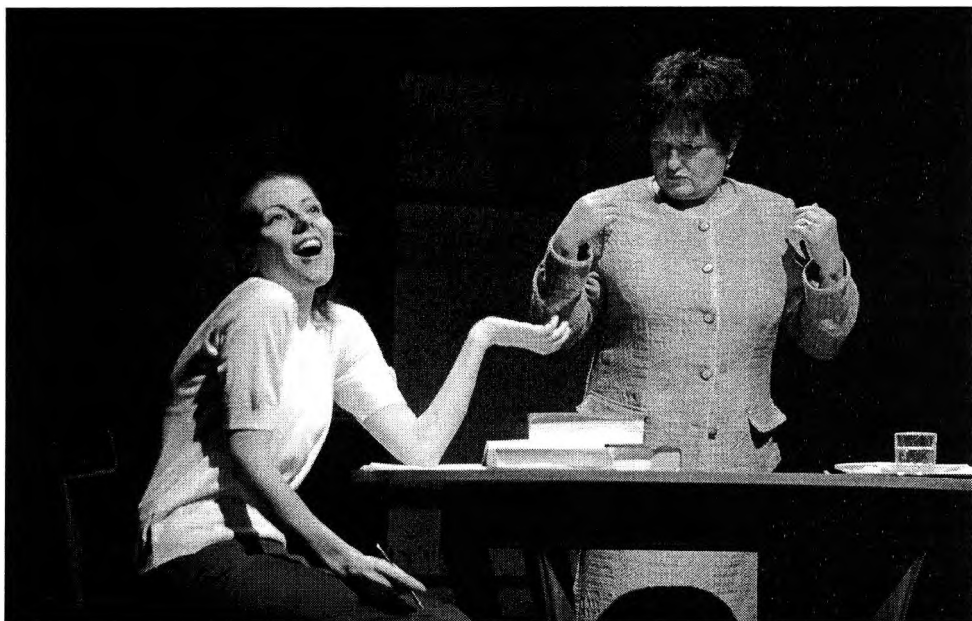
Örkény István: Macskajáték

rendező: Vincze János, díszlet: Steiner Zsolt és Vincze János, jelmez: Pilinyi Márta, zenei munkatársak: Papp Zoltán és Kovács Attila, a rendező munkatársai: Csúz Livia, Finta Ágnes és Muschberger Ágnes

Szereplők: Vári Éva, Szakács Eszter, Tordai Teri, Tőreký Zsuzsa, Stubendek Katalin, Bereczky Júlia, Ujlaky László, Dóka Andrea



Tordai Teri (Tóth László felvétele)



Stubendek Katalin és Vári Éva (Tóth László felvétele)

A DRÁMAI BESZÉD „TÖRTÉNTETŐ MÓD”-JA

Gondolatok Csáth Géza A Janika című előadásáról – Pécsi Nemzeti Színház

Csáth Géza színművének bemutatója a Kamaraszínházban, vitatható megoldásaival együtt, a Pécsi Nemzeti Színház eléggé közepes és kiegyensúlyozatlan idei évadának egyik figyelemre méltó teljesítménye. A mérleg serpenyőjébe méltányolható értéként ezen kívül a prózai darabok terén jószerevel csupán egy korrekt módon hagyományőrző előadást tehetünk (Molnár Ferenc: *Az ördög*), és Csehov *Három nővér*ének színpadra állítását helyezhetjük még ide, ez utóbbit főként a női szerepek igényes megformálása alapján. *A Janika* is leginkább színészi szempontból tanulságos: az előadást a főszerepet alakító Lipics Zsolt játéka miatt érdemes tüzetesebben szemügyre venni, részint azért, mert a figura plasztikája termékeny tusakodásról tanúskodik a nem könnyen feltárulkozó szöveggel, részint pedig azért, mert a szerepformálás problematikusnak látszó elemei a rendezői koncepció megoldatlan tényezőit tükrözik, így ennek elemzése is tanulságos lehet. E kettős nézőpont alkalmazása azonban a bemutatott mű dramaturgiai összefüggéseinek előzetes áttekintését igényli.

Első pillantásra talán különösnek tűnik, hogy a disszonanciákra fogékony, az arányosan tagolt formákat felbontó huszadik századi művészet közegében a színházról való gondolkodásban milyen erőteljesen fogalmazódott meg a játék egységességének, belső összehangoltságának igénye. Peter Brook erről – immár négy évtizeddel ezelőtt – így írt: „Legalább fél évszázada elfogadott tény, hogy a színház egység, és hogy meg kell próbálni az elemeket összehangolni – ez vezetett a rendező kiemelkedéséhez. De ez főleg a külsőleges egység kérdéseire vonatkozik, a stílusok olyan külsőleges összehangolására, hogy az egymásnak ellentmondó stílusok diszharmoníája ne bántson bennünket. Amikor azt vizsgáljuk, hogyan juthat kifejezésre a komplex műalkotás belső egysége, esetleg éppen az ellenkezőjét tapasztaljuk, azt, hogy a külső elemek disszonanciája fölöttébb lényeges.” (Peter Brook: *Az üres tér*, fordította Koós Anna, Bp., 1999. 50. o.) Az a felismerés, hogy a színjáték belső egységét gyakran a dramaturgiai tényezők feszültsége, ütközése-ütköztetése rejti, a századelő hazai szakirodalmában is megfogalmazódott. Balázs Béla 1918-ban publikált *Dramaturgiájában* a színpadi műforma követelményeit éppen azokból az ellentétekből vezette le, amelyek egyfelől az élő és mozgó színészek és a festett kulisszák, másfelől pedig az eleven cselekvések és a dialógusok elbeszélő elemei között alakulnak ki. A drámai beszéddel és a színészi alakformálással kapcsolatosan Rakodczay Pál már 1884-ben arról írt, hogy „a színészet rendszere a monológ és a dialóg közti ellentétén alapul”, amit a magatartás végleteiből, a társas élet és a magány nagyon is különböző premisszáiból eredeztetett. (*A színészet rendszere*, Bp., 1884. VII.) Ezeket a kontrasztokat kell William Butler Yeats szerint, ahogy *The Tragic Theatre* című művében szólt erről, a ritmus pántjával összefogni, s a forma egységét biztosító motívumok rendjébe illeszteni. Vázlatosan szólva ezek voltak annak a korszaknak a színjáték kompozícióját leginkább meghatározó drámapoétikai paraméterei, amelyben Csáth Géza színművei megszülettek.

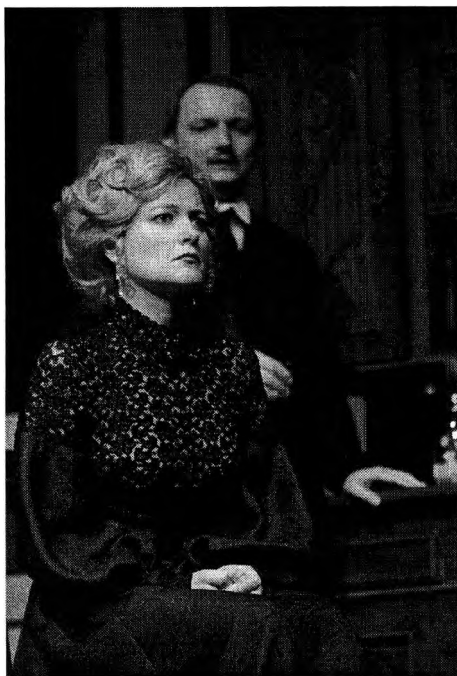
Amikor *A Janikát* 1911-ben a Magyar Színház bemutatta, a fiatal, a színpadon még pá-

lyakezdőnek számító szerző művét több igen rangos szakember is méltatta, így Alexander Bernát, Hevesi Sándor, Kosztolányi Dezső és Ignotus, akik – a korszak dramaturgiai eszmélkedése jegyében – más-más módon ugyan, de egyaránt a drámai építmény merész kontrasztjaiban fedezték fel a mű esztétikai értékeit. Alexander Bernát a két felvonás közötti éles dramaturgiai váltásra, metszésre figyelt fel, Hevesi a fölényes, távolságtartó „orvosi” nézőpont és a „hibátlan technika” tudatos diszharmoniaijáról írt (*Élet. Képes Heti Folyóirat*, 1911. május 28., III. évf. 22. sz., 635–636. o.), Ignotus a szöveg rétegzettségére s az egyes rétegek eltérő kommunikációs szerepére mutatott rá (a mai olvasót is meglepő éleslátással), Kosztolányi pedig a drámából provokatív módon hiányzó dinamika mögött fedezte fel a szöveg rejtett tartóelemeit, a statikát. Mindez szemléletesen jelzi, hogy az akkor korszerűnek számító poétikai gondolkodás erőterében a szerzői szándék és a kritikai várákozás találkozott.

Efféle találkozás azonban nem feltétlenül jön létre a színpad és a nézőtér viszonylatában. Mert amire például Alexander Bernát a drámai lendületet megtörő, emelkedő-eső szerkezettel kapcsolatosan oly plasztikusan rávilágít, az a darab magvát alkotó szerelmi háromszög-témával nincs összhangban, legalábbis a korabeli publikum ízlése, elvárásai szerint, és, mint tudjuk, a közönség általában a tárgy és a forma feszültségét viseli el legnehezebben, ha a szerző a saját maga által megteremtett várákozásokra is kihívóan fittyet hány. Mint Csáth Géza, akinek művében egy tragikus esemény, a címszereplő kisfiú halála kapcsán kipattan a *ménage en trois* titka, ám aztán minden marad a régiben. „Két felvonása két különböző oldalról mutatja be a szerző tehetségét, írói készségét. Az első igen gyorsan lezajló cselekvényt ad, tempója: rohamlépés. Ebben a tekintetben virtuóz dolog. A második tiszta analízis, a szerző, az alakok, a cselekvény szinte nem mozdulnak a helyükről. Az első felvonás határozottan árt a másodiknak, még lassúbbnak tünteti föl. A második árt az elsőnek, mert eloltja az érdeklődést, melyet amaz keltett.” (*Vasárnapi Újság*, 1911. június 4., 23. sz., 459–460. o.) Ez a különös feszültség azóta is próbatétele a darab rendezőinek, előadóinak. Vállalják-e? Szembenéznek-e vele? Miként reflektálnak rá? Mit tudnak kezdeni vele szcenikai szempontból?

A pécsi előadás első részével nincs különösebb baj (eltekintve a Perticsné alakító Lesznayák Katalin néhány túlzó gesztusától, amellyel – véleményünk szerint külsőséges módon és túl egyértelműen – az asszony erkölcsi habitusára nézve is jelezni kívánja, hogy nem elég tiszta), a dramaturgiai feszültség fokozatosan nő a zárójelenet titkokat leleplező csattanójáig. Az orvosok (Pilinczes József, Tóth András Ernő és Domonyai András) groteszk tónusú jelenete pontosan megadja a tragikomédia kettős minőségű alaphangját, s igen lényeges szerepet tölt be a patikából visszaérkező Pertics félpercnyi megtorpanása a fogas előtt, ahol már nincsenek ott a korábban eltávozott doktorok kabátjai. Pertics ebből rosszat sejt, s a néma jelenet hangsúlyossá tételével Lipics Zsolt jelentős mértékben hozzájárul a felvonásvég – Alexander Bernát által a *brutális* jelzővel illetett – effektusának hitelességéhez. A fogas előtti időzés, a hiány jellé minősítése az apa aggódó szeretetét fejezi ki, s a hősnék e mélyen átélt szerepből való kitaszítása (a náluk lakó Boér Kálmán, akiről már tudjuk, hogy az asszony szeretője, a szemébe vágja: „Ez a halott az én gyerekem!”), amelybe belejátszik felszarvazottságának nyilvánossá válása, egyfelől mélységesen tragikus, de az író valóban kiváló technikája folytán másfelől – Hevesi Sándor kifejezésével – valami „gyilkos humort” is érzékelünk a szerzői instrukció szerint a nézőtérnek háttal forduló, ám a többi szereplővel (nemcsak térben) szembesülő főhős helyzetének ábrázolásában.

Ezután kerül sor az író részéről a dramaturgiai várákozások ironizálására. „Micsoda skandalum lesz itt máma”, mondja a Szobalány, miközben a szerzői instrukció szerint kárörvendő kíváncsisággal *dörzsöli a kezét* (a szerepet játszó Hollósi Orsolya néhány korábbi gesztusával sejteti személyes érintettségét e várákozásban), és úgy is indul a vacsora, hogy csakugyan botrány lesz, de azután mégsem történik semmi, ami az adott helyzet fenntart-



Lesznyák Katalin és Lipics Zsolt *(Tóth László felvétele)*



Rázga Miklós és Krasznói Klára *(Tóth László felvétele)*

hatóságát megingatná. A sértett és megalázott férjről, megint Hevesit idézzük, „lehámlik az energia póza”. A Szakácsnőnek lesz igaza, aki régebb óta ismeri – és figyel! – gazdait: „Ha eddig nem volt semmi, ezután se lesz semmi.” A Szakácsnő által említett múltból lépett elének özv. Telkesyné, Perticsné anyja, a család előző nemzedékéből őt ismerjük meg egyedül, s a figurát színpadra idéző Krasznói Klára játéka, korábbi „diplomáciai ügyeskédése” a cseléd mondatát támasztja alá. A második felvonás decrescendóját kétségkívül kockázatos előadni, általában ez szokott *A Janikával* kapcsolatos színházi próbálkozások kritikus szakaszává válni. Ezt a kockázatot Korognai Károly, a pécsi előadás rendezője sem vállalta, aki pedig az említett krízispontig gondosan követte a szöveget. Különböző megoldásokat keresett annak érdekében, hogy a második részt – a szöveg természete ellenére – valahogy „feldobja”. Mint a birkózó, aki fogásokat keres dacosan ellenálló és szívósan a szőnyeghez tapadó ellenfele testén. Nyelvileg megdolgoztatta az Idegen cseléd és a Szakácsnő dialógusát: az előbbi „szögediesen” kérdezősködik, utóbbi pedig „pálócosan” válaszolgat neki. Várnagy Kinga és Füstí Molnár Éva leleményesen és dialektológiai szempontból következetesen szövi a szót, de a párbeszéd tisztán vígjátéki, s ez a stílus belső arányainak megbillenésével jár. A rendező helyesen érzékelte, hogy *A Janika* drámai érdekessége és érzékletessége lingvisztikai természetű, a Temetkezési szolga (Tál Achilles) svábos beszéde lehetőséget is kínál a lektusok skálájának efféle bővítésére, de a nyelv titka ez esetben a kommunikatív szándék rétegzettségével kapcsolatos, a közlő funkció összetettségében rejlik.

A vacsorajelenet koreográfiai felerősítése – ami a mértéktartásra intő instrukciók ellenére történik – szintén vitatható. A szereplők étvágyának mohósága túlzott, modortalanságuk bántóan szembeszökő. Pertics annyira lerészegedik, hogy a földön hempereg. Ez a tónus két szempontból is hibás. Nem illeszkedik ahhoz a polgári miliőhöz, amelyet Langmár András gondosan kimunkált díszletei, színpadi tere képvisel. Mert az igaz, hogy a drámabeli család, ahogy Kosztolányi meglátta, „züllött és erkölcstelen”, és – miként a Vasárnapi Újság neves kritikusa írta – „napszámosokban is rendesen több kényesség és tisztesség van, mint ebben az úri társaságban”, ám ez erkölcsi ítélet, s a morális minősítést ez esetben helytelen a külső magatartásformákra rávetíteni. A jó modor látszatát Perticsék gondosan őrzik, még akkor is, mikor becstelenségük már nyilvánvaló. A rendezés – s ez még nagyobb hiba – külsőleges mozgalmasságot kíván teremteni ott, ahol, mint látni fogjuk, nem a scenikai térben, hanem a szöveg belső, textuális terében történik valami fontos. Ha Lipics Zsoltot nem vezérelnék az ösztönei (a tárgyilagosság kedvéért tegyük hozzá: és ha Korognai Károly rendezőként ezt nem akceptálná), ez a rejtett drámai minőség alkalmasint feltáratlan maradna.

Amikor a színműpoétikai szempontból is érzékeny Kosztolányi az ősbemutatót követően ezt a meghökkentő, de mélyen igaz – és a kor ellenpontokra épülő dramaturgiai gondolkodásában gyökerező – megállapítást tette: „Nincs a darabnak dinamikája. De van statikája”, akkor kettős értelemben is fejen találta a szöveget. (*A Hét*, 1911. május 28. Kötetben: Kosztolányi Dezső: *Színházi esték I-II.* S. a. r.: Réz Pál, Bp., 1978. II. 157-158.) Részint rámutatott a dialogizált szöveg felszíni szerkezetének és mélystruktúrájának rendkívül termékeny ellentétére, részint pedig meghatározta a műnek a századforduló egyik domináns színházi tradíciójához, a francia iránydrámához való viszonyát. Annak a színműtípusnak ugyanis, amely Victorien Sardou-tól Emile Augier-ig oly kiváltságos szerepet töltött be a hazai színpadokon, éppen a dramaturgiai dinamika volt a legfőbb jellemzője (és, tegyük hozzá, alig lankadó népszerűségének oka), ami mögül viszont hiányzott a szerkezet belső statikája. Vagyis Kosztolányi arra mutatott rá hitelt érdemlően, hogy Csáth Géza *A Janikában* a francia iránydráma ironizálására vállalkozott. Az első felvonásban a közönségpszichológiára épített effektusokat akkurátusan elvitte a *scène à faire*-ig, az erős hatású szituációig, azután, ahogy kell, közbeiktatott egy szünetet, ami fokozta a várako-

zást, majd hagyta, hogy a robbanás elmaradjon, s a dráma látszólag prózai ösvényre térjen. Ez valóban a franciás technika tudatos és provokatív ellentéte. A világgép pedig arról tanúskodik, hogy Csáth ismeri a naturalizmus tapasztalati anyagát és az ibseni „kérdőjel-művészet” eredményeit, ami jelzett szembefordulásának bázisát képezte. A polgári házasságnak nála már a látszata is kérdéssé válik, a nő házasságtörése befejezett tény, a történet egyetlen szánalomra méltó szereplője, a kis fattyúgyerek már az első felvonás végén meghal, és meg sem jelent a színen. (Másik fontos színművében, a csupán 1974-ben publikált *Horvátékban* az író Sardou-ék egyik leghangsúlyosabb tendenciájára reflektált, miszerint a gazdagsággal járó erkölcsi veszedelmeket a családi erények megőrzésével lehet kivédeni: a nő itt is házasságtörő, aki el is válik férjétől, majd visszatérne hozzá, de közeledését a férfi elhárítja.) Csáth Géza technikai ellentámadására éppen a zolai-ibseni szempontok jegyében kerül sor. Tévedés tehát dinamikát erőltetni a második felvonásra, ahol egészen másféle energiák indukálódnak. Ezeknek a szöveg statikáját feszesen tartó belső erőnek az érzékeltetésére egyedül Lipics Zsolt tett kísérletet. Játéka – jelzett túlszai ellenére is – ezért emelkedik ki az előadásból.

Ez a statika, mint említettük, nyelvi természetű, tartópillérei abban a beszédalakzatban rejlenek, amelyet Pertics megnyilatkozásai alkotnak. Az ő szólama uralja ugyanis a második felvonást. Rakodczay Pál korábban idézett gondolatára visszaulva: monológ-gá formálja a dialógust. És ez a beszédaktivitás igen meglepő az első részben porig alázott és igen kevés szöveggel is rendelkező szereplő részéről, aki tehát feltűnő metamorfózison megy keresztül, s ez, ahogy Alexander Bernát megfigyelte, „igen érdekes beszédjei”-ből tűnik ki. Pertics ravasz retorikája különös kettősségre épül, amit Lipics Zsolt hanghordozása, beszédének dinamikája kiválóan érzékeltet. A sértett és a törvény szerint még birtokon belül lévő férj pozíciójából hármójukra nézve sorsdöntőnek ígérkező intézkedéseket hoz – elválunk, mondja a feleségének, majd: el kell költöznöd, szól a házibaráthoz -, ám rögtön utána olyan beszédaktusokat hajt végre, amelyek viszont éppen az adott helyzet fenntartására irányulnak. És amit a másik kettő megért és elfogad. Ezt nevezte Ignotus a beszéd „történetítő módjának”. E mód által által Csáth a dramaturgia, a cselekményszöveg és jelenetszervezés horizontális dinamikája helyett a nyelv, a szereplő beszéltetésének vertikális dinamikáját működteti, amit lényegében már a dráma említett, első kritikussai észleltek. Perticsnek eszébe jut a két gyerek, akik biztosan tőle származnak. Azokkal mi lesz, ha elválnának? Egyébként sem szereti már a feleségét, ezt szinte véletlenül árulja el, mielőtt kimondaná: megtudja, hogy az asszony és Boér Kálmán viszonya öt évvel korábban, 1904. november 7-én kezdődött, éppen a nő harminchetedik születésnapján, pár perc elteltével mégis elfeledi a dátumot. Freud memóriazavar ez, a mélylélektan iránt érdeklődő író részéről alkalmasint a feleséghez való érzelmi viszony kihűltségének jelzése. Később nyíltan ki is mondja ezt, ám a feleségéhez való kapcsolatáról szólva a barát elköltöztetésének igényét olyan megjegyzésekkel övezi, hogy a kontextus által nyomban vissza is vonhassa a követelményt: „Már nem szeretem ugyan, de neked, Kálmán, mégis el kell menni tőlünk. Sajnálom, hogy kényszerítve vagyok rá, hogy ezt kimondjam, de a ‘becsületesem kívánja és a gyermekeim jövője. Majd elsejéig nézz magadnak valami más lakást. Beláthatod, nem maradhat így (...) A régi barátságot azért nem felejtjük el, és legyél meggyőződve, hogy mindig örömmel fogok veled találkozni. Nem vagyok az az ember, aki gyűlölni fog. Abban a korban vagyok már, amikor a nő hűtlensége már nem tűnik fel olyan szörnyű dolognak.” (Csáth Géza: *Az életet nem lehet becsapni. Összegyűjtött színpadi művek*. S. a. r.: Szajbély Mihály. Bp. 1996. 43. o. A kiemelések tőlem – N. I.) Pertics beszédének két-szólamúságára már Ignotus is felfigyelt: „Csáthnál a szó (...) mind beszélő szó, mely egyféle hangos értelmén kívül némán elmond ezerfélét abból, ami az emberével megtörtént, ami vele történni fog: emberszagú szó, melyről mindegyikről életrajza, természetrajza és helyzetrajza párolog szét annak, akinek száját elhagyja” (*Nyugat*, 1911. június 1., 11. sz.,

1077-1079. o.). Különös elszólás a férj azon megjegyzése is, amit a Boértól kapott ajándékok teátrális visszaadását követő iszogatás közben a polcos szekrényből elővett pohárhoz fűz, miután „*kiissza a poharat és jól megnézi*”: „A fenébe! (Nevet.) Ezt elfelejtettem. Ezt is te vitted. Felírom ezt is. Ezeknek a poharaknak széle kerekre csiszolt, kitűnő. *Nagyon megszoktam őket.*” (Az életet nem lehet becsapni, 45. o. Kiemelés a párbeszédben tőlem – N. I.) Lipics Zsolt belülről fakadó, spontán, mégis tudatosan ironizált dikciója finoman érzékelteti ezt a kettős beszédstratégiát, amely a fennálló helyzet megőrzésére irányul, és amiben egyesül a polgári kényelemszeretet, a józan számítás – hiszen a megszokott életnívó megtartásához szükség van a szerető pénzére –, és valami alattomos diadal. Végül is nem az ő kisfia halt meg. „Azért az én gyerekeimből lehetnek egészen derék gyerekek. És él mind a kettő, hála Istennek, egészségesek, mint a makk, mit törődöm az anyjukkal? Megszülte nekem őket, az enyéme, ezekről biztos vagyok, hogy az enyéme.” (Uo. 44. o.)

Természetesen nem tudatos mindez, nem is lehet, minthogy a nyelv nem csupán eszköz a beszélő számára, hanem eleve meglévő benső adottság, amely meghatározza a gondolkodást, az értékrendet, sőt a tapasztalást is befolyásolja, az élmények feldolgozásának módját. A hős beszédének kettőssége éppen a tudatos és ösztönös személyiségsszférák közötti lebegésben hallatlanul árulkodó. Ebből a szempontból igen jellemző, hogy Pertics minél inkább lerészegedik, elvesztvén szófűzése racionális ellenőrzésének képességét, látszólagos szándékai mögül annál határozottabban bújnak elő valóságos illokúciós törekvései: parancsokat oszt („Kérlek, takarj be valamivel. Nagyon fázom”; „Téless, kérlek, a tűzre”, mondja Boérnak), jelezve, hogy igazából ő a helyzet ura. A pécsi előadás záró szakasza arról tanúskodik, hogy a szövegben rejlő lendület, amely, mint láttuk, a drámai nyelv mélyszerkezetéből árad, elég erősnek bizonyul ahhoz, hogy uralma alá hajtsa a korábban más interpretációs stratégia nyomvonalán haladó, engedetlenkedő koncepciót. A Boér Kálmánt alakító Rázga Miklós a „Parancsolsz?” kérdéssel aláveti magát a „családfő” akaratának, amit egy kitűnően megválasztott gesztussal nyomatékosít: letérdel Pertics előtt, hogy megoldja annak cipőfűzőjét. Ő megértette, mit akar Pertics, és ennek jeleként szűkszavú megnyilatkozásai felszínére emeli a férj valódi szándékait. Neki is így a legkényelmesebb. Perticsnének, akiben leginkább élt a változtatás óhaja, be kell látnia, hogy kényszerhelyzetbe került. A Szakácsné számára megfogalmazott rendelkezései, a másnap ebédre vonatkozóan, fásult beletörődést árasztanak. Lesznyák Katalin, aki korábban az asszony nárcisztikus érzékiségét emelte ki, most azt sejteti, hogy kedves kisfiával együtt a fiatalságot is elvesztette. Különös, de mintha hármuk közül ő lenne leginkább monogám.

A befejezés Pertics groteszk diadalát sugározza, azt, amit Ignóus így öntött szavakba: „jó, ha egy percre, egy helyzetnek egy pillanatnyi adottsága rendjén, fölübök kerülhettem nekik s egy kicsit én taposhatok rajtuk”. Igen, a taposás lehetőségét egy tragikus helyzet pillanata szülte. Az az állapot azonban, amelyet eredményez a kényelemszeretet és az erkölcsi megalkuvás jegyében, nagyon is maradandónak ígérkezik. És ezen a Pertics-fiúk felnövekedése sem fog változtatni.

Csáth Géza: *A Janika*

rendező: Korognai Károly, díszlet: Langmár András, jelmez: Papp János, ügyelő: Kerék Carmen, sűgő: Juhász Pirooska, asszisztens: Jankovics Gabriella és Cserép Judit

Szereplők: Lipics Zsolt, Lesznyák Katalin, Krasznói Klára, Rázga Miklós, Pilinczes József, Tóth András Ernő, Domonyai András, Füstí Molnár Éva, Hollósi Orsolya, Várnagy Kinga, Tál Achilles, Vidéki Péter



Rázga Miklós, Lesznyák Katalin és Lipics Zsolt (*Tóth László felvétele*)



Várnagy Kinga és Füsti Molnár Éva (*Tóth László felvétele*)

A HAMLETGÉP MEGÉRINTÉSE TIZENHÉTSZER

Heiner Müller: *Hamletgép* – Janus Egyetemi Színház

1

„Az új első megjelenése az iszonyat”

Ezzel a címmel indította a posztmodernizmusról írott egykori vitacikkét Heiner Müller, aki maga is jelentős tekintéllyé vált a posztmodern hierarchiában (ha van ilyen). Müller hosszú és rögzös utat járt be. A múlt század ötvenes éveiben a Német Demokratikus Köztársaság ifjú dramaturgjaként Brecht nyomdokaiba lépett: tandrámái a *szocialista termelés* kérdéseivel és a *forradalom* problematikájával szembesültek. Az antikvitás és a hagyomány iránti érdeklődése a hatvanas években bontakozott ki, melyet brechtiánus átdolgozások egész sorozata demonstrált. A *Philoktétész*, a *Heraklész*, az *Ödipusz zsarnok*, a *Macbeth* hatása és sikere sajátos rangot kölcsönzött a berlini fal innenső oldalán élő drámaírónak, akit egyre inkább áthatott a *német nyomorúság* fölötti megrendülés alapélménye is. Hátat fordított Brechtnek. Önmagát adaptálva kezdte széthasogatni korábbi alkotásait, és módszerre érlelte a töredékességet, a montázst. Így jött létre – Nietzsche, Beckett és Artaud által megérintve – az a Heiner Müller, akinek ma látjuk őt, tíz évvel halála után.

2

Adódik olyan vélemény, miszerint *Die Hamletmaschine* című, 1977-ben írott és emblematisz érvényre emelkedett műve afféle *szisztematikus színházi kísérlet* arra, hogy *ellenálljon minden koherens jelentésnek*, miközben gondos tanulmányok teszik vizsgálat tárgyává – az elemzett szöveghez viszonyítva többszörös terjedelemben – a mű jelentésalkotó apparátusát. Ebből a darabból indult ki a Janus Egyetemi Színház, hogy a *Hamletgép* című előadást létrehozza.

3

Néhány évvel ezelőtt éppen a *Jelenkorban* látott napvilágot P. Müller Péter *Hamlet-átiratok* című írása, melyben természetesen nem Shakespeare *Hamletjét* veszi szemügyre mint átíratot, holott a *Spanyol tragédiával*, a *Máltai zsidóval* és más előzményekkel összevetve persze tehetné. A dolgozat a hatvanas-hetvenes évek híressé vált *Hamlet*-parafrázisait (egyebek között a Heiner Müllerét) elemzi azzal az elhatározott céllal, hogy megvizsgálja, „miképpen értelmezik át az átíratok Shakespeare *Hamletjét*; milyen *színházfelfogás* jellemzi a parafrázisokat, s ezek hogyan kapcsolódnak a Shakespeare-éhez; s végül, hogy mi a *Hamlet*-nek mint előzménynek, illetve referenciának a funkciója az adott mű szövegvilágában”.

Vagyis azzal a céllal dolgozik a szerző, hogy feltárja a *hüpoléptikus összefüggéseket*.

4

A *hüpolépszisz* görög szó, és két jellegzetes előfordulása ismert. Az egyik a rapszodoszok versenyét szabályozza: az énekesnek azon a ponton kell folytatnia a szöveget, ahol a megelőző befejezte. A másik a retorika szabályait tartja mederben: a szónoknak az előtte

szólókhöz kell kapcsolódnia. A hüpolépszisz kötelme tehát nem más, mint a folyamatban lévő diskurzus fonalának *felvétele* ellenőrzött variáció formájában. Kultúránk összekapcsoló struktúrája és kontinuitása ezen az elemi fundamentumon nyugszik immár több ezer éve. A *hüpoléptikus horizont* ugyanakkor mérhetetlenül kitágult, és olyan „kiterjesztett szituáció” jött létre, melyben éppúgy benne van Euripidész és Szent Ágoston, mint Shakespeare és Freud. S amelyben mi magunk is benne vagyunk. Jan Assmann megállapítása szerint „a hüpolépszisz alapelve, hogy az igazságot még megközelíteni is csak akkor lehet, ha az ember búcsút vesz attól a rögeszmétől, hogy valaha is előlről kezdheti, ha felismeri, hogy egy már zajló diskurzusba született bele”.

5

S már ott is tartunk, hogy belevághatunk a *Hamletgép* abszurdumát hordozó dilemmák kellős közepébe. És feltehetjük a kérdést, hogy mit kezdjünk, ha a diskurzus formalizálódik és kiürül. Ha megjelenik az *új, az iszonyat*. Ha a társadalom a koherenciát hordozó értelmet kivetí magából, s ha a kulturális emlékezetet ébren tartó eleven erők kimerültek... Mihez igazodjunk?

Müller víziója szerint szétomlani látszik az a mindent összekapcsoló struktúra, mely a *múlthoz való viszony, az identitás és a folytonosság* háromszögében helyezhető el. A *kulturális emlékezet* képezi ugyanis azt a teret, amelyen belül az ember kialakítja és őrzi önnagysága tudatát. Aki csatlakozik a múlthoz, valamilyen önmeghatározáshoz is megtér. A múlt nem spontán adódik, hanem – jelentőséggel és értelemmel telítődve – a szakadatlan újratereztés eredményeként. Múlt nélkül identitás nincs.

6

Fontos paradoxon, hogy a hüpolépszisz képtelenségét hangsúlyozva Heiner Müller maga is *hüpoléptikus módon* jár el. Citál, szövegeket kölcsönöz és visszaidéz. A klasszikusoktól, az *előtte szólóktól* éppúgy, mint saját korábbi műveiből. A *diskurzus fenntartására* törekszik. És szilánkokra töri mindazt, ami amúgy is darabokra esett. A Janus Egyetemi Színház társulata elfogulatlanul nyúlt ehhez a szöveghez. Müller szaggatott dialógusait kíméletlenül összekeverték, sorrendet változtattak és húztak. És megtették a maguk kiegészítéseit. Ami létrejött, nem más, mint a Shakespeare által átírt Shakespeare-t átíró Müller. Adekvát dramaturgiai eredmény.

7

Egymás után következett az a két nap, amikor a Pécsi Nemzeti Színház *Hamlet*-előadását, majd a JESZ *Hamletgép* bemutatóját megnézhettem. Kikerülhetetlen, hogy ezt a véletlent figyelembe vegyem. A két produkció mintha hallgatólagos megállapodással készült volna, tézis és antitézis gyanánt. Az egyik arra az álláspontra épül, hogy el lehet játszani a *Hamletet*. A másik arra, hogy ez lehetetlen. S az egyik tökéletesen ráhangol arra, hogy a másikat befogadjam.

8

Tézis.

A PNSZ Kamaraszínházában mélységes üreg tátong. Első pillantásra a színpadkép az összevisszaság látszatát kelti. Örült konstrukció, de kiderül, hogy van benne rendszer. Falmaradványok idézik Helsingör várát, a hajdani architektúra körvonalait. Mást nem is látni, csak fundamentumokat. Az ásatási szint legalján, térdmagasságig. A téglaszínű romokon néhol műanyag-plüss és műszőrme borítás. A változatosan tagolt térben az egykori funkcionálisnak semmi nyoma. Metaforikus díszlet. Mintha jeleznék, hogy amire rábukkantunk,

az nem egyéb, mint szétomlott relikta a múltnak, s hogy ami megmaradt, a semminél mégiscsak több.

9

Antitézis.

Idézet Müllertől (*Die Hamletmaschine*): „Nem Hamlet vagyok. Nem játszom több szerepet. Szavaim elvesztették számomra jelentésüket. A gondolataim kiszívják a vért a képekből. A drámám nem játszódik le többet. Mögöttem díszlet épül. Olyanok építik, akiket nem érdekel a drámám, olyanoknak, akiknek semmi közük hozzá. Engem sem érdekel már, nem veszek benne többet részt...”

10

Közbevetés.

Egy rangos és nagy múltú vidéki repertoárszínház korántsem építhet arra a meggyőződésre, hogy léte és egész tevékenysége kérdéses lehet. Ezt senki nem várja. A kegyetlen, sarkított (noha megkerülhetetlen) kérdéseket csak a radikális műhelymunka vetheti fel. Ily módon viszont jó lélekkel írhatjuk le, hogy a Janus Egyetemi Színház a maga hivatását teljesíti.

11

Müller Hamletje mondja: *Hátam mögött Európa romjai*. Tehát azt mondja: *Mögöttem a szét-hullott hüpolépszisz*.

Hamlet voltam – hangzik el tömören. S korántsem gondolhatjuk, hogy a szüksézávú gesztus keresetlenül és egyszerűen az identitás elutasítása lenne. Ez nem döntés ugyanis. Ez *eredmény*. A szikár kijelentés azt a kíméletlen felismerést közli, hogy *elvesztettem magamat*. A megrendülés itt nem úgy jelentkezik, mint afféle áldott gyümölcse egy kibontakozó drámai és színpadi folyamatnak. A *Hamletgép* kiindulópontja maga a megrázkódtatás. Innen már csak kutyakomédia jöhet.

A Janus előadását kitűnően exponálja a szívdobbanások ritmusára összerakódó, síkszerű *családi tabló*. A katarzisaitól megfosztott állapot hűvös felmutatása után harsona szól, és megmozdul a dimenzióit veszített ember. Az akció középpontjába legelőször *Juhász Mátyás* Oszrikja kerül. Ő most itt korunk hőse, a szórakoztató animátor. Az élet köznapiságai és hétköznapi feletti kettős vetületének ehelyütt nyoma sincs. Tombol az egydimenziós köznapiság, mint megszakítás nélküli farsang.

12

A produkció egyaránt magán viseli az intellektuális kabaré, a szertartásjáték, a nyers realizmus és a fekete humorral kevert blódlis stílusjegyeit. Gyakorlatiasan, skrupulusok nélkül. Valószínűnek tűnik, hogy ez a stílárís *fésületlenség* vagy *szabadság* összefüggésben lehet a próbafolyamat sajátosságaival is. Az előadás első rendezője, *Mészáros Péter* határozott koncepcióval érkezett. Ütköztette álláspontját a társulatával, s megütközött vele a társulat is. A színrevitel munkálatai, mint hallottam, elindultak egy igen érdekes úton, majd a társulat magára maradt. Rendezőként az előadást *Tóth András Ernő* fejezte be pragmatikus belátással, a hasznosságra tekintve, hatékonyan és okosan. Bizonyára neki köszönhető (s ez Heiner Müller darabjáról lévén szó égi szerencse), hogy az előadás *több-fajta gondolatmenetre* épül, s nem hordoz magában *egyetlen logikát*.



Horváth Krisztina és Hollósi Orsolya (*Simara László felvétele*)



Tóth András Ernő (*Simara László felvétele*)

Erika Fischer-Lichte kifejti, hogy Müller „kísérleti területté nyilvánítja az alkotást, és az alkotótárs aktív szerepével ruházza fel a befogadót – az olvasót, a nézőt –, akinek a saját módján kell végrehajtania és folytatnia a kísérletet”. A szerző maga ezt egyszerűbben mondja: „A dráma nem a színpadon játszódik, hanem a színpad és a nézőtér között.”

Müller tehát destruálja a néző önazonosságát, akire az egyértelmű (homogén és konvencionális) befogadói identitás helyett egyfajta szerepzavar hárul. A Janus előadásában a *Hamlet* feldarabolása vagy inkább *szétmarcangolása* zajlik a múlt nélkülség víziójaként. A nézők foszlányokat, álmokképeket látnak, melyekkel csak a saját invencióik szerint sikerül boldogulniuk. Ahányan vannak, annyiféleképpen. Itt a néző interpretál.

A fentiek után nem volna illő, hogy értelmezésekbe bocsátkozzam, de utalok rá, hogy a *Hamletgép* előadásában egyfajta nyílt *üzenet* mégis megjelenik. S éppen ezért szóba kell hoznom a *gúny és apoteózis dialektikáját*, mely Grotowski dramaturgiájának alaptétele volt. A szegény színház megalkotója ugyanis azzal ostromolta a nézőt, hogy az archetípusként őrzött képzeteket és tabukat blaszfémia tárgyává tette, majd huzamos processzus után, váratlanul és katartikusan úgy hozott létre feloldást, hogy a kigúnyolt szakralitást megdicsőítette: *újból felmutatta tisztán*.

S most vonjunk párhuzamot. A *Hamletgép*ben a művel való találkozás, illetve a mű blaszfémikus szétaprítása a *Hamlet* elvesztését hozza magával. Itt a brutális középszerűségbe, az értéknélkülség állapotába zuhan minden. És nem marad más, csak az UNDOR.

Az apoteózis itt megghiúsul. *Hamlet* már nincsen, de mégis megtörténik valami, ami a *megdicsőítés* mozzanatára hasonlít, negatív előjellel ugyan. A játék végén *Rajnai Attila* kedélyesen züllött bohóc-Claudiusa sértetlenül emelkedik a magasba a *Hamlet* romjaiból. Piedesztálról mond epilógust, ezúttal fenyegetően és komolyan. „Elhatároztam, hogy gazember leszek”... Gloster szól, a későbbi III. Richárd.

Itt ez a *felmutatás*.

A *Hamletgép* előadásán igazi *atelier-élményben* van részünk. A Janus Egyetemi Színház újonnan kialakított játékhelye úgy működik, mint egy piciny, laboratóriumi *Schaubühne*. A világítás általi térszervezés, a *dinamikus váltások*, a *súrtolt fények*, a *kontrasztos kiemelések* kitűnő érvényesítése az üres színpadot időnként varázsdobozzá alakítja. Látványalkotásban a borzoltságnak semmi nyoma. Ez precíz munka. A háttérben *Majláth Zita* elrejtett, majd hirtelen megjelenő finom rajza: *Szemben a tengerrel*. Müller instrukciói szerint ez a helyszín.

S a kivitelezés teátrális pontossága túlterjed az előadás akusztikus és képi világán: az együttes játék intenzitásában, a színészi jelenlét pillanatainak konkrét kimunkálásában is megjelenik. Így nyernek hitelt a *kaotikus cselekmény* fragmentumai.

Egy posztmodern elemzés (hiszen magam olvastam) bátran megállapíthatja, hogy Müller darabja a színház számára nem más, mint „a Szöveg maga, az ideológia működésének kitakart bemutatása”. Csakhogy a színházi gyakorlat tükrében ennek semmi értelme nincs. Továbbra is érvényesnek látszik, hogy *cselekvést* lehet eljátszani, s nem *szöveget*. (Úgy hi-

szem, ez talán az oka, hogy oly szűkös perspektívát lát maga előtt a szövegirodalomként manifesztálódó posztmodern dráma.)

Ha a színész *ad absurdum* pusztán a szöveget hozza létre, akkor is cselekvő szituációba kell helyezkednie. A *Hamletgép* előadásában erre is példa akad. A *Vidéki Péter* által kibontott és Hamlettől elorzott nagymonológ Kazinczy Ferenc fordításában hangzik el. S a színész megütközik a szöveggel, mondhatjuk, mesteri módon. Egy tőle idegen, bár virtuálisan felvethető problematikát *meztámad*, okoskodó spekulációba kezd, és a nehézkes megfogalmazás útvesztőiből kivágja magát. S a *lenni vagy nem lenni* kérdése kiüresedik. Ugyanezt a monológot Arany János fordításában már altatóként, halotti siratóként lehet szolozsmázni az öngyilkos Ophélia fölött.

A Janus előadása nem esett abba a hibába, hogy illusztrálni próbálja a posztmodern szöveget, sőt mindvégig érezni azt a törekvést, hogy emberi magatartásból fakadó *akcióként* fogalmazódjon a szó. A Gertrudot játszó *Várnagy Kinga* laza bódultsággal csak úgy odavetett egyetlen mondata – *Iszom, uram király!* – olyannyira cselekvés, hogy önmagában is megragadja egy személyiség *életvitelét*.

Nem lankadó, hiperaktív hősként robog végig a drámán *Tóth András Ernő* Hamletje. Alakításából evidenciaként sejlenek elő egy rejtőző, de elbújni mégsem teljesen képes, igazi Übű király körvonalai. Vele szemben erős kontrasztot képez a *Köles Ferenc* által megjelenített Hamletszínész, a vívódó, gondolkodó ember, aki a *hiüpolépszisz* világából érkezett a globális káosz területére. Kettejük találkozása, a kölcsönösen kikényszerített *szövegzavar* az előadás legfeszültebb, metaforává emelkedő történetét eredményezi.

A *Hamletgép*ben a szereplők rendszere zilált halmazzá bomlik. Ahogy a prizma játszik a fénnel, és egy dolgot több irányba, s több dolgot egyetlen pontra vetít, úgy szakad három, egyenként is igen érdekes részre *Hollósi Orsolya*, *Horváth Krisztina* és *Kiss Andrea* megformálásában Ophélia szerepe, míg Horatiót és Poloniust egyetlen színész játssza: a két összekapcsolhatatlan pozíciót *Vidéki Péter* simulékonyan egyesíti.

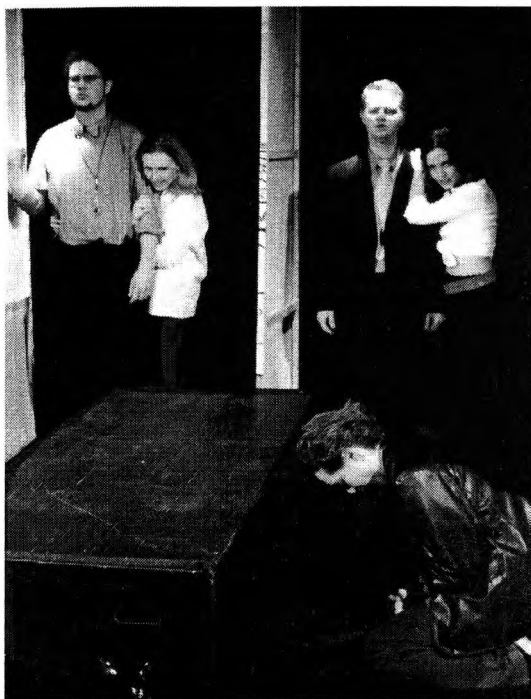
Hiányozni fog az előadásból a vibráló és flegmatikusan lágy, kitűnő *Laertes*, *Horváth Csaba* – ő állt a Shakespeare által megírt alakhoz a legközelebb...

Halála után szerepét tapintattal és gondosan *Domonyai András* vette át.

17

Müller egy helyütt azt írja: „Amiként újra kell ennünk a tudás fájának gyümölcséből, hogy az ember visszataláljon az ártatlanság állapotába, éppúgy újjá kell építenünk Bábel tornyát is, hogy véget érjen a nyelvzavar... A feltámadás színháza akkor találja meg színpadát, ha a sasok siklórepülésben szaggatják szét a megosztottság lobogóit, és párducok sétálgatnak a Világbank trezorjai közt” – Angyali sorok.

W. Shakespeare és Heiner Müller szövegeinek felhasználásával összeállította: Mészáros Péter, *rendező:* Tóth András Ernő, *festmény:* Majláth Zita, *munkatársak:* Michna Boglárka, Tóth Géza, Tóth Zoltán, Nagy Norbert, Deli Ádám, *szakmai konzulens:* Mikuli János
Szereplők: Rajnai Attila, Várnagy Kinga, Vidéki Péter, Horváth Csaba, Domonyai András, Hollósi Orsolya, Horváth Krisztina, Tóth András Ernő, Köles Ferenc, Juhász Mátyás, Kiss Andrea



Juhász Mátyás, Horváth Krisztina, Horváth Csaba, Hollósi Orsolya és Köles Ferenc



Vidéki Péter, Horváth Krisztina, Rajnai Attila, Várnagy Kinga, Horváth Csaba (*Simara László felvételei*)

HELYSZÍNELEÉS

Spiró György: Koccanás

Spiró György és a Katona József Színház *Koccanása* több kritikai beszédmod, szempontrendszer felől is megközelíthető. A *Koccanás* című színházi előadás ősbemutatójára január negyedikén került sor a Katona József Színházban, és megjelent a *Koccanás* önálló kötetben mint dráma. Színkritika az egyik, könyvkritika a másik oldalon. A kettő koccanása szeretne lenni a következő bírálat mint sajátos képződmény, szép reményekkel és módszertani kérdőjelekkel: egyfajta ökumenikus műkritika. Ám ebben az esetben mi is a mű?

A premier után egy hónappal kiadott könyv eleve problematikussá teszi az értelmezés irányait. A *Koccanást*, mióta szó volt róla, a *Csirkefej* lehetséges folytatásaként, mai átíratként emlegették, s a két darabot összeköti a rendező, Zsámbéki Gábor személye is. Ez a szempont mindenféleképpen befolyásolja az értelmezést, hiszen a maga korában emblematicussá, korképpé és kórképpé váló *Csirkefej* elváráshorizontja felől a *Koccanás*-nak is hoznia kellene az első darab erőit, sajátosságait, például a nyelvi és társadalmi naturalizmust, szókimondást, és még valami többet is: amitől kultikus jelentése lett a *Csirkefej*-nek a maga színházi terében és idejében.

Előadás és (könyv)dráma: a minden alkalommal másképpen újjászülető fenomén és az írásban rögzített, azaz nyelvileg állandósult dolog összevetése minden bizonnyal meghaladja egy kritika kereteit.

Szerencsésebb talán a fentebb már beharangozott kettősséget áthangszerelni a teatralitásnak és a textualitásnak, azaz a játékszerűségnek és a szövegszerűségnek mint elemzői szempontnak a tengelyére. Milyen drámapoétikai és milyen drámaretorikai eszközökkel él Spiró, és ezek végső soron hogyan kapcsolódnak szerves egységbe?

Rendelkezésre áll ugyanis a szöveg, létezik az előadás és ezeknek szintéziseként: a darab. Ám a három dolog nem fedi egymást. Hiszen a kötetben kiadott dráma nem teljesen egyezik meg a játszott dráma szövegével.

A könyvbeli textus inkább partitúra, a művet előadásként kell látni, hogy nyelvi gazdagsága, dramaturgiai és scenikai struktúrája, a teljesen szokványos hétköznapi szövegből időtlenített temporalitása hiteles legyen.

*

A „koccanás”, ellentétben a durvább, célirányosabb „karambolla” nem cselekvés – sokkal inkább történés, amelyben megszűnik az „én” felelőssége, hogy ki ment bele kibe; valahogyan mindenki belement valakibe. Ez a felelősség-nélküliség egyúttal kiszolgáltatottságot is jelent, bárki felelőssé tehető, ahogy a Rendőr mondja a koccanás kellős közepén elhelyezkedő Rövidnadrágosnak: „Maga csinálta az egészet, a jegyzőkönyvbe’ már ez lesz...”

A koccanás helyszíne, a Hungária körút és a Salgótarjáni út kereszteződése, nappali menedékhellyé lesz, bár világosság itt a reflektorokon kívül alig van. Az a fény viszont éles, mindent megmutat. Egymásba koccan a mai magyar világ, illetve amit annak tartunk. Ám többet kapunk itt holmi unalmas realizmusnál, „valóságleképezésnél”.

A nézők is hozzákoccannak ehhez a mindennapiságában abszurd állapothoz.

Se előre, se hátra. A Belemenő és a Koccanó nem képes eldönteni, ki a hibás, s ebből látványos veszekedés keveredik; a végén pedig egymást becézve, mint jó barátok együtt eszik a lángost, illetve nem eszik, mert nem ízlik nekik. A rendőröknek viszont ízlik. Két-ségkívül létre jön valami köz. Még ha az közönséges köz is.

A kötetben, amint azt Margócsy István kritikája (ÉS, 2004/14. szám) finoman jelezte: leginkább grammatikailag simulnak egybe, ha tetszik: koccannak egymással a szereplők. Monológjaik kimerevítettek. Az előadásban leginkább tárgyakba kapaszkodnak, és a tárgyak kapcsán kerülnek valamilyen, rendszerint deficitese emberi kapcsolatba. Ilyen tárgy és csúcsmetafora (ezen felül zenei eszköz) a mobiltelefon, és ilyené válik a kitágult nap során az étel, az ital, az autó, a slusszkuks, a pénz, a slag, a hitelkártya, a kamionban lévő ázsiai műkutya, de még a hajléktalan padja is. A tárgy válik szilárd ponttá, amelyhez képest emberi viszony egyáltalán feltételezhető. A Férfi udvarlási stratégiája, hogy felajánlja telefonját a Nőnek, a Vállalkozónak muszáj zabáltatnia a zsarukat.

Ennek az eltárgyasodásnak remekül megfelel Khell Csőrsz metaforikus színpadképe: az autókat különböző székek szimbolizálják. A luxusautótól a Polskin és a Trabanton át egészen a Kamionig megannyi autó és embersors jelenik meg egyszerre. Az autók sivársága felidézheti bennünk Nádas Péter autóleírását az *Évkönyvből*: „kifingott eszmék üres dögjei”.

A Khell-féle színpad keresztmetszetben és hosszmetsetben is remekül mutatja meg ezt a világot. Azzal, hogy maga a „koccanás”, ahol a Koccanó és a Belemenő egymásba ütközött, nincs rajta a színpadon, magának az állapotnak, ennek a várakozásnak is a közepét, rohadó magját mutatja meg a látható tér. Akár a mikroszkóp alatt vizsgált laboratóriumi minták: egy tűvékony, de teljes, kimetszett, koccanó sejtréteg.

A szcenika vertikálisan is remekül működik. Kialakul a kvázi-fent, az erkély, ahonnan az Öregasszony és az Öregember (Máthé Erzsébet és Kun Vilmos végig koncentrált alakítása) lenéz a balesetre. És kialakul a kvázi-lent, a Hajléktalan (Hajduk Károly e. h., érett, tiszta játéka) padja, ahová majd a milliomos, juppie Rövidnadrágos (Fekete Ernő) telepszik le ideiglenesen. Jellemző módon az öregeket és a homelessst sajátos „emberi” viszony köti össze. A Hajléktalan az, aki bevásárol az egész nap az erkélyen ülő és az utcát bámuló öregeknek.

A társadalmi egzisztenciák teresedésének remek megnyilvánulása a bolond Hajlotthatú Asszony (Tóth Anita bravúros egyperce), aki felmászik a korlátra, hogy megöntözze a virágokat, és akit a turisták boldogan fényképeznek. Ő, akit bolondnak tartanak, sokkal inkább a peremen van, mint a többi szereplő, akiket „normálisnak” gondolunk. A keresztteződésen csak áthalad a két Kismama (Pelsőczy Réka és Rezes Judit), akik mintha a *Csirkefej* világából sétáltak volna át. A szappanoperákról és azok sztárjairól folyik, csöpög, ragad köztük a szó, gyermekeikkel mit sem törődve csacsognak. Túlzott, elnagyolt figurák, velük arányos túljátszással; és éppen ez a sok teszi hitelessé őket. A *Csirkefej* után itt is megjelenik a két rendőr (Elek Ferenc és Fenyő Iván), akik az „őr” parabolisztikus közegéből fokozatosan realizálódnak egyszerű korrupt, proosztó és nem utolsósorban gyáva zsarukká.

A Spiró-féle dramaturgiára jellemző a szerepkörök szimmetriája, bizonyos karakterek (jobb esetben hősök) egymást kölcsönösen feltételezve sajátos fénytörésben reprezentálják magukat és maguk által a talányos másikat. A fenti kettősök mellett (öregek, kismamák, zsaruk) páros tengelyen mozog a Koccanó és a Belemenő (Máté Gábor és Lukács Andor), valamint a pad vonatkozásában egy síkra kerül a nagyjából egyidős gazdag Rövidgatyás és a Hajléktalan.

Ennek a párhuzamos drámaszerkesztésnek legszembetűnőbb példája a már nevében is teljesen általánosított Férfi és Nő. E két név, mint legalapvetőbb tulajdonságuknak, a

nemüknek a nominalizálása, tragikomikus parabolává emeli közös történetüket. (A szereplők nevei minden esetben elidegenedve jelennek meg: Srác, Vállalkozó, Rövidgatyás, Hajléktalan, Öregember, Öregasszony, Kamionos, Koccanó, Belemenő.)

A darab két hőse, az egykori értelmiségiből humánpolitikai menedzserre kopott Férfi (Gáspár Sándor vendéjátéka) és a többdiplomás, gyermekét egyedül nevelő Nő (Ónodi Eszter) kiemelkedik a többi figura közül. Mintha sorsuk, történetük egy szinttel magasabban játszódna. Legalábbis játszódhatna, régebben még magasabban játszódhatott. Egy-másra utaltságuk, idegenségük, távolságuk különös burkot von köréjük. Ezt bizonyítja az a nyelvi út, amelyet bejárnak. A koccanás pillanatában a Férfi még anyázza, lejenőzi (Jenő egyenlő: hülye nő) a szerencsétlen, lúzer Nőt. Veszekszenek, párbeszédük ki se tűnik a többiek beszédéből. A darab második felében a Nő elmondja Örkény István egyik *Egypercesét* – és az utolsó, megrázó mondatot már a Férfival együtt mondják. Közös nyelvet találnak, amit senki nem ért rajtuk kívül. Talán ez a közös nyelv egyik lényege, az idegenség hermeneutikája. (Ez az Örkény-intertextus, látszólag furcsamód, kétmondatos utalás szintjén szerepel a kötetben, az elbeszélés teljes szövege csupán az előadásban hangzik el.)

A nyelvi (és más vonatkozású) meg nem értettség végighúzódik az egész történeten. Ez a bábeli zavar tágul allegóriává az első felvonás nyolcadik jelenetében. Három pánszláv (egy szerb, egy lengyel, meg egy orosz) maffiózó ideges és idegen párbeszéde ez. Mindenki a maga nyelvén hadar, mégis megértik egymást. Az üzenetet a Nő is érti – ötvenkilónyi biológiai fegyver van a három pasasnál, amely a magas hőmérséklet hatására hamar aktivizálódhat. Az apokalipszis nem csak a lelkekben, hanem a sporttáskában is ott van. Ehhez a világvége-hangulathoz kapcsolódnak az előadásban utalás szintjén megjelenő, szétfagyott afgán menekültek. A könyvben ez a jelenet drasztikusabban van jelen: ott át is viszik a színpadon a hullákat, ez az előadásból kimaradt. Talán jobb is. Szerepel viszont egy nagyon nehéz mondat a darabban. A Férfi egy barátja kapcsán így töpreng: „Van egy barátom... Volt egy barátom... Ő mondta, hogy ez az ország, ez csodálatos hely, mert itt még mindig béke van... Utálta az egészet, mégis ezt hajtogatta... Saját magának, biztatásul... De igaza volt... Még nem kell menekülni...” Ez a mondat, érzésem szerint nem csapódik le, nem talál célt. Zümmög pár másodpercig, aztán megdöglik. Talán a kontextus hiányzik, hiszen a darab világképe (ha lehet ilyenről beszélni) éppenséggel dekonstruálja a „moral sense” ilyen általánosító meglétét. Mintha a mondat kacsintani akarna, kiszólni, utalni, üzenni, ahhoz viszont túl direkt.

Az (anya)nyelvi probléma fonák oldala a hazánkba visszalátogató harmadgenerációs, Amerikába szakadt „magyarok” megjelenése. Az angolul alig tudó Idegenvezető (Vajdai Vilmos kabinetalakítása) mellett a turisták megpróbálnak magyarul megszólalni, mire az intelligensebb koccanók szép angolsággal teszik nevetségessé őket.

Az Idegenvezető mondja ki a darab egyik legigazabb, éppen ezért legneuralgikusabb kijelentését: „A mi ezeréves hazánkban rengeteg múlt van, és ez az, ami bennünket összeköt...” Az egyik ilyen múltvonal, amely összeköt: a foci. Talán a darab legszebb része, amikor a színpad hátsó felében kigyúlnak a Fradi-pálya reflektorai, megszólal a Hang, és a háttérre kivetül az Aranycsapat játéka. A Nő kivételével mindenki odafut, nézik az üres pályát, közben a Hang, Szepesi György fantasztikus, retorizált stílusában, közvetít. Végül kiderül, „Semmi, csak hang- és fénypróba. A kurva anyjukat.”

A foci, ami összeköt, de el is távolít, ám mindenesetre létre tud hozni egy kommunikációs közeget, amelyen belül van párbeszéd. Általában ugyanis nem létezik. Szövegezés van.

„Kamionos: Az apám látta őket, az aranycsapatot!... Kint volt a hét-egyen...

Férfi: Az én apám is...

Kamionos: Tényleg?! Nehéz volt ám jegyet szerezni! Azt akkor osztogatták!

Férfi: Ő kapott. Fontos elvtárs volt. Aztán három év múlva kivégezték. (...)

Vállalkozó: A kurva anyjukat! (*Majdnem sír.*) Én sose láttam jó magyar focit! Soha! Tan-
nyán laktunk, ott nem volt soha semmi!

Törzs: Én csak a tévébe láttam őket... Fekete fehérbe... Tényleg olyan jók voltak?

Vállalkozó: Az nem kifejezés!

Rendőr: De hát maga se látta őket!

Vállalkozó: Csakhogy én tudom!

Srác: Á, nem lehettek olyan jók, mint a mostani Reál Madrid... (...) Aranycsa-
pat!...Mikor csak egy ezüstre futotta nekik! (...)

Kamionos: Fingod sincs, bazmeg. (...) Akkor voltunk mi magyarok utoljára!"

Szövegel a szektás, úgazdag Naccsága is (Bodnár Erika minden megjelenése karakte-
res), aki „vallási okokból” eltapossa mobilját, mintegy vét a törvény ellen. Szövegel az át-
utazó Kamionos (Bán János, akinél a káromkodás retorikája olyan muzikális, mintha éne-
kelne), szövegel az albérltet kereső, zavarodott Srác (Mészáros Béla).

És szövegel mindenekelőtt a Vállalkozó. Szervez, irányít, átver, sumákol, dumál. A fi-
gura egy kicsit a korábbi, aluljáróból felszínre törő, mindenkivel-mindennel seftelő vállal-
kozókra emlékeztet. Bezerédi Zoltán játéka hihetetlenül intenzív. Végig éli a két felvonást –
már-már démiurgosza lesz ennek a sivár világnak. Mindenkivel, akivel lehet és akivel érde-
mes, kapcsolatot létesít. Hőssé vagy legalábbis meghatározóvá tud lenni a Férfi és a Nő fe-
lett. Élőbb, szagosabb figura. A Férfi és a Nő mintha be lenne zárva a maga értelmiségi
problematikájába. A menedzser Férfi kifakadásai hiteltelenek, a Nő „mászolygásai” (Ham-
vas Béla) unalmasak. Az őket alakító színészek közül Gáspár Sándor gyakran üres térbe ke-
rül, Ónodi Eszter viszont bele tudja magát játszani fránya helyzetébe.

A *Koccanás* című könyv többféleképpen is olvasható. Több műforma is összeolvad benne
a komédia égíse alatt.

A két főszereplő közötti viszony, amely nem lesz kapcsolattá, mert a Nő nem akarja,
és nem viszonzja a Férfi amúgy bájos, udvarias közeledéseit, egyfajta anti love-story
lesz, pusztán lóvé story. A darab végén egymás után három ajánlatot is kap a Nő. A Srácé,
akit éppen kidobott a csaja, és be akar költözni valakivel a kertvárosi albérltetbe, nevetsé-
ges közeledés, semmi több. Ennél komolyabb és ijesztőbb az éppen huszonöt millió dol-
lárt (hatmilliárd forintot) összetőzsdéző, ám magányos Rövidnadrágos semmiből jött val-
lomása. A harmadik, aki szeretné szeretni a Nőt, maga a Férfi. A klasszikus dramaturgia
azt mondaná, hogy itt a helyes befejezés. A darab felénél, telefonálás közben kiderül,
hogy a Nő tulajdonképpen a Férfihez igyekezett állás-ügyben, egymásra is néznek, lehet-
ne is valami... Az elmagányosító élet, valamint Spiró iróniája azonban felülírja a várt
happy endinget. A szerelmi találkozás, a szívek koccanása ebben a közegben nem lehetsé-
ges. Mindenki anyázik tovább.

Több figura sorsa is sejtet egyfajta karriertörténetet. A kiégett Férfi, a kegyetlenül sok
pénzt nyerő Rövidnadrágos, a szemetet is eladó Vállalkozó, a túlképzett, csóró Nő sorsa
nem látványosan, de érzékenyen bomlik ki a történet folyamán. A komédia egyik-másik je-
lenete, a gengszterek, a turisták, a stadion – beillik apró, Spiróra jellemző fanyar novellák-
nak is. (Gondolhatunk például *Az apámmal a meccsen* című elbeszélésre.)

A szöveg erőssége az adomák, rövid monológok remek egybefűzése. A közeg, amely-
ben csak várakozni lehet, alkalmas a mesélésre. A második felvonás közepén elhangzik
egymást követően négy anekdota, mind valamilyen abszurd helyzetről szól. Az ötödik
kistörténetet, amelyben az egyik Tüntető elmeséli, hogyan gázolták el a két gyereket, már
nem hallgatják végig. Igazi drámai pontja ez a drámának: hogy nem lehet drámai pontja a
drámának.

A kötet erőssége mindvégig a beszélt nyelvi jelenségek nem túlzó és nem is pironko-

dó, szikár reprezentálása. Nem mindenki beszél így ma, azt se mondhatjuk, hogy Spiró mindenkit beleírt történetébe, hogy mindenki meg van jelenítve a színpadon. Sokan beszélnek így, és sokan tényleg léteznek a figurák közül. A hitelesség a lényeg. Egy társadalmat színpadon bemutatni – felesleges, mi több: lehetetlen.

Spiró igyekszik megmutatni egy társadalom tagjait, beszéd- és gondolkodásmódokat egyaránt. Ebben segítenek a retorikai és dramaturgiai villanások, a jó szövegek, a kiélezett, groteszk helyzetek. Ugyanakkor, mintha a *Koccanás* komédiájába bele lenne írva a *Koccanás* regénye is. A középpontban kivehető valami epikai anyag, amivel Spiró szeretne kezdeni valamit. A Férfi és a Nő moralizáló látásmódján és megnyilvánulásain mint reflektáló (és egyben ironikus) közegen keresztül olvasható ki a drámai történet epikuma, hegeli jelzővel prózaisága, komolysága.

A könyv fentebb bemutatott szövegelésének funkcióját jól kiegészíti a színházi előadásban a mozgás. Az öregek mozdulatlansága ellentétje a többiek mozgolódásának. Hans-Georg Gadamer írja az *Igazság és módszerben*, hogy „a játék a mozgás végbemenése mint olyan”. Itt a „végbemenés” a legtöbb esetben visszamenés, visszatérés, ugyanakkor mindig újraképződő játékhelyzet. Ugyanazok a játékosok lesznek mások pár perc alatt. Ez a fajta mobilitás, rugalmasság, flexibilitás remekül beválik: Nagy Ervin, Rajkai Zoltán, Takáts Péter, Tóth Zoltán és Varga Zoltán hat különböző felállásban is remekel. Alig pár percnyi eltéréssel játszanak melóst, szláv gengsztert, hazalátogató turistát, bőrfelűt, tünnető gazdát, illegális vendégmunkást. Miattuk is jegyezhetette meg az előadás után Jiří Menzel, hogy nem látott még ilyen jó társulatot. A Katona képes az együttjátszásra.

A Katona József Színház teltházas, nagysikerű előadása egyszerre jellemezhető „groteszk magyar groteszk valóság groteszk bemutatása” típusú közdarabként, amelyen színész és néző együtt sir és nevet; de az előadás szépen beleilleszkedik a Katona hagyománytörténetébe is, az együttjátszás, a végletekig élesített színpadi mutatóanyagokkal tarkított, látványos, nagy szériák legendás sorába.

A dráma, Spiró György műve, remekül játszható, transzformálható. Olvasás közben azonban az a narratíva, amelyet a szerző szeretne végigvinni, mint epikum: megfeneklik. A dráma mélysége, tragikuma, létre vonatkozása csak ritkán jelenik meg igazán, holott szemmel látható a szerző szándéka, Margócsy István kategóriájával: a Világdráma megalkotására. Az érett, jól alkalmazott dramaturgia és a remek párbeszéd mellett az a regényszerű valami, ami folyamatosan elő akar törni a háttérből, torzó marad. Hiába a patetikus irónia, nem tud megjeleníteni átélhetően az úgynevezett közép-kelet-európai úgynevezett értelmiséginek úgynevezett válsága. Hiába az utalások az apákra és a mai lihegő, nyomuló harmincasokra, a másik számára rögtön levehető félmondatok sora; a „nagy generáció” epikuma itt nem tud kamrabolozni. Még csak nem is koccan, lerobban. Mindenki anyázik tovább. Ez van.

Spiró György: *Koccanás*

Rendezte: Zsámbéki Gábor, díszlet: Khell Csörsz, jelmez: Szakács Györgyi

Szereplők: Bán János, Bezerédi Zoltán, Bodnár Erika, Elek Ferenc, Fekete Ernő, Fenyő Iván, Gáspár Sándor m. v., Hajduk Károly e. h., Illés Györgyi m. v., Kiss Eszter, Kun Vilmos, Lukáts Andor, Máté Gábor, Máthé Erzs, Mészáros Béla, Nagy Ervin, Ónodi Eszter, Pelsőczy Réka, Rajkai Zoltán, Rezes Judit, Takáts Péter, Tóth Anita, Tóth Zoltán, Vajdai Vilmos, Varga Zoltán

MÉLYHÚTÓTT MAGYAR DRÁMA

Radnóti Zsuzsa: Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék

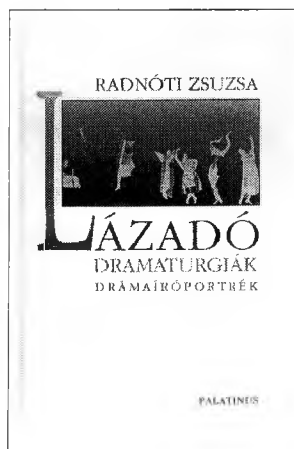
Míg a kortárs magyar próza kritikai és történeti recepciója, ha kiegyensúlyozottnak és arányosnak nem is, de az éppen uralkodó kánon és divatok szempontjából nézve bőségesnek és alaposnak mondható, és a líra sincs elhanyagolva, a kortárs magyar dráma az irodalomtudomány felől nézve mintha nem is létezne. Csak két jellemző példa: Kárpáti Péter, a kilencvenes évek magyar drámájának meghatározó alakja egyáltalán nem szerepel az Akadémiai Kiadó 2000-ben javított és bővített kiadásban megjelent, háromkötetes *Magyar Irodalmi Lexikon*ában. Nem sorolnám, hogy ezzel szemben ki mindenki szerepel benne. És a másik: a Kalligram Kiadó „Tegnap és ma. Kortárs magyar írók” című könyvsorozatának több mint két tucatnyi kötete közül egyetlenegy sem tárgyal olyan szerzőt, aki elsősorban drámái jogán érdemelte ki életműve elemző bemutatását. Legfeljebb olyanok akadnak köztük, akik – fő műfajaik mellett – drámákat is írtak.

Igaz, a magyar irodalomnak nem is igen voltak és ma is csak elvétve vannak „főhivatású” drámaírói, ami gyakran adott már okot arra, hogy a magyar drámát általában reménytelen esetnek tartsa a kritika. Nemrég Bán Zoltán András fogalmazott így *Az elme szabad állat* című könyvében: „Nincs magyar dráma – ez a panasz, ez a kesergés, ez a vád, ez a végkövetkeztetés lassan kétszáz éves. Tragikomikus, hogy ez még mindig aktuális, sőt, minden korszakban aktuális volt, ami nem kevesebbet sugall: soha nem is volt magyar dráma művészet.” Bánnak a kortárs magyar drámában sem telik sok öröme, még Nádas Péter színműírói munkásságát is művészi kudarcnak tartja.

Magyar dráma persze volt és van, még ha ez sem az irodalomkritikában, sem a könyvkiadásban, sem a színházak műsorán nem látszik eléggé – és éppen Bán Zoltán András volt a kevesek egyike, akik érdemben foglalkoztak is vele. Spiró György, Márton László és Kornis Mihály egy-egy darabjában, ha esetenként nem is abban, amelyet épp bírált, Bán komoly értékeket talált. Néhány további kritikus és irodalomtörténész alkalmi

vagy gyakoribb kitérőtől eltekintve mindenestre a kortárs dráma ügye nem nagyon jutott szóhoz az egyébként örendetesen felélénkült irodalomtudományos diskurzusban. Mint ahogy gyakran maguk a drámák sem jutottak szóhoz a színházakban, hol a cenzúra tiltásai, hol a konzervatív színházi kultúra miatt, és mire mégis bemutatták őket, elkésett az előadás vagy nem nőtt fel a feladathoz. Számos író drámai életműve azért szakadt végleg vagy átmenetileg félbe (például Mészöly, Weöres, Nádas, Márton), mert darabjaik egyáltalán nem vagy csak elkedvetlenítő formában kerültek színre.

Ami mégis színre került, annak kritikai fogadtatása áttoló-



Palatinus Kiadó
Budapest, 2003.
338 oldal, 2690 Ft

dott a színikritika területére, ahol persze mindig is megvolt a maga helye, de az utóbbi két évtizedben szinte kizárólag itt húzhatta meg magát. A kortárs magyar drámáról itt hangzott el az érdemi mondanivaló java, és pedig a műfaj természetének megfelelően a mindenkor darab egy-egy színházi előadásához kapcsolódva. Nyilvánvalóan szerepet játszott ebben, hogy a mai színházművészeti törekvések egyre kevésbé tekintik a drámát olyan eleve adott, zárt szövegegységnek, amely az előadás kikezdetetlen alapja. Olyan színházi gyakorlat kezd kialakulni, amelyben a darabnak, a fordításokat is beleértve, úgyszólván annyiféle változata, esetenként adaptációja jön létre, ahányszor előadják. Eszerint az irodalmi szöveg az előadásnak csupán egyik és gyakran nem is a leglényegesebb összetevője. A darab hovatovább forgatókönyvvé válik, amelynek alig van már önálló irodalmi élete. Bizonyos „darabok” és fordítások kifejezetten egy bizonyos színházi előadás számára íródnak, és azontúl szinte már nem is léteznek. Ez természetesen nem kedvez a drámának mint hagyományos értelemben vett irodalmi műnemnek, és maga is oka lehet a drámakritika elsorvadásának, sőt még akár a drámaírói kedv lankadásának is. Filmforgatókönyvet is általában csak felkérésre, pénzért írnak az írók, ha írnak egyáltalán.

Dráma, magyar dráma egyelőre mégis van, akármihez kezdenek is velük a színházak. És Radnóti Zsuzsa, a Vígszínház tapasztalt, kiváló dramaturgja szerint, aki igazán otthonos a mai színházi gyakorlatban, ez a kortárs magyar dráma akár irodalmi, akár színházi szempontból sokkal többet ér, mint amennyire a köztudat tartja. *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék* című könyve nem többre, de nem is kevesebbre vállalkozik, mint hogy felfedezze azt a magyar drámát, amely eddig is itt volt az orrunk előtt, csak nem vettünk róla tudomást. Tudtunk drámákról, drámaírókról, de hogy ilyen változatos az összkép, ha áttekintjük a teljes spektrumot, ilyen jelentős teljesítmények mutatkoznak, ha mérlegre tesszük az utóbbi évtizedek termését, ez sok szakmabeli olvasót is meglephet.

A lázadó dramaturgiák felfedezései azzal kezdődnek, hogy az utóbbi négy évtized tizenegy legfontosabb drámaírójának portréját Radnóti Zsuzsa a „lázadó dramaturgiák száz évének” távlatába állítja. A hatvanas évekkel kezdődő „második aranykort” tehát a Molnár Ferenc fellépésével kezdődő „első aranykor” és a két háború közti úttörő, de mellőzött színművek felől közelíti meg. Eszerint a századelő pesti színháza még kísérletet tett a kor új drámai formáinak befogadására: Molnár Ferenc, Heltai Jenő, Lengyel Menyhért, Barta Lajos, Bíró Lajos, Szép Ernő polgári komédiái radikális szemléleti és nyelvi áttörésükkel, „lázadó dramaturgiájukkal” fogékony közönségre és vállalkozó szellemű színházakra találtak, és megteremtették a maguk jellegzetes, önálló színpadi világát. Igaz, Balázs Béla szimbolista játéka, Csáth Géza tragigroteszkjei vagy Füst Milán remekművei, mindenekelőtt a *Boldogtalanok*, már nem fértek bele ebbe a keretbe, sőt a század vége felé Szép Ernő és Szomory Dezső komédiáiról is kiderült, hogy korántsem csupán azok, aminek annak idején tűntek. Mindenesetre „a magyar színház a huszadik századik kezdetén (...) végrehajtotta a modernizációs korszakváltást”. A két háború között azonban elakadt ez a fejlődés, és az újító, lázadó szerzők a pálya szélére sodródtak, „dramatörténeti sorsuk a feledés vagy a tragikus megkésetttség lett”. Radnóti Zsuzsa a húszas-harmincas évek Füst Milánja (*Catullus, Negyedik Henrik király*) mellett Déry Tibort, Remenyik Zsigmondot, Háy Gyulát és Tamási Áront sorolja e korszak nagy vesztesei közé.

A „második aranykor” a hatvanas években köszöntött be, amikor egyfajta „interaktív”, konspiratív állapot jött létre színpad és nézőtér között: a szabadsághiányos létállapot, az új konfliktusok metaforákba, parabolákba kódolva, titkos üzenetként szóltak meg. Ez az állapot Radnóti Zsuzsát szakmai szempontból a század elejei színházi azonoságélményre emlékezteti, amikor is a polgári közönség úgy érezhette, hogy a színpadi történetek róla szólnak, „az írók, színházi emberek pedig pontosan betájolták, kik ülnek a nézőtéren, és azok mit, miről és kikről akarnak hallani. (Ez a ritkán megvalósuló csoda: író, színpad, közönség hármának szerves kapcsolata szüli és élte a jelentős színházi-

és drámatörténeti korszakokat.)” A két „aranykor” közti kapcsolat annyiban is fennáll, hogy az új korszak új formái részben az egykoriakra épültek, azokat fejlesztették tovább. Így például Csurka István, Karinthy Ferenc, Görgy Gábor, Örkény István, Spiró György groteszk és abszurd elemekből szőtt komédiái többek közt a századelő polgári komédiáinak dramaturgiai hagyományából merítettek.

A fentebb már említett Bán Zoltán András, Lukács György nyomán, azt hangoztatta, hogy „minden jelentős magyar darab kénytelen megteremteni újra és újra a maga múltját, a maga előtörténetét, a maga közegét, ezért kénytelen mindig mindent újrakezdeni. (...) nincs szerves, öntörvényű, összefüggő (...), iskolákra tagolható magyar drámafejlődés”. Radnóti Zsuzsa, bár könyve nem elméletileg megalapozott, rendszeres drámatörténet és nem is polémia az övétől eltérő álláspontokkal, érezhetően úgy vélekedik, hogy igenis, vannak bizonyos összefüggések a magyar drámafejlődésben. A konzervatív színházi izlés hegemoniája és a cenzúra erőszakos beavatkozásai újra meg újra megtörték ugyan ezt a szerves fejlődést, de olykor épp a kényszerek, az uralkodó színházi köznyelvhez való kényszerű alkalmazkodás segített elő bizonyos folyamatosságot: Spiró például tudatosan fordított hátat pályakezdő romantikus és filozófikus világdramáinak, amelyeknek semmiféle hagyománya nem volt a magyar drámában, és azért kezdett jól megcsinált komédiákat és „zeitstück”-öket írni, hogy meg tudja szólítani a hazai színházon iskolázott közönséget. Az egyetemes drámafejlődés folyamatai felől nézve lehet ezt az eljárást kárhoztatni, de a verbeli drámaíró ritkán éri be azzal, hogy a mindenkori színházi kultúra ellenében az íróasztalfióknak írjon darabokat. Ha zseniális is, megtalálja a módját, hogy az ismerős formából „lázado dramaturgiát” teremtsen. Ödön von Horváth például úgy elevenítette fel a bécsi „volksstück” hagyományát, hogy a visszajára fordította. Madách *Az ember tragédiájának* formája nem vált ugyan magyar drámai hagyománnyá, de Örkény *Pisti a vérzivatarban* című drámájának sikerében bizonyára szerepe volt annak, hogy a Madách-tragédia ismerős építésmódját idézte kronologikus epizódszerkezetű. Igaz, korábban Déry Tibor *Az óriáscsecsemője* is élt ezzel visszautalással, a Madách-effektus azonban ekkor nem segített: a darabnak több mint negyven évet kellett várnia a bemutatójára.

Az újabb magyar dráma legjavát mindenesetre az „olyan, amilyen” hagyományok ki- és felforgatásánál Radnóti Zsuzsa szerint inkább jellemezte a radikálisan új dramaturgiával való kísérletezés. A darabok mindenesetre, a két világháború közti előzményekhez hasonlóan, nagyrészt előadatlanok maradtak, és így nem teremtettek új hagyományt. Radnóti Zsuzsa első portréja azt a Mészöly Miklóst mutatja be, akinek *Az ablakmosója* 1957-ben, Harold Pinter jelentkezésével hajszálpontosan egy időben hozott létre igazi abszurd színpadi univerzumot, megelőzve a kelet-közép-európai abszurd dráma olyan későbbi nagyságait, mint Mrożek, Różewicz vagy Havel. Ámde Mészöly drámáját, amelyben mint a vele csaknem egyidős kisregényben, a *Magasiskolában*, az abszurd létélmény és a totális diktatúra, illetve az 1956 utáni rettegés modellezése egymást erősíti, annak idején mind a politikai, mind az esztétikai cenzúra hallgatásra ítélte. Amikor pedig végre elő lehetett már adni, nem tudott igazán megszólalni, mert ennek az úttörő, lázado és lázító darabnak – és a nyomában így meg nem született többinek – a maga idejében nem alakulhatott ki eleven színházi közege. A későbbi, hasonló sorsú *Bunker* is légüres térbe érkezett.

Valamivel jobban járt Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonja*, már amennyiben „jól járhat” egyáltalán egy ilyen keserű, sötét dráma: szerzője nem érte meg ugyan 1960-ban született műve bemutatóját, és az még Sarkadi halála után is évekig be volt tiltva színpadon, de az 1967-es, szinte féllégálisnak mondható, éjszakai, Madách stúdióbeli, Pártos Géza rendezte ősbemutatója és későbbi színrevitelei alkalmával többé-kevésbé mégis kifejthette elemetáris hatását. Igaz, állapítja meg Radnóti Zsuzsa, Latinovits Zoltánt, „aki maga volt az Oszlopos Simeon-ság”, elkerülte ez a legendás szerep, ami „örök és pótolhatatlan hiány”.

Radnóti Zsuzsa az *Oszlopos Simeont*, „az első modern magyar egzisztencialista drámát”,

a legjelentősebb magyar drámák egyikének tartja, és Mészöly abszurdjához hasonlóan ezt is világirodalmi távlatba állítja. Camus *Caligulájával* veti egybe, nemcsak abból a szempontból, hogy mindkettő az emberben rejlő Rossz „rettenetesen erős kívánságát” ábrázolja modellérvényű formában, de a *Simeon* lázadó dramaturgiája felől nézve is, amely többletet tartalmaz Camus drámájához képest: hősének romboló küldetését *in statu nascendi* mutatja be. Kis János metamorfózisa a szemünk láttára, a dráma jelen idejében játszódik le. És mint Mészölynél az abszurd létélmény, Sarkadinál a lázadás evilágibb, mint a nyugati egzisztencialistáknál: motivációja valós, történelmileg betájolható világból származik. Sarkadi pályáján különben a *Simeon* lázadó dramaturgiája mellett megtalálható a magyar drámai és színházi hagyományba jobban beleilleszkedő, egyebek között Németh Lászlót idéző, kellemebb színdarab is: az *Elveszett paradicsom*, amely ennél fogva népszerűbb is lett színpadjainkon. Ha a *Simeon* valóban időtálló, nagy darab, akkor előbb-utóbb fel kellene támadnia, ennek azonban egyelőre nem sok jele mutatkozik. Radnóti Zsuzsa szerint „a magyar színház otthonosabban mozog a konkrét, történelemcentrikus témákban”, és mivel a *Simeon*-ban mára háttérbe szorultak a történelmi, társadalmi összetevők, „a darab metafizikai rétegeihez kisebb az affinitás”. Ez szerintem csak részben igaz: ahogy a magyar irodalom és film újabban éppenséggel ódzkodik a történelmi-politikai jelentéstől, úgy ez ma már a színházra is áll. Inkább arról lehet szó, hogy Kis János az önpusztításában is nagy formátumú egyéniség, és ez az, amiben nem hisz korunk. Ha Latinovits Zoltán ma játszaná el Kis Jánost, mégpedig azzal az indulattal és hévvel, amely hasonló zsánerű nagy szerepeiből ismerős, valószínűleg nevésszé válna.

A kötetben olvasható drámaíróportrékat és drámaelemzéseket mindenekelőtt az tűnneti ki, hogy Radnóti Zsuzsa különleges érzéssel és érzékenységgel illeszti be hőseit koruk, a Kádár-kor kontextusába, és értelmezi műveiket a korabeli viszonyok alapján. Ez egyrészt annak köszönhető, hogy kiváló, gyakorlott dramaturg, a szakma mestere, másrészt annak, hogy kettős perspektívából közelít a művekhez. Kortársuk lévén jól ismeri, érti korabeli, gyakran kimondatlanul maradt, sokáig (olykor mindmáig) lappangó egykorú jelentésüket, ugyanakkor mai tudásunkat, perspektívánkat is rájuk vetíti. Meghökkenítő tanulságok, felismerések adódnak ebből. Így például Weöres Sándor annak idején visszhangtalanul maradt és talán nem is igazán komolyan vett, mindenesetre – biztos, ami biztos – elő nem adott drámaíról kiderül, hogy nemcsak a maguk korának, a hatvanas éveknek voltak lázadó dramaturgiájú, jelentős művei, de – eltérően például Sarkadi *Simeonjától* – ma is hatásosan szólaltathatók meg, sőt talán ma, a posztmodern korban érkezett el igazán az idejük. Ezt a Katona József Színház *Szent és György és a sárkánya* önmagában is tanúsíthatja, de Radnóti Zsuzsa izgalmas szövegelemzése, *A kétfejű fenevadéval* megerősítve, még túl is megy a Zsámbéki-rendezés értelmezésén. Felteszi azt a meglepő kérdést, hogy „nem lett volna-e még jelentősebb a teljesítmény, ha a világértelmezés költői absztrakciója mégsem ilyen magas elvontsági szinten működik, s Zsámbéki jóval többet enged be a színpadra múltunk, közelmúltunk társadalmi-politikai-történelmi emlékeiből, élményeiből, tévelygéseiből és bűneiből? Vagyis jobban törekedett volna arra, hogy »rólunk szóljon a mese«, egykori társadalmi önmagunkat idézve meg ott, ahol a szöveg-, szituáció- és figuraértelmezés megengedi.” Az előadás ismeretében ez vitatható kérdés ugyan, de rávilágít arra, amiről eddig keveset tudtunk: a naivnak és gyanútlan kivülállónak vélt Weöres költő, mesés drámai elképesztő éleslátással és invencióval képes le a kelet-közép-európai történelem nyomorúságát, különös tekintettel a Kádár-kori és – a költő által már meg sem ismert – rendszerváltáskori hányattatásainkra.

A kettős perspektíva Csurka István „kudarcdramáiban” és „vallomásos drámaiban” is eddig kevésbé ismert rétegeket tár fel. Önmagában az a tény, hogy Radnóti Zsuzsa az utóbbi évtizedek tizenegy legfontosabb drámaírója között tartja számon Csurkát, sőt a *Ki lesz a bálányá?-t*, a *Deficitet* vagy a *Házmestersíratót* a korszak maradandó és mélyreható

drámai ábrázolásainak, „erőtéljes és megrendítő” műveknek tartja, szakmai elfogulatlan-ságának világos jele. Nem árt különben ma, 2004-ben emlékeztetni rá, hogy ezeket a darabokat annak idején ugyanúgy sújtotta a cenzúra, mint Mészöly, Sarkadi, Örkény, Eörsi, Weöres, Nádas műveit, így például a *Deficit* tizenkét évig be volt tiltva, és hogy publikációik, előadásai, hivatalos és kritikai fogadtatásuk a lázadó, hol tiltott, hol túrt kultúrának ugyanabba a korabeli kontextusába illeszkedtek, mint a korszak mára kanonizált művei. Radnóti Zsuzsának nemcsak Csurka dicstelen politikai pályafutásának romos díszletei alól kellett kiásnia az egykori kiváló drámaíró, hanem mint drámatörténésznek azzal a „deficittel” is meg kellett küzdenie, hogy az egykori színikritikákon kívül Csurkával mint íróval talán az akadémiai „spenót” folytatása: *A magyar irodalom története 1945-1975* III. része foglalkozott érdemben utoljára, amely éppen 1990-ben jelent meg. Most mindenesetre mint az egykori legendás vígszínházi Csurka-bemutatók egyik leghitelesebb tanúja felidézi e drámáknak „a századközép válságirodalmához” (Camus, Beckett, Edward Bond, Osborne, Albee stb.), de legfőképpen Sarkadi Imréhez kapcsolódó világát, és ugyanakkor rájuk vetíti azt, amit annak idején még nem lehetett tudni róluk: hogy hősei depresszív-agresszív lelkiállapotának, önmérsztésének és önmegvetésének hátterében jól kivehetően ott munkál a titkos ügynököknek beszervezett író bűntudata és öngyűlölete.

A kötet talán legjobb és legfontosabb fejezete a Nádasról szóló. Amellett, hogy itt is kel-lő nyomatékkaal megszólal az alaptéma: „Nádas Péter színpadi szövegeihez sem akkor, sem később nem találtak kulcsot a magyar színházcsinálók” – már amennyire engedték őket egyáltalán szóhoz jutni a cenzorok –, ezt a fejezetet is az elemzések rétegzettsége tünteti ki. A 2000-ben megjelent, az *Utolsó utáni első órá*n című beckett-i dramatikus etűdből kiindulva visszamenőleg, „hátramenetben” tárulnak fel Nádas „önéletrajzi” drámatrilógiájának (*Te-metés, Találkozás, Takarítás*) különféle megközelítési lehetőségei: a *Temetés* műfajkritikai, színházművészeti és Kádár-kori olvasata, a *Találkozás* rétegei és végül a *Takarítás*, a „legbot-rányosabb magyar dráma” többértelműségének legalább hat szintje: a színpadi thriller, a perverz pszichodráma, az identitásválság drámája, az első magyar „gay” darab, a soft-pornó 18 éven felülieknek és a színpadi valóságot reflektáló sík – csupa olyan réteg, amely a szerző szerint Jean Genet színházával rokonítja Nádas darabját. És akkor még nem volt szó a trilógia mindhárom darabjában egyaránt alapvető önéletrajzi és Kádár-kori jelentéssík-ról. Nádas drámáinak jelentőségét Radnóti Zsuzsa Füst Milán sokáig lappangó korszakos drámaírói tehetségéhez hasonlítja. Sokáig kellett várni, míg Székely Gábor végre megfejtet-te és megszólaltatta a drámaíró Füst Milánt, „Nádas Péter hallgató drámái is ezt a rendezőt várják, aki teljes mélységében szólaltatná meg a művekben rejtőző súlyos önismereti tanul-ságokat, nemzeti, individuális és kulturális traumákat”.

Egy-egy portré mutatja be még Eörsi István, Kornis Mihály, Márton László, Spiró György, Kárpáti Péter és nem utolsósorban Örkény István lázadó dramaturgiáját. Az Ör-kényről szóló fejezetben, amely egy ilyen összeállításban nyilvánvalóan kikerülhetetlen, finom, elegáns megoldást választott a szerző, aki tudvalevőleg Örkény özvegye: szemé-lyes érintettségé okán és mert Örkény személyéről és drámaírói már számos mélyreható elemzés jelent meg, a gazdag kritikai irodalomból csak idézetmontázst állított össze, kü-lönös tekintettel a *Tótékra* és a *Pisti a vérzivatarbanra*. Egy alapos és tudós magyar dráma-történetben mindenesetre sokkal pontosabban ki kell majd dolgozni az Örkény-dráma helyét és jelentőségét. Ahogy nyilván azoknak a szerzőknek a portréja is kiegészítő voná-sokra vár, akiknek még lezáratlan az életművük. Igaz, a 45 éves Márton László már kije-lentette, hogy „nem írok és nem fordítok több darabot, és egyáltalán: színházi ügyekben többé nem szólok meg nyilvánosság előtt”. „Nagyratörő”, de a színházak, a kritika és a közönség részéről csekély megértéssel fogadott groteszk, „katasztrofista” történelmi drá-máinak itt olvasható elemzése mindenesetre azok számára is fontos ösztönzést nyújthat, akik jóval nagyobb presztízssal visszhanggal Márton hasonló szellemű ál-történelmi pró-

záját vizsgálják. Márton félbeszakadt drámaírói munkásságában mintha a lázadó magyar dramaturgiák évszázados története ismétlődne, igaz, már megint nem annyira politikai, hanem inkább a két háború közti időszakból ismerős ízlésbeli okokból.

Spiró, Kornis és Kárpáti Péter színháza azonban egyelőre él és gyarapodik, és éppen Spiró meg Kárpáti lettek időközben a legtöbbet játszott kortárs magyar színpadi szerzők. De nyomukban ott vannak más főhivatású és mellékállású drámaírók is, akiket egy legközelebbi hasonló gyűjteményben már aligha lehet mellőzni. Az övék már nem mélyhűtött irodalom. Ezzel a biztató, egyelőre azonban főleg Kárpátira vonatkoztatott perspektívával zárul Radnóti Zsuzsa könyve: „»Pillanatnyilag a krónikás ritka derűs képről számolhat be« – hajdan ezt írtam Spiró Györgyről és a magyar színházakról, s most ugyanezt a mondatot megismételhetem. Reméljük, Kárpáti Pétert nem éri a későbbiekben annyi csalódás, mint nagy tekintélyű pályatársát.” S reméljük, a *Magyar Irodalmi Lexikon* szerkesztősége is tudomásul veszi, hogy akadnak olyan íróink, akik – talán nem egészen érthető okokból – halhatatlanságukat drámai művekkel kívánják megteremteni.

A VILÁG KÖZÉPPONT NÉLKÜL MARADT

Radnóti Zsuzsa: Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék

Radnóti Zsuzsa sorrendben negyedik könyve nyomon kíséri a magyar dráma modern kori paradigmaváltását, valamint megpróbálja meghatározni azokat a dramaturgiai újításokat, melyek ehhez a változáshoz vezettek.

A *Lázadó dramaturgiák* a XX. század második felének dráma- és színháztörténeti regénye, annak ellenére, hogy a magyar dráma második aranykornak nevezett időszakából tíz plusz egy drámaíróportrét találhatunk a könyvben, kitekintéssel a századelő dramaturgiai konvenciókat szétrobbantó szerzőire, valamint a rendszerváltás utáni színházi nyelvet megújító drámaírók alkotásaira. A portrék önállóan is értelmezhető mini-monográfiák, miután azonban az írások „állandó szellemi mozgásban vannak”, az előre- és visszautalásokkal átjárnak egymásba, kerek egységet alkotnak.

A kötetben szereplő drámaírók munkássága régóta foglalkoztatja a szerzőt, hiszen korábbi elméleti munkáiban (*Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*, Széphalom Könyvműhely, 1991.; *Cselekedés-noszta. Drámák színház nélkül*, Magvető Kiadó, 1985.) már közölt elemzéseket Spiró György, Nádas Péter, Kornis Mihály, Weöres Sándor, Márton László drámaíróiról, valamint Bereményi Gézáról.

Radnóti Zsuzsa bevallottan szubjektíven válogatott a tárgyalt korszak szerzői közül, azoknak a portréját rajzolta meg, akik közel állnak hozzá, de akikről azt is véli, hogy „reprezentatív drámái pregnánsan tükrözik a kort melyben, létrejöttek”.

Ez a korszak azoknak az életműveknek az időszaka, „amelyek mélyen és szervesen a történelmi létezésből táplálkoztak, mélyen a történelemben gyökereztek, kollektív nemzeti létezési formákat, nemzetkarakterológiai jelenségeket faggattak, és történelem predesztinálta emberi sorsokról szóltak”.

A *Lázadó dramaturgiák* tehát egyfelől az adott kor és a dráma (értsd: színház) viszonyát rajzolja meg, mely a legtöbb esetben az adott drámaíró vagy a dráma politikai okokból való betiltásához vezetett, vagy a darabok ugyanezen okokból eredő, késői bemutatásáról tudósít. Ez a késleltetés általában nem használt az adott műveknek, mert a „történelmi háttér kicsúszott alóluk”. Másfelől a dráma színházi sorsát elemzi, azt, hogy az adott mű értő rendezői olvasatban és megvalósulásban került-e színpadra vagy sem, s ennek megfelelően a dráma erényei vagy hibái nagyítódtak-e fel?

Radnóti Zsuzsa közel négy évtizede a Vígsház dramaturgia, természetes tehát, hogy szakmai hovatartozása (Parti Nagy Lajos önmeghatározását kölcsönvéve) egyfajta „félterpeszben” létre kényszeríti, hiszen egy kortárs drámai szövegekkel foglalkozó dramaturg az író és a színház között „áll” félúton. Radnóti drámaíró párti: a dráma és a színház örök honi harcában szíve mélyén a drámaíróval érez együtt, vele empatikus, érte szenvedélyes és szigorú. Érthető tehát, hogy amikor a szabadsághiányos létállapot miatt sokáig asztalfiókba kényszerült drámák színpadi sorsáról ír, amikor a betiltás határán mozgó eltitkolt, sokszor lényegétől megfosztott, de mégis bemutatott, metaforákban beszélő, a színház és a néző közös elhallgatására, összekacsintására épülő sikerekről szól, közéleti és

nem színházesztétikai minőségben gondolkodik. A színház ugyanis „hosszú távon nem tűri a folyamatosan nem nyílt beszédet, az utalásokat” (Forgách András: „Kitörési pont”, ld. a *Jelenkor* jelen számában). Sajnálatos, de tény, hogy a hetvenes évek magyar színháza nem elsősorban kortárs művek bemutatásával újította meg a színházi beszédmódot, hanem azzal, hogy „lépésről lépésre bontották le a kettős nyelvet” (Forgách, uo.). Természetesen nem csupán a kortárs drámára, hanem a színházra is kiterjeszthetjük azon állításunkat, hogy forradalmian új hangvételű színházi előadásaink közül néhány – nemzetközi mércével mérve – szintén a „kettős nyelv” diadala volt csupán. Forgách András említett tanulmányában ír többek között a híres kaposvári *Marat/Sade*-előadásról, mely – valljuk be őszintén – nem jelentett különösebb szellemi izgalmat a dráma és színház terén jóval előttünk járó korabeli lengyel fesztivál résztvevőinek, sőt konzervatív előadásként könyvelték el azt.

„Ha egy ország színházi élete igazán eleven, rajokban jelentkeznek hasonló nyelvet beszélő szerzők” (Forgách András, uo.). A színház és a színházi gyakorlatban járatlan magyar drámaíró dialógust ritkán jelentő kapcsolata majdnem kétszáz éves. Nem véletlenül nyilatkozta Márton László a következőket: „Azt, hogy a magyar színház manapság bajban van, keresztül-kasul harsogják a hozzáértők (...) Egy mostani magyar drámaíró, függetlenül attól, hogy kezdő-e vagy befutott, szerintem két dolgot tehet: vagy úgy ír, hogy az adott színházi viszonyokat teljesen figyelmen kívül hagyja, vagy úgy, hogy az adott viszonyok figyelembevételével ragaszkodik egy egységes és konzekvens színpadi látomáshoz.” (Keresztury Tibor: *Féltérpeszben. Arképek az újabb magyar irodalomból*, JAK-füzetek 54., Magvető Kiadó, 1991.)

Radnóti Zsuzsa íróportréi, egy-két kivételtől eltekintve, „lefedik” azt az írói kört, akikkel a Vígszínház valaha is foglalkozott, akiknek a drámáit a színház bemutatta, akikkel a szerző munkakapcsolatban volt, vagy akiknek szakmai barátság okán dramaturgiai segítséget nyújtott. Úgy tűnik, hosszabb-rövidebb időre többüknek is kudarcot jelentett a színház. Márton László színházi kivonulása azonban mintha dramaturgként is megdőb-bentette, megrázta volna a kötet szerzőjét, oly lezártnak, visszavonhatatlanul befejezettnek látatja Márton pályafutását, ami egy alkotóereje teljében lévő szerző kapcsán elhamarkodottnak tűnhet, még akkor is, ha ezekkel a sorokkal kezdődik a Márton-írás: „(...) úgy döntöttem, abbahagyom a színházzal való foglalkozást. (...) Tudomásul kellett vennem, hogy a drámaírás, miközben továbbra is irodalomként tartják számon az iskolákban és a konferenciákon, valójában – vagyis a színházban – nem számít irodalomnak, és az a drámaíró, aki saját elgondolásai szerint akar dolgozni, lesheti, hogy mikor mutatják be darabjait.”

Radnóti Zsuzsa ennek az idézetnek a beemelásával – burkoltan bár – fontos igazságra akarja irányítani a figyelmet, nevezetesen arra, hogy a kilencvenes évek óta valóban nagyon erőteljes vonulat látszik kibontakozni: a dráma nem irodalom, a színházi előadásban megjelenő szöveg nem mindenesetben (egy) író műve. Sőt a színházi struktúrán belül is létrejön egyre több olyan, színészi improvizáción alapuló előadás, mely tíz-húsz évvel ezelőtt csupán az alternatív, korábban amatőrnek nevezett színtársulatok alkotási módja volt. Tasnádi István és Schilling Árpád közös színpadi munkáival kapcsolatban a színház és a szöveg immár teljesen újfajta viszonyáról beszél Radnóti, idézve a Krétakör Színház honlapját: „Mi nem színdarabban gondolkodunk, hanem előadásban.”

A magyar dráma második aranykorának legkorábbi alkotója az a Mészöly Miklós, aki – látszatra – a legtávolabb állt a színháztól. „Elképzeltünk egy színházat, mely nem valósítható meg. Az volna a meglepő, ha mégis.” (Mészöly Miklós: *Lassan minden. Drámák, játékok*, Századvég Kiadó, 1994.)

Radnóti Zsuzsa, egyfelől drámai erővel jeleníti meg a nyugati abszurd dráma egyik későbbi vezéregyéniségének, Harold Pinternek és Mészöly Miklósnak a párhuzamos, ám annál eltérőbb eredményeket mutató indulását, másfelől kettejük világszemléletét és dra-

maturgiját hasonlítja össze. Mindketten egyfajta „kozmosz szorongásérzetet” ábrázolnak drámaikban, azzal a különbséggel, hogy Mészöly „lefordítja” azt egy konkrét történelmi helyzetre. Mészöly színpadi sikertelenségének okait Radnóti nem csupán politikai okokkal magyarázza, hanem azzal is, hogy „sem, a magyar dráma sem a magyar színház nem volt fogékony erre a világábrázolásra, így egymást nem inspirálva, inkább akadályozva sorvadt el.”

Nem csupán Mészöly Miklós drámáinak színházi sorsa igazolja, hanem Eörsi István, Örkény István, Kornis Mihály, sőt Spiró György elkésett bemutatói is: mi történik akkor, ha egy értő és érvényes előadás nem kanonizálja időben a drámát, ha nem kerül be időben a szellemi köztudatba, ha „nem korrigálódnak az esetleges színpadi fogyatékoságok”.

Mészöly elhallgatott, későn bemutatott műveivel sem kerülhetett be a színházi közgondolkodásba. A teljesség kedvéért jegyzem meg, hogy az elhallgattatás éveiben az egyik legsikeresebb bábszínházi szerző Mészöly Miklós volt. Előbb a Molnár Ilona álnéven írt *Árgyélus királyfi*, majd a híres *Emide és amoda*, s nem utolsósorban a három évtizeden keresztül játszott *Csodálatos kalucsni*-adaptáció kötődik a nevéhez.

A *Lázadó dramaturgiák* nem csupán dráma- és színháztörténeti szempontból jelentős összefoglaló mű, hanem azért is, mert szerzője megpróbálja meghatározni azokat a dramaturgiai újításokat, melyek a hagyományos dráma önfelbomlásához vezethettek. Egyfelől Radnóti tartalmi szempontból azt boncolgatja, hogy a rendszerváltás sors- és történelemformáló időszakának után új időszámítás kezdődött, mely fokozatosan háttérbe szorította a „kollektív szociális érzékenységet”. A színház státuszának megváltozásával a dráma egyre inkább a belső folyamatokat ábrázolta (bár ez korábban is felfedezhető volt, kivált Kornis, Bereményi darabjaiban), előtérbe kerültek az éndrámák (Kárpáti Péter, Garaczi László). Másfelől a dráma nyelve fokozatosan átalakult. A korábbi emelkedett hangú drámanyelv a hétköznapi nyelvhez közelített (Csurka, Spiró, Kornis). A kilencvenes évektől pedig a posztmodern roncsolt beszédmódjának térnyerését figyelhettük meg (Parti Nagy Lajos, Garaczi László, Németh Gábor, Borbély Szilárd, Térey János).

Radnóti Zsuzsa könyve arra a fontos dramaturgiai kérdésre is választ ad, hogy drámaírásunk mely szakaszával, mely írók, mely műveivel, s ezen belül milyen dramaturgiai újításokkal hozható kapcsolatba a magyar dráma paradigmaváltása. Sokáig úgy gondoltuk, hogy ez a változás az úgynevezett posztmodern történettagadó írók színházi indulásához köthető, akiknek drámaiban a nyelv és a beszédmód alkotja meg a szereplőket és nem fordítva.

A *Lázadó dramaturgiák* bebizonyítja, hogy a lényegi változás már jóval korábban megtörtént. A realista indíttatású magyar drámai hagyományok felbomlása, elsősorban nem drámaszerkezeti változtatásokhoz köthetőek, hanem a hőseszmény átalakulásához. A Németh László-drámák önzonos hősei, akiknek sorstragédiáit külső okokban keresi szerzőjük, e könyv „lázadó” szerzőinek többségénél: önpusztító, sorsukban maguk is bűnrészes, cselekvésképtelen emberek.

A huszadik századi személyiségválság, azaz az addig egységesnek hitt világkép felbomlása, a drámai személyiség egységének felbomlását eredményezte a drámában. Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című művében a drámai hős identitáskérdését úgy oldja meg, hogy végképp felszámolja a modern személyiség illúzióját, hiszen a négy évre bontott főhős egyidejű cselekvője és elszenvedője a groteszk játéknak.

Annak ellenére, hogy Radnóti Zsuzsa személyes érintettsége okán, Örkény István feleségeként, Örkény íróportréját korábbi tanulmányokból szerkesztette, tehát nem írta, s ezzel nehéz helyzetet teremtett magának s az olvasónak, mégis úgy válogatott, hogy a modern kori legnagyobb magyar drámaíró dramaturgiai törekvéseiről értelmezhető képet kapunk. Szerencsére a dramaturg mégsem tud Örkényről nem beszélni, ezért a má-

sokról szóló írásait át-és átjárja az ő darabjairól való gondolkodás. Örkény középpont nélkül maradt hőseiről, az újfajta groteszk világtérképezésről, a drámai idő és tér felbonthatásáról, Örkény és Mrozek drámaszerkesztésének azonosságairól, a kötet többi szerzőjéhez kapcsolható szemléleti vagy dramaturgiai újítás okán, de mégiscsak elmondja saját véleményét néhai férje drámaírói munkásságának lényegéről.

Örkény István tér-és időkezelése nem előzmény nélküli drámaírói munkában. Az íróportrék egyik legmeggrázóbb, legösszetettebb írása kétségkívül a Sarkadi Imréről szóló tanulmány. Dramaturgiai szempontból azonban egy igen fontos dologra hívja fel Radnóti a figyelmet. Sarkadi tér-és időkezelése mintha előfutára lenne a későbbi örkényi tér-és időkezelésnek. Valamint az *Oszlopos Simeon* elemzése során Radnóti olyan dramaturgiai újításra bukkan, amely a kortárs drámaírói munkában csak Garaczi László szövegalkotásában fedezhető fel: a „flash forward technika azt jelenti, hogy Kis János, a darab főhőse, a lelki folyamatokat a dráma jelenében jövőként mondja el, tehát az író a jelent a jövővel »összecsuúsztatja«”.

Radnóti Zsuzsa a posztmodern hős meghatározását Márton László híres trilógiájának (*A nagytratorő*, Jelenkor Kiadó, 1994.) hosszú elemzése során boncolgatja, számomra mégis a Nádas Péter-írás jelenti a magyar posztmodern dráma megszületésének krónikáját. Az Örkény-dramákban is felfedezhető a mozaikos szerkesztés, de a fragmentumokból való építkezés, mely leginkább tagadja a világ elmesélhetőségét, bizonyítandó a világegyetem széthullását, Nádas Péter szövegeiben fedezhető fel. A szerző végigvezeti az olvasót a historikus-politikus indíttatású művektől, melyek „a defenzív magyar magatartást” (Nádas Péter kifejezése) hivatottak ábrázolni, a nyitott dramaturgia szerint szerkesztett szövegekig. Azokat a műveket elemzi nyitott drámaként, amelyekben: „a kettősen nyitott vég rávilágít a Nádas-dramák egyik meghatározó vonására: az eldöntetlenségi kategória állandó jelenlétére”.

A nyitott dialógusok eldöntetlenné, szétválaszthatatlanná teszik a szereplők külső és belső beszédét, szövegeik elbeszélnek egymás mellett. A *Temetés* a virtuális valóság drámája, hiszen nem tudhatjuk, mi a valódi valóság és mi a színpadi valóság. A *Takarítás* többféle értelmezhetőségét bizonyítandó, a portréíró felsorol – egy lehetséges előadás számára is hasznosítható – néhány megközelítési módot: színpadi thriller; perverz pszichodráma; az identitásválság drámája; az első magyar „gay”-darab; soft-pornó 18 éven felülieknek.

A *Lázadó dramaturgiák* drámaírói – többségükben – színházi pályafutásuk tekintetében vesztes szerzők. Néhányan végleg lemondtak a drámaírásról és a színházról (Nádas, Márton), mások halálukkal tettek pecsétet munkásságukra (Sarkadi, Mészöly, Weöres).

Csupán néhány drámaíróról mondhatjuk el, hogy színházi karriert ért el. Örkény István ma már klasszikus szerzőnk, *A Tóték* és a *Macskajáték* színházi mindennapjaink része. A sikeres szerzők közé tartozik a pályamódosító Csurka István, a jelenleg is legtermékenyebb és a legtöbbet játszott Spiró György, valamint Kárpáti Péter.

Kárpáti Péter az úgynevezett legfiatalabb drámaíró-generáció tagja. Az ő színházi pályafutása adhat reményt egy harmonikusabb, gyümölcsözőbb drámaíró-színház kapcsolat kialakulására. Radnóti úgy véli, hogy a mítoszok, elfeledett mesék, archetipikus östörténetek, legendák felfedezésével, újírásával, továbbmesélésével egyfajta teljesen eredeti költői színpadi nyelve, valamint passzív rezisztenciába vonuló hősei, éndramái az okai Kárpáti színpadi sikerének. Én magam úgy gondolom, hogy a fiatalabb rendezőket inkább – s erre utal maga Radnóti is – a Kárpáti-szövegek hihetetlen szabadsága inspirálja újabb és újabb előadások létrehozására.

A szerző ezzel a megjegyzéssel fejezi be könyvét: „Reméljük, Kárpáti Pétert nem éri a későbbiekben annyi csalódás, mint nagytekintélyű pályatársait”. A szerző „krónikása” mindehhez csak annyit tehet hozzá: magunk is ezt reméljük.

TÍZBŐL TÍZ

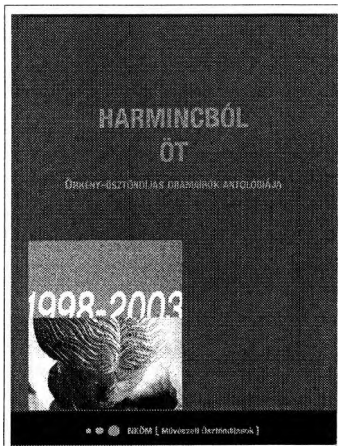
Harmincből öt. Örkeny-ösztöndíjas drámaírók antológiája

A kortárs magyar dráma és színház állandó megújulásának két-három alapvető fontosságú feltétele van: az első (és talán leglényegesebb) ezek közül a szerzők motiválása újabb és újabb művek megírására. A második feltétel az, hogy a létrejött drámák eljussanak a magyar színházakhoz: felolvasószínházak (mint például a Nyílt Fórumon) és folyóiratok (*Színház, Jelenkor*) mellékletei adnak lehetőséget arra, hogy a rendezők, színházi emberek megismerjék a létrejött darabokat. A harmadik pedig ebből következően maga a színházi szakma, amelynek mindenkor felelőssége és feladata a honi kortárs dráma színpadra állítása.

A drámaírók motiválásának (ezen belül anyagi támogatásának) egyik lehetséges megoldását nyújtja az 1998-ban létrehozott Örkeny-ösztöndíj, amelyben évente öt drámaíró részesül: ennek terméséből választott ki öt művet Radnóti Zsuzsa dramaturg, és adta ki *Harmincből öt* címmel. Radnóti válogatásának legfontosabb szempontja – amint azt az általa írt utószóban megosztja az olvasóval – nem annyira a szerzők „ígéretenessége” volt, hanem a drámákban megjelenő és a szöveg irodalmi igényű nyelvvel egyesülő színpadi és drámai újítás.

A kötet első drámája Tasnádi István *Közellenség* című műve: ebben Tasnádi Kohlhaas Mihály történetét dolgozza fel az eredeti Kleist-műtől eltérő nézőpontból. A drámában Kohlhaas lovainak (a Kancának és a Csődörnek) szemszögéből látjuk az eseményeket, ebből következően pedig a cselekmény súlypontjai is máshová helyeződnek az elbeszéléshez képest. Tasnádi variációjában a lovak Kohlhaas mániájának válnak áldozatává, az áldozatok nézőpontjából pedig egyáltalán nem egyértelmű, hogy érdemes-e mindenáron hősnek lenni és hogy etikus-e érvényesíteni „jogérzetünket”, ha közben mindenkin átgázolunk. Tasnádi árnyalja a dráma többi szereplőjének, Kohlhaas ellenfeleinek jellemét is: tronkai Vencel fiatal, debil és unatkozó várúrként jelenik meg, Luther számító, opportunista figura; a legriasztóbb azonban az ellenfél polip-jellege, a láthatatlan rokoni és érdekkapcsolatok

összefonódása, amellyel szemben lehetetlen győzni (és talán értelmetlen küzdeni is – legalábbis a pragmatikus Kanca szerint). Áldozati szerepükből következően a lovak joggal vitatkozhatnak arról, hogy gazdájuk hős volt-e vagy egyszerűen balek. (8. o.) Tasnádi dramaturgiai újítása továbbá a lovak mint kvázi-narrátorok szerepeltetése: egyrészt játékmesterként funkcionálnak, másrészt pedig az ő visszaemlékezésükből következően retrospektívá válik a dráma. A történet során a szereplők időnként dalra fakadnak: a brechti hagyomány értelmében vett didaktikus songok ezek.



Válogatta és az utószót írta Radnóti Zsuzsa
NKÖM–Hungarofest Kft.

h.n., é. n.

387 oldal, á. n.

Az antológia következő darabja, Borbély Szilárd *A kamera.man* című műve a teatralitás fogalmával kapcsolható a *Közellenséghez*: a konkrét színházi szituációra irányuló reflexió Tasnádinál a lovak szövegében és akcióiban jelenik meg, Borbély Szilárd esetében pedig a teatrális elemek és a színjátszás aktusára vonatkozó konvencionális szimbólumok használatában. Verses drámájában a szereplők (Egyik, Másik, Valaki) nem definiálható karakterek, sokkal inkább a nő, a férfi és a gyermek princípiumának megtestesítői. Játéktérük pedig technicizált falanszter, laboratórium – a szerző mobil tükörlabirintust, projektort ír elő. A címszereplő valóban *kamera.man*: kamerájával a térben járkálva felveszi a szereplőket. Játsszik tehát az idővel és a térrel: szimultán szelektál, megörökít és megfigyeli a kísérleti alanyokat. Az intermedialitással való játék azonban nem rögzíthet mást, mint a szereplők közötti kommunikációs fekete lyukat, egymás megértésének lehetetlenségét. „Üres szavak, látod, ahogy a szépbe vesznek” – mondja Valaki. (110. o.) A szereplők nyelve, beszédmódja az, ami miatt a dráma az (időnként túlzottan) konvencionális szimbólumok ellenére mégsem válik közhelyessé. Az utánérzés azonban nyilvánvaló: mintha Nádas *Temetésének* ezredfordulóra átszcenírozott változatát olvasnánk.

Az ösztöndíjasok névsorát olvasva jól látható, hogy Kárpáti Péter részesült legtöbb alkalommal a támogatásban: ösztöndíjasként írta meg az antológiában szereplő *Tótferi* című drámát 1998-ban, a *Pájinkás Jánost* és a *Nick Cartert* 2000-ben, valamint *A negyedik kaput* 2001-ben. *Tótferi* és *Pájinkás János* „rokonok”: mindketten azért jönnek, hogy megbítsák a világot, de amíg Pájinkás feltalálja a sötét és a vasutat, addig Tótferi „világhőse” akar lenni: a megváltás-mítosz ebben az esetben sokkal nyilvánvalóbb. A világaik, azaz a dráma nyelve is hasonló: Ámi Lajos mesemondó kelet-magyarországi „cigánymagyar” dialektusa keveredik az Amerikát megjárt munkások zavaros angoljával. A *Tótferi* főszereplői, Atyám Teremtőm és Szempétör „amerikás forinerek Pencelvéniaiból”, világlátott személyek a klasszikus párosok (Don Quijote – Sancho Panza) erőviszonyaival. A darab elején megérkezik a Szögén Asszonyhoz, aki befogadja a vándorokat, Atyám Teremtőm pedig megáldja ezért: ellátja élelemmel, visszahozza férjét, gyönyörű nővé változtatja és várandóssá teszi: ő hozhatja világra Tótferit. A hosszú vajúdas alatt (a darab második felében) Tótferi bebarangolja az egész világot, nem csoda hát, hogy lekési a saját születését, így Júlika jön világra helyette. A világ megváltása késik valamelyest.

Kárpáti drámáiban is mesét ír, figyelmen kívül hagyva a realista drámaírás racionális, pszichológiai motivációkat követelő dogmáit, a szereplők nem feltétlenül és minden áron következetesek, a csodák pedig váratlanul történnek. Kárpáti Péter remek mesélő: történetei úgy kanyarognak, mint a legjobb mesemondóké.

A gyűjtemény negyedik darabja Schein Gábor *Születésnap* című kamaradramája. Az öt dráma közül talán ez a legsűrűbb, legnehezebben felfejthető szöveg. A cselekmény – ha beszélhetünk egyáltalán cselekményről – középpontjában a Nő áll, aki halott fia huszonkettedik születésnapját kívánja megünnepelni. Ekkor azonban megérkezik három sírásó (?), küldönc (?), bohóc (?): Artúr, Jeremiás és Barnabás, akik felforgatják a Nő gyászra berendezkedett világát. Kíméletlen (szín)játékba kezdenek, amelynek nézője és céltáblája a Nő, tematikája pedig a Fiú iránti megkövesedett gyász, a visszavárás hiábavalósága és a visszatérés lehetősége: amikor a sírásó-bohócok eltűnnek, megérkezik a Fiú. Schein drámájának világa a végsőkéig redukált látvány: asztal négy székkal, kancsó és pohár vízzel, a figurák pedig alapruhát viselnek, amelyet a játékok idején parókákkal tesznek karakteressé. Az alaposan megválogatott látvány- és dikcióelemek azt sugallják, hogy minden eszköz és szó túlmutat önmagán, a tiszta víz emlegetése és jelenléte (egyebek mellett) a megtisztulásra utal, a Fiú elvesztése miatt érzett gyász és a visszatérésére való szüntelen várakozás a Messiást idézi, a sírásók színjátéka pedig sűrített hamleti allúzió. A drámát olvasva vallásokon és történelmen átívelő *rítusnak* vagyunk – esetenként megszólított – tanúi. (Tanúskodtunk már hasonló „Találkozás”-nál: Nádas Péternél.)

Radnóti Zsuzsa válogatása alapján Térey János *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd* című katasztrófajátéka kapott még helyet a kötetben. Térey drámája *A Nibelung-lakópark* címet viselő apokaliptikus drámatrilógia utolsó darabja, amelynek alapjául Wagner *Istenek alkonya* című zenedrámája szolgált. Térey mind a cselekmény terében és menetében, mind a szereplők jellemének alakításakor megtartotta a Wagner által megálmodott gigantikus méreteket, ugyanakkor ironiával is kezeli azokat: a verses drámában a hősök hatalmas tirádái váltakoznak rövid, ezredfordulós szlenggel dúsított replikákkal. A dráma világa is ennek megfelelő kevercs, amelyben izgalmasan vegyül össze a germán mitológia saját ivadékaival, a német családregénnyel. Szétválaszthatatlanul mosódik egybe Siegfried története Buddenbrookékkal, de időnként úgy tűnik, mintha *A Guldenburgok öröksége* című folytatásos teleregény szövegkönyvét olvasnánk. Siegfried egy mamutcég elnök-vezérigazgatója, Brünnhilde a saját modellügynökségét vezeti. Térey azonban nem áll meg a német asszociációknál, hanem beemeli az amerikai álmot is: a címszereplő Hagen (a „terrortörpe”) gonoszsága a Batman-romantika Jokerével ér fel, a Notung-torony pedig WTC-ként omlik össze Hagen utasítására.

A történeten végighúzódnó szál a világhatalmat jelentő gyűrű vándorútja, hiszen Hagen minden terve arra irányul, hogy megszerezze ezt Siegfriedtől. Ez sikerül is, de a gonosz szerencsénkre elbukik, a „terrortörpét” sikerül likvidálni, a gyűrű pedig a darab végén a Rajnai nővéreknél nyugszik meg.

Térey grandiózus katasztrófajátéka megmozgatja az olvasó fantáziáját. Nagyon hasznos lenne a magyar színház egészére nézve, ha egy értő rendező képzeletével is ugyanezt tenné.

A *Harmincből öt* című kötet kapcsán óhatatlanul felmerül a válogatás kérdése, amely a válogató személyére tereli a figyelmet. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Radnóti Zsuzsa évek óta szinte küldetészerűen foglalkozik a kortárs magyar drámák születésével és későbbi sorsával: dramaturgiai, szerkesztői munkássága jól példázza ezt, az Örkeny-ösztöndíjas drámák közreadása szervesen kapcsolódik ehhez a tevékenységhez. Jelen válogatás pedig – noha szükségzerűen magán viseli a szerkesztő (rendkívül pontosan definiált) szempontjait – több, mint drámák egyszerű felsorakoztatása, mivel Radnóti a kötethez csatolt függelékben az antológiában szereplő szerzők szakmai önéletrajza mellett közreadja az összes ösztöndíjas dráma címét és fellelhetőségét is – lehetőséget adva az érdeklődő színházi szakembereknek a kutatásra, az érdeklődőknek pedig a tovább olvasásra. Így az antológia valójában túlnő önmagán: lefedi az utóbbi évek magyar drámaírását. Nem harmincből öt, hanem harmincből harminc. A recenzens értékelése ennek megfelelően: a lehetséges tíz pontból tíz.

NÉMET ÉJSZAKA

Az arab éjszaka. Kortárs német drámaírók antológiája

Talán nem járunk messze a valóságtól, ha megpróbáljuk kiszámítani, mit is jelent az éjszaka jelzőjeként az „arab” – s arra a végeredményre jutunk, hogy ezeregyet. Német éjszakával efféle számítások már nem végezhetők, lévén a nyugat-európai irodalmi hagyományban *Az arab éjszaka* – vagyis a kortárs német drámák kötetének címe – Seherezádé folyamatos és életmentő monológiát idézi meg, a vérfagyasztó perspektívájú és káprázatos gazdagságú mesék narrációjának színeit és lidércnyomását – és ennek nyomán mindazt, amit ez németeknek és európaiaknak jelent: egzotikumot, misztikumot, „Keletet”, satöbbit. (Már amit a mindeddig többnyire „lebutított” gyűjteményekből még gyerekként megismerhettünk – bár nem csak a mesékből, de a rákövetkező éjszakák álmaiból is.) Mást is jelenthetne persze egy napszak (*éjszak*), továbbá egy jelentős – az újsághírek szerint mind jelentősebb – népcsoport egymásra vonatkoztatása, éppen Németországban, ahol rendkívül számottevő kisebbség a muzulmánoké. Sőt: ha a világ csakugyan egy újabb történelmi apokalipszis felé sodródik, úgy ebben – borúlátó publicisták és politológiai gyorselméletek szerint – az araboknak részük lehet, ám az efféle rémítő logikában talán nem kell továbbhaladni, annál is kevésbé, mert a kötet támpontot minderre végképp nem ad. „Arabjai” – vagyis a muszlim kisebbség képviselői – a drámákban amúgy is inkább törökök, akik drámahősökként újra és újra fellépnek, míg más hősök Isztambulig is eljutnak, s míg éjszakájuk mesebeli és lidérces, ám mégsem 1001, ezért talán, hogy a kötet címeként ez a misztikus szám s a hozzá kapcsolódó éjjel mégiscsak – és ugyancsak – félrevezető lenne.

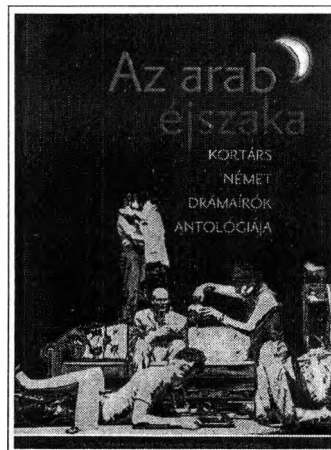
Hiszen ízig-vérig német darabok ezek, pontosabban: kortárs németek, sőt – finomíthatnánk tovább – egy fiatal nemzedék által látott közös álom, színpadi vízió, éjszakai szorongás, melyek számos hasonló vonása mellett „közös különbségük” is meghatározó: ahogy saját német és kortárs világukat, sorsukat, emberi viszonyaikat és perspektívákat látják. Többnyire: a fonákjáról.

Mint súlyos és végleges német éjszakát. Amelynek „nappala” jól ismert és csaknem meghiúsított kényelmével és általánossá váló gazdagságával, anyagi biztonságával és rutinos jólétével – sőt: feltétlen társadalmi pluralizmusával, feldolgozott múltjával, mellyel érteni és értelmezni tudta azt a helyzetet, szinte sorsot, amit a németiség jelentett a huszadik században.

Ám naponta leszáll a német éjszaka. És a drámák tanúsága szerint rettenetes sivárság tárul fel akkor a tömegesedő luxus és a kíméletlen tolerancia áldozatai előtt – elsősorban emberi kapcsolataiké, azután pedig életük tartalmát vagy jelentését illetően: keressék munkában, netán hivatásban, magukban vagy a másikban, vagy akár az el-

Fordította: Forgách András, Perczel Enikő, Szilágyi Mária,
Vcress Anna

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet–Creatív Média
Budapest, 2003
280 oldal, 2500 Ft



apadó örömforrásokban, amelyek helyén a konzumidiotizmus kínálata sejthető már csupán. Míg a kétségbeesésből előtör a felszín káprázatát felszakító megfélemezhetetlen agresszió, rombolásba vagy ölésbe torkolló rettenet, amelynek nyomán feltárul a létezés gyötrelme – hogy valami végül Isten, halál, metafizika dolga is lehessen. A hat drámában ez az éjszaka azonban a nappalokra vetül: felbukkan bennük rendre mindaz, amit egyébként az utazó vagy az olvasó Németországment ismer, kedvel. Ezekből az ízig-vérig német művekből és világukból ugyanakkor valamiféle elementáris erejű kétségbeesés árad elő, formálódik meg és kerül színre, majd pedig – a német „nappal” törvényszerűsége szerint – arat sikert. Még azt is.

Szörnyen fontos kötetről van szó, és nem csak a német kétségbeesés éjszakája miatt, de éppen az ezt megformálni képes színpad és az átütő siker nyomán is. Az elmúlt évek – egyik – német „csodája” éppen ez volt, ez az új drámaíró-nemzedék, amelyik megjelent az iskolákban, dramaturgiákon, majd színpadokon, hogy felferje ennek a mindent elborító éjszakának a csendjét, olyan erővel és szenvedéllyel persze, hogy a tagadás pátosza határozta meg ezeket az egyébként groteszk, komikus, frappánsan virtuóz vagy szárazon költői műveket. Nem csak új hangot találtak, még jelentős – nagyon is jelentős – elődeikhez képest is radikálisan mást és mégis érvényeset – Hauptmann, Brecht, Dürrenmatt végtelenül messze van már ettől a világtól –, de a valamikori hagyományteremtők merészségét és drámai diagnózisát is megidézi kétségbeesésük és szenvedélyük: Büchner, az ifjú Schiller, Kleist, Grillparzer színpadi újfelfedezése talán nem véletlenül esett egybe fontos tanulóéveikkal.

A kötet szándékosan és határozottan erre a fiatalabb és zabolátlanabb vonulatra figyel – noha az alcímbe ígért *kortárs német drámaírók antológiájaként* ugyancsak volna helye a polcokon még hiányzó köteteknek: Botho Strauss, Handke, Tabori, Schwab, Turini, Jelinek, és a német (nyelvű) drámaírók névsora még káprázatosan hosszú nyúlik. Hiányuk természetesen nem a kötetben vagy kötetből érezhető elsősorban, hanem itthoni színpadainkról inkább, és élményeinkből, ismereteinkből, mert amennyire üdítő és ígéretes ennek az új nemzedéknek a beözönlése a német (és nem csak német) színpadokra, ugyanannyira lényeges annak tudatosítása, hogy ez a nemzedék is az „előző vállán áll”, miként egy valamikori német más összefüggésben ezt drámaian megfogalmazta. No és még talán annak a színházi hagyománynak is a „vállán” vagy hol, amelyhez nemcsak drámaírók szükségesek, hanem a színház egésze: rendezőtől intendánsig, közönségtől kritikáig, amely így, együtt, erőteljes és magabiztos kultúraként – színházi kultúraként ebben az esetben – nem csak fogékonyra és befogadóvá tud válni radikálisan új szemlélet számára, de mindennek serkentésében, ihletésében és színpadra segítésében is döntő szerepet vállal. Vagyis a hagyomány megtörésében és megkérdőjelezésében – éppen a hagyomány fennmaradása és érvényessége kedvéért.

Az egyébként sokfelé tagolt német (osztrák, svájci) földön ez egységesnek tűnik: a kortárs színház és kortárs dráma jelen idejű dialógusa, sőt folyamatos és inspiráló beszélő viszonya s az ezt támogató infrastruktúra létrehozása és használata: ösztöndíjaktól iskolákon át rendezői ambíciókig, színpadokig és mecénásokig – siker és bukás, nekirugaszkodás, botrány és megdicsőülés körforgásán keresztül, maradandóan.

Mindezt aligha ismerheti jobban bárki is a kötet összeállítójánál, szerkesztőjénél, az egyik dráma fordítójánál, az antológia társkiadójánál, a darabok magyarországi előadási jogának ügynökénél, a másik társkiadó szakmai referensénél, a válogatott darabok bemutatását a Kortárs Drámafesztiválon szorgalmazó és megvalósító szervezőjénél, az utószóban értekező szakértőnél – a *nő hétszer* ebben az esetben Szilágyi Mária. Az ő szerepének sokszorozódásában töretlenül egységes és lenyűgözően következetes az a szándék és tettekeség, amivel immár évtizedek óta közelíti egymáshoz a két szellemet, két kultúrát: a németet és a magyart, hiszen a jelentős és hagyományos kapcsolódási pontok, irodalmon

innen és túl csak sokszorozódnak az időben – miért váratna tovább magára a kölcsönös egymásra találás éppen a színházban, ahol pedig a feltételek olyannyira kedvezőeknek tűnnek?

A kötet darabjai részben választ adnak erre a kérdésre, amelyek egyébként egytől egyik megtalálták útjukat a magyar színpadokra: Mayenburg már korábban, Schimmelpfennig és Gieselmann az elmúlt hetekben, a többi ugyancsak mostanában vagy a közeljövőben. A színpadra vezető út itt azonban sokkal több, mint pusztán *bemutató*, inkább mintha valamiféle *felmutatása* volna annak, hogy drámával, színházzal és persze közönsséggel mi minden lehetséges és – ki tudja – talán szükséges is, ha kortársak akarunk lenni abban a világban, amelyben egyébként élünk adatott.

És a kortárs itt azt is jelenti, hogy *hagyományteremtő* egyben – a darabok között több is valamiféle vérfagyasztó természetességgel végzetes utópiákat állít elénk és mutatja meg, mi is volna az, ami elkerülhetetlenül sorsunk lesz. Moritz Rinke *Vineta Köztársaság* című komédiájával mindjárt a tudományosan és financiálisan megtervezett világ mesterséges teremtésének folyamatát ábrázolja, az ezekben részt vevők viszonyainak drámai kollíziójában. És míg egyszerre érződik és érvényesül a helyszín választásában a hagyományok fennköltisége és méltósága – Napóleon szállt meg egykor erre felé, fegyvere még töltve van és el fog sülni bizony –, ugyanakkor az óriási volumenűnek ígérkező és utópisztikusan modellszerű „projekt” létrehozásában érezhető az egész posztmodern bornírtság, szűkkeblű yuppie-öntudat és a világot átalakítani kívánó technikai-tudományos fejlődésbe vetett hit monomániás túlhajtása – mint ennek a hagyománynak a pervertálódása, s ekként feltehetően az egész civilizációs kaland végzete. Mindez drámai lehetne a műfaj tradicionálisabb értelmében – ha maga a helyszín nem tárulna fel lassanként amolyan kreativitás-karanténként, pontosabban: munkaterápiás elkülönítőként, amelynek értelme éppenséggel az volna, hogy ezeket az energiákat levezesse, elszigetelje és semlegesítse. A szereplők ennek megfelelően kísértik meg valóság és elgondolható valótlanság létrehozását: együtt és egymással szemben olykor – s ennek nyomán halad előre az egyszerre hiábavaló – komikus – és világmegváltónak szánt – tragikus – cselekedetek sorozata, elvezetve az elkerülhetetlen gyilkosságig. A frappánsan és gördülékenyen fogalmazott, rendkívül színszerűen komponált szöveg (fordította: Perczel Enikő) éppen itt mélyül el, s így nyílik ki maga a színpad is csaknem metafizikai tágasságúvá, melyben a Beatles szól, a hó hull – és „hózik”, egyszerre sejtetve csaknem apokaliptikus telet és nosztalgikus zenére dalolászó Micimackót.

Ennél is kétségbeesettebb utópiát formál meg „Berg asszony szép színpadi műve, amelyet Helbling úr közreműködésével írt”, amely ellenállhatatlan humorában és szellemes idilljeiben is végtetesebb, kiábrándultabb és erőteljesebb. A *Helge élete* című darab, Sybille Berg műve nem más, mint Isten asszony mutatványa, mégpedig az emberiség helyébe lépő, génmódosított és intelligens állatok szórakoztatására, akik amolyan megrendelhető esti szappanoperaként, reklámokkal szabdalva követhetik a kiválasztott főhős sorsát: születésén innentől halálán túlig. A műben tehát a metafizikai hatalmakat és a szórakoztatóipari gondviselést megtestesítő Isten és Halál teremti meg – a megrendelő Tapír kedvéért – mindazt, amit mi, ma Németországban és Európa-szerte életnek gondolunk, és akként is élünk. Az isteni és állati – kettős – tükörben ez azonban groteszknak és többnyire érthetetlennek tűnik, bár éppen ezért szórakoztatónak is – míg feltáruló jelentéktelenségében, sőt: végletes banalitásában idegen mindattól, amit sorsnak vagy egyáltalán dráma alkalmának vélhetnénk. A gazdagon poétikus fantázia és a letisztultságában is erőteljes nyelv (fordította: Szilágyi Mária) azonban revelatív erejűvé válik, s a dráma is így tárul fel: a – bábos előéletű – szerző elválasztja ugyanis egymástól egyetlen személyen belül is a mozgatót és a mozgatottat, s folyamatos dialógusra szorítja őket: a főhőst például saját, külön szerepet játszó félelmével, illetve későbbi és rövidtávú szerelmét – gyermeke anyját – a saját perszónifikált szorongásával. Helge félelme és Tina félelme így olykor egymással kezd társalogni,

máskor éppenséggel a főnök vagy a partner alakját ölti fel, meghasítja a személyiséget, és drámát ábrázol ott, ahol eddig csak a konfliktusok alkalmá rejlett. Az eseményeket kommentáló Őzzel, Hörcsöggel és Tapírral, továbbá a sorsot irányító Istennel és Halállal Berg egyszerre lebontja a cselekedetokról a motivációkat, le a kétségeket, a vonzásokat és a mindezek mélyén élő rettegést: megmutatja eltűnő emberi világunkat a maga sérült és védtelen kiszolgáltatottságában, s – főként – abban a végtelenné tágult magányban, amely ennek a fajnak a halálos ítéletét feltehetően végül kimondta.

Hogy milyen rettenetesen távolinak tűnik az a világ, amelyre egyébként semmiféle distanciával nem pillanthatunk, mintha Theresia Walser nagyszerű drámájának, a *Közel sincs már c vadság ereinkben* címűnek volna legfőbb élménye és egyben kompozíciós alapelve. A drámai – vagy inkább színházi – teret különféle jelenet-fragmentumokban megformált viszonyok határozzák meg és töltik be, ezek átalakulása, módosulása, ismétlődése és tükröződése révén jön létre az a szituációsorozat, amelynek eredendő értelme mégiscsak a közelség vágya volna, megteremtésének parancsoló igénye – és gyakorlati lehetetlensége. Az óriásplakátok, konzervsörök, plazák és pályaudvarok légkörét káprázatos nyelvi erővel adja vissza az a – fonákjáról és színéről egyaránt groteszk – klisé- és törmelékhalom, amely Parti Nagy Lajos pazar átköltésében mégiscsak egyedüli kommunikációs lehetőségként mutatkozik meg, ám az érzések, érzékek, szenvedélyek vívőanyagaként rendre kudarcot vall, és, mégis, valahogy így: kudarcán keresztül rendre célhoz ér. A finom kompozícióban mikrohelyzetek és minimalista ismétlődések révén mintha a telő idő sodorná előre a cselekményt, resignált nekirugaszkodásokkal és groteszk fordulatokkal, s mindez rendkívül pontosan utal arra a drámára, amely a darabon kívül reked, ám előidézi azt. Az életidegen valóságból ez hozza létre az emberekkel szembeforduló utópiát, s minden költőiség és szeretetvágy a maga fakulásával és kisiklásaival, csak siettetni annak bekövetkeztét, amitől fél és menekül.

Ennek a nem akart, ám elkerülhetetlenül bekövetkező jövőnek az előlegezése szolgáltatja a kötet további három drámájának sajátos *terét*, vérfagyasztó „ígéretként”, mely teljesült vagy teljesülni készül. Éppen abban a világban, amely minden kényelme és megszokottsága ellenére – vagy: miatt? – mintha végleg nélkülözné a meghittséget, melegséget, belső rendet, valamit, ami meleg, éltető és kiszámítható volna – miként erre a darabok jelképesse táguló címe vagy központi metaforája utal. Mint amilyen a gyermek „hidegsége”, az „arab éjszaka” kezdetén eltűnő víz vagy a Kolpert úr hullája mellett elköltött baráti vacsora.

Mayenburg virtuóz és fanyarul pontos színpadi víziója, a *hideg gyermek* éppen jelentéktelen szituációinak sorozatában, egymásra következésük sajátos logikájában, az így végletekig növekvő feszültségben lesz magával ragadón drámai. Az egymásba sodort szálak: a családi bornírtásban elviselhetetlenül testet öltő önzés és érzéketlenség, a hontalan és habzsoló szeretetvágygal sarokba szorított perverz fiatalember érzelmi kiszolgáltatottsága, a döbbenetes közöny és az ugyancsak felzaklató babusgatás között hánykolódó „gyermek” kényszerű passzívítása egyszerre teremtik meg és fordítják ki mindazt, ami egy drámának tradicionális alkalmá volna – hogy egy valótlanabbat és mégis hitelesebben rettenetesen tárjon a néző szeme elé. A kétségbeesett nyersesség erőteljes lírája – mind verbálisan, mind tetekben – éppoly pontos kifejezője az általános és feltétlen kommunikációképtelenségnek, családon belül vagy párkapcsolatban, mint a szexualitás delíriumába menekülő szeretetképtelenség, s a színdarab során a családi kohézió végleges felbomlása éppen a családi viszonyok formalizálódásának kétségbeesett felmutatásával jár együtt. Jelentés nélküli törmelékmondatok pazar lírája (fordította: Veress Anna) és merész helyzetgyakorlatok végletekig vitt vagy fonákjáról megrajzolt lehetőségei hozzák itt létre a szinte kibíráhatatlan feszültséget – amelynek feloldására már nincs lehetőség. Így tehát a végső tragédia, a kaszt-ráló csonkolás és gyilkosság sem lehet feloldása mindannak, amiben a szereplők élnek, és

ami nem bizonyul elviselhetőnek – hanem inkább segélykiáltás, szörnyű és spontán, amelynek persze címzettje sincs és értelme sincs, de indoka van és áldozata is van.

Hogy a segélykiáltását senki, de senki nem hallhatja meg, azt Peter Karpati éli át saját sorsaként a címadó darabban, Roland Schimmelpfennig *Az arab éjszakájában*, amikor mohó és végzetes lakótelepi voyeurködése nyomán felkeresi a szemközti házban zuhanyozás közben meglesett, lengén öltözött és álomkóros szépséget. Csakhogy a nappali díványán elszenderülő nő mellett a boldogtalan kiejleső behullik a nyitva felejtett konyakosüvegbe, s a dráma előrehaladása során hiába próbál kiáltani, jeleket adni, menekülni, végül az erkély korlátjáról a mélybe zuhan – éppen akkor, amikor a darab egymás mellett (pontosabban talán: egymással párhuzamosan) élő, érző, beszélő hősei közül ketten legalább egymásra találhatnak, egy hosszan érlelődő ölelésben. A sejtetett boldogságot persze beárnyékolja, hogy egy öntudatlan incesztus teljesedik be a lakótelep – arab – éjjelében, az isztambuli piacon egykor elvesztett gyermekét az apa mint vonzó és segítőkész idegen – házmaster – zárja karjába.

Hogy az életeken túl a tettek és szavak is egymás mellett futnak, s a találkozás könnyen jelenthet katasztrófát, az az egyik legrezignáltabb felismerése ennek a drámának. Amelyből bármiféle „interakció” talán azért hiányzik, mert az életben sem lelhető fel többé, s a dialógusokban sem. Az éjszakában az „eltűnt víz” nyomába induló házmaster monológjába szövődnek (fordító: Perczel Enikő) a további szereplők magánbeszédei, s válnak le róla a csaknem feydeau-i menedékekkel és csapdákkal működő lakótelepen. A szerelmesére váró Fatima, az álomszuszék Franziska lakótársa és a hozzá készülő Kalil ezeknek az ismerősen jelentéktelen helyzeteknek lesz áldozata, már amit elakadó lift, becsapódó ajtó, leesett kulcsosomó jelenthet – ahogy minduntalan keresztezik egymást, és folyamatosan elvetik a találkozás lehetőségét a kopáran álomteli éjszakában. Ahol azonban mindinkább elkülöníthetlenebbé válik álom és valóság, személyes vízió és annak lidérces ihletésére szolgáló külvilág, és nem csak a felidézett „közel-keleti” mesék lassan mindenkit hatalmába kerítő víziórendszerében, de ebben a német külvárosban is. A szereplők azonban nemcsak látják ezt az álomba mosódó realitást, de minduntalan reflektálnak is rá, mégpedig olykor együtt, olykor külön-külön – ám mindig igaznak és teljesnek véelve saját illúziójukat. A szerző azonban nem különíti el a színpadi dialógustól az instrukciót, a kimondott cselekvés és az elhallgatott kommentár sajátos feszültséget teremt – az egymásba szövődő epizódok így válnak mind jelentősebbé, s az élet aprónak tűnő fordulatai végül fatálisakká lesznek. Ezek az egymással olykor összetalálkozó, máskor épp szétváló tudatfolyamok arabeszkjei sodorják a végkifejletet a tragédia felé. Nem csak Karpati töri össze magát a konyakos kövezeten, de a szerelmesét véletlenül – és minden emeleten – megcsaló Kalil bordái közé is hosszú kést dő Fatima, apa és lánya pedig a sötét erkélyen öleli egymást, amikor végre megindul a víz.

Késelés, darabolás gyilkosság vagy pusztá megfojtás a kötet rendre visszatérő mozzanatai. A *Kolpert úr* (fordította: Forgách András) címszereplője is egy hulla, akit David Gieselmann darabjának ifjú hősei a vacsora előtt tetek el láb alól, hogy nyugodtan várhassák vendégeiket. A valóság azonban itt is elsősorban nyelvi, s a *tárgyinak* vélhető bizonyíték (a test) dramaturgiai lebegtetése válik a feszültség egyik forrásává. És nemcsak maga a merevedő Kolpert, de elsősorban annak titka, hogy egykor szexuális kapcsolatba keveredett-e – szeretetről természetesen és következetesen itt sincs szó – a derék és vonzó hősnővel. Akik egy groteszken bornírt vacsorán találkoznak, az újjagdag nappaliba magukkal cipelve párjukat és persze életük úgynevezett eseményeit, ám a kommunikáció halvány esélyét csak a testiség vagy az – annak talán szinonimáját jelentő – erőszak teremtheti meg, elsősorban a vendég-férfi szangvinikus kitöréseiben. A meghitten hátborzongató panel-fordulatok minden helyet betöltenek, amit egyébként akár kommunikációra is használni lehetne – ennek a túlhabzó némaságnak legfrappánsabb kifejezése pedig a telefonos pizzarendelés aprólékos és bonyolult rítusa lehet, majd a megérkező pizzák

kicszeréltetésének hasonlóan bonyolult processzusa, hiszen természetesen összecserélték a rendelkezéseket. És míg a címszereplő hullá léte és sorsa mindvégig homályban marad, a legfékezhetetlenebb férfi a színmű végére a kontrollálhatatlan erőszak áldozatává válik – leszúrják és egy ládába csukják, mely eredetileg Kolpert urat rejtette volna, most azonban Bastian kigyúrt teteme merevedik meg benne. Az ölés után meztelenül állnak, dobozos sört isznak és sírnak a saját életük kérdését feltenni sem képes fiatalok – a következő német nemzedék: szépek, gazdagok és elveszettek.

És talán ez az egyik legfontosabb vonása a drámákban megmutatkozó világnak: a kielégített szükségletek mentén, a kényelem és elégedettség ellenére megmutatkozó, formátlan és csillapíthatatlan vágyakozás. Valamire, ami inkább hiányából sejthető – s talán neve sincs, csak szinonimája és helye: szeretet, szellem, történes – bármi, ami jelentést adhat annak, ami élet. Megfogalmazásának és megragadásának lehetetlensége ennek megfelelően formálja át a dráma struktúráját is, hiszen itt már nemigen szerepelnek hagyományosnak tekinthető konfliktusok vagy összecsapások – ha mégis, akkor ezek inkább elfedik, semmint kifejezik vagy megoldják a folyamatosan erősödő kríziseket. És ezért maga a drámaiság sem a műfaj tradicionális értelmében határozza meg ezeket a műveket, inkább közegüket jellemzi. Mintha valami egészen átfogó, talán a létezés elviselhetetlenségéig tágitott tragédia mutatkozna meg azokon az epizódokon keresztül, amelyek ennek méretét már nem viselik el többé – s ezzel teljesedik be a drámahősök sorsa is, akik már nem lehetnek partnerek sem saját sorsuk alakításában, sem a világ mégoly apró szeletének megváltoztatásában.

Ennek nyomán formálódik tovább a drámai nyelv is, valamint változik a poétika és a szemléletmód – a bekövetkező tragédia ennek megfelelően inkább metaforikus, semmint valóságos, szinte leválik az eseménysorról, nem pedig belőle következik, például – és megszokottan – „kauzálian”. A dialógusban ugyanakkor megszűnik kimondható és gondolt – vagy éppen kimondhatatlan – elkülönülése, s ekként a „minden” megfogalmazásának különös nyíltsága és a konvencióknak szegülő feszültsége belső monológhoz vagy éppen kontrollálhatatlan tudatfolyamhoz közelíti a szöveget, mely azonban mégiscsak a „verbális interakció” részeként hangzik el, s az is marad. Az pedig, hogy sokszor a helyzetleírás – az instrukció – is a drámai beszéd részévé válik, a megtörténő vagy éppen elmaradó cselekvések változó szerepére utal: nyilvánvalóvá teszi verbális természetét, ugyanakkor tágra nyitja az értelmezési lehetőségek horizontját, ahonnan az illúziókeltés végleg kireked.

És talán ez az egyik legjellegzetesebb vonása ezeknek a színműveknek – „szcenikai írásoknak”, az utószó műfaji sugallata szerint –, hogy itt már nem íróasztalokon jönnek létre ezek a művek, hanem csakugyan szinte „szcenikus” közegben és efféle következményekkel: a drámaíró mintha együtt lélegezne a rendezővel, s talán általa a színház egészével. Ennek a dráma-poétikának a szabadsága ugyanis felszabadítóan hat a rendezőre – ahogy ennek megteremtésében éppenséggel rendezői gesztusok játszottak meghatározó szerepet. A színházakban sejthető „német csoda” nyilvánvalóan Marthaler, Peymann és Ostermayer művészi döntéseikhez is kötődik – hogy ők mégsem Csehovból és Shakespeare-ből formálták meg maradandóan a német színház jelentős előadásait, hanem kortársakból és fiatal írástudók még szinte elkészületlen szövegeiből. És mindezt nem a drámai „import” ellenében – vagyis nem a remek angolszász vagy ír darabok termékenyítő dömpingjével szemben –, hanem ezek mellett és miatt és nyomán.

A kötet erről is szól. Ezért válik – minden szereplője mellett – fontossá, ihletővé, lebilincselővé és – remélhetően – sokszorosán „újrafelhasználhatóvá”. És bizonyos terápikussá is: a reménykedések és nekirugaszkodások idején pontosan és olykor zseniálisan szembe-sít minket – színházi embereket, drámaírókat, közönséget, mindenkit – a dráma feltétlenségén és a színház vízióján keresztül a sikeresek és szépek és gazdagok táguló horizontját betöltő, nehezen kiküzdött sötéttel, ezzel a sűrű, fontos, gyötrelmes német éjszakával. Egyik legszebb hagyományukkal.

MEGLEPETÉSEK ÉVADJA

Ilja próféta – Mai lengyel drámák

„Hirtelen megéreztem, hogy fel kell lépnem: a függönyös idegesen a zsinórhoz kap, az ügyelő begombolja a nadrágját és kiissza a kávéját, én pedig... kilépek a színpadra és mindenkit izgalomban tartok – addig, ameddig csak akarom. Ők meg – hah! – mint a birák: csak bámulnak rám. Muszáj engem bámulniuk, mert rajtam kívül senki sincs a színpadon. Ezért jöttek. Semmi másért. Itt semmi mást nem adnak. ENDEM adnak” – mondja a ritmikus mozgással színre lépő „showman”, aki természetesen egyből „előadást csinál”, Bogusław Schaeffer *Kacsa* című „metavariációiban”, amely amúgy a „színpadi kollázs két színészre és egy színésznőre” műfaji meghatározást viseli. S ha e néhány mondatból mindjárt megsejtjük, hogy Schaeffer színpadán a színészi jelenlét nemcsak téma, hanem e téma „kifejtésének” legfőbb eszköze is, nem tévedünk. Ami annyit tesz, hogy az általa megálmodott teátrumban, amelyet egyes méltatói „instrumentális színháznak” neveznek, a színész a játék veleje is, teste is, ha úgy tetszik, lényeg és látszat egyszerre, mindez azonban nemcsak a mi égtájunkon bevett sztárszínészettel felel, hanem mindennemű komédiás köldöknézéssel is. Schaeffer úgy kezeli a színészt, akár a zeneszerző az előadó-művészt, odaadást és virtuozitást vár tőle.

Már csak azért is, mert ő maga valójában zeneszerző, aki a lengyel zenei avantgárd képviselőjeként vált ismertté, csakhogy időközben megírt közel negyven drámai művet, s ma az egyik legtöbbet játszott kortárs színpadi szerzőnek számít. Ráadásul 1929-ben született, azaz egy évvel még idősebb is Mrożeknél, aki számunkra hosszú évtizedek óta a lengyel színház emblematikus írója, ám akit Schaeffer népszerűség tekintetében már jó ideje lekörözött, egyébként nem csupán odahaza, hisz darabjait tizenhét nyelvre fordították le és adták elő. Ehhez képest mi jószerivel a nevét se hallottuk. Úgy tűnik azonban, korántsem véletlenül. Bajos elképzelni ugyanis olyan rendezőt, aki a magyar színházi hagyományon nőtt fel, s fogást talál egy-egy ilyen Schaeffer-darabon, amelyben nincs szokványos értelemben vett cselekmény, se drámai kifejtés, se tetőpont, se jellemek, amelyet tehát afféle „nonfiguratív” színháznak is nevezhetnénk, különösen, ha eszünkbe jut, hogy már Kandinszkij is a festészet „zenei modelljét” emlegette. Schaeffer a színházban vitte tökélyre a Kandinszkij által kiötlött modellt, a szöveg „figurativitását” (a mesét, a jellemet, a konfliktust) teljesen mellékesé téve és jószerivel csak a dialógok ellentozására és szekvenciáira ügyelve, amivel amúgy virtuóz színpadi helyzetek sorát kínálja a színésznek.

Bogusław Schaeffer, aki egyébként hosszú időn át nem is

ILJA PRÓFÉTA

MAI
LENGYEL
DRÁMÁK

EÚRÓPA

Válogatta: Pászt Patrícia,
Fordította: Bába Krisztina, Kálmán Judit, Pászt Patrícia
Európa Könyvkiadó
Budapest, 2003
336 oldal, 2600 Ft

volt hajlandó nyomtatásban közzétenni a darabjait, a jelen kötet egyik igazi meglepetése. De nem az egyetlen.

Jellemző egyébként, hogy három és fél évtized után ez az első lengyel drámaválogatás magyarul, s hogy az előzőnek, amely 1968-ban jött ki, Mrożek legendás *Tangója* volt a címadó darabja. Nyilvánvalóan történnie kellett egy s más dolognak a lengyeleknél azóta, hogy a hatvanas években Mrożek és Różewicz színházi csillaga magasra szökött, miközben másfelől Grotowski és Kantor szerzői „antiszínháza” előtt gyakorlatilag az egész világszínház térdre hullt. Elegendő arra utalnunk, hogy az akkor már évek óta nyugaton élő Mrożek épp 1968-ban, Csehszlovákia megszállása miatt „szakított” hazájával, csaknem egy évtizedre letiltva darabjainak otthoni színrevitelét, vagy akár az 1969-ben elhunyt, kiátkozott emigráns Gombrowicz paradox „hazatérésére”, akinek a könyvei a nyolcvanas évek végéig legfeljebb a „második nyilvánosságban” terjedtek, míg drámái és regényeinek adaptációi állandóan repertoáron voltak. Gondolhatunk továbbá a nyolcvanas évek eleji újabb emigrációs hullámra – ekkor maradt kint többek közt a jelen kötetben is szereplő Janusz Głowacki, akinek színpadi szerzőként varsói kudarcai után a New York-i Broadwayn sikerült befutnia –, valamint a hadiállapot idején kitört színészsztrájkra és ennek következményeképp a legjobb társulatok szétzilálására, ami nehezebben kiheverhető csapást mért a történelem korábbi viharait rendíthetetlen művészi folyamossággal átvészelő lengyel színjátszásra, mint a német megszállás vagy az államosítás az ötvenes években; s gondolhatunk végül a rendszerváltásra, mely a lengyeleknél is mintegy kihúzta a talajt egyfajta korábban jól bevált metaforikus formanyelv, színpad és közönség „egymásra kacsintó” közössége alól. „A lengyel színjátszás lényegét, küldetését kétszáz évig az határozta meg, hogy valami (az idegen megszállás vagy a politikai rendszer) ellenében emeljen hangot. 1989 után eltűnt ez a külső-belső ellenségkép, s ezáltal feleslegessé vált az a betanult jelképrendszer, amelynek segítségével a művész és befogadó hallgatólágos konszenzus útján kommunikált egymással” – írja Pászti Patrícia, a jelen kötet szerkesztője és részben fordítója az utószóban, szellemesen hozzátéve, hogy az új helyzetben „az elsődleges gondot paradox módon éppen a szabadság, a nyílt beszéd és szabad megnyilvánulás jelentette”.

Egy drámakötet azonban nem vállalkozhat e bonyolult történeti folyamatok érzékeltetésére, még jó, ha az utószó felhívja a figyelmet egy-két idevágó jelenségre, azaz maga a kötet nem egyéb, s így van jól, mint – amúgy kitűnő tárgyismerettel készült – horizontális körkép a kortárs lengyel drámáról. De épp ez a „csak” az oka, hogy tele van meglepetéssel. Ismereteinket és előítéleteinket ugyanis a hatvanas-hetvenes évekből hozzuk, s amivel itt találkozunk, az már egy másik drámairodalom. Igaz, a válogatás élén ezúttal is Mrożek-darab áll, a hazájába véglegesen csak néhány éve visszatelepült szerző egyik legújabb színműve, az *Özvegyek*, valószínűleg abból a megfontolásból, hogy egy lengyel drámakötet nem kezdődhet másképp, csak az ő művével. Csak hogy ez a Mrożek már nem az a Mrożek, s aligha csupán azért, mert az elmúlt évtizedek legendás színpadi szerzője mára „tovatűnt, mint sokan mások, azzal a korrallal együtt, amelyet dokumentált”, mint Tadeusz Nyczek írja, hozzátéve, hogy „Mrożek létezik, mégisincs jelen”, vagy ahogy Łukasz Drewniak fogalmaz, még kíméletlenebbül: „Az idő megtette a magáét, a színház-művészet pulzusa már kissé más ritmusban ver, mint Mrożek drámái.” Az *Özvegyek* azonban arra enged következtetni, hogy nem is annyira a régi nagy Mrożek-drámák fölött járt el az idő (hisz a *Tangó*, a *Mulatság* vagy az *Emigránsok* ma is élő színház), inkább maga Mrożek fölött, aki korábbi darabjaiban mindig egyfajta mikrotársadalmat írt meg és a közösségi lét anomáliáit vette célba, itt viszont az elmúlás, az egyéni végzettel való szembenézés, a titokzatos „haláldáma” vezényelte (férfi)sors beteljesülése foglalkoztatja, ám ez másfajta abszurd komédia – mondhatnánk, ionescói –, s ehhez az eszkatológiához, úgy tűnik, a mrożeki groteszk dramaturgiája egyszerűen nincs felvértezve.

Ez is meglepetés, bár inkább csalódás, hisz tőle máshoz voltunk szokva, s annak idején aligha képzeltük, hogy a technikailag oly virtuóz és csupa vitalitás Mrożek-színház ilyen könnyen léket kaphat. Annál nagyobb öröm látni, hogy a mai lengyel dráma, mely láthatóan meg kívánja haladni a Witkiewicz–Gombrowicz–Mrożek triással fémjelzett lengyel abszurd iskoláját, milyen jó erőben van és hányféle formában képes megcselekedni ezt a „szakítást”, amely, hasonlóan ahhoz, mint amikor az abszurdok számoltak le a romantikával, inkább a „nagy öregek” örökségét megszüntetve is folytató attitűd. Itt van mindjárt Ingmar Villqist, a kötet legfiatalabb drámaírója (1960-ban született, polgári néven Jarosław Świerszcz), aki a zeneszerző Schaefferhez hasonlóan valójában „civil a pályán”, hisz művészettörténész, a varsói Szépművészeti Akadémia tanára, aki öt éve egy maga alapította kisszínházban debütált színpadi szerzőként, majd azonnal meghódította a legnevesebb teátrumokat, s azóta már drámaelméletet is oktat. Villqist – többek közt erre utal norvég csengésű művészneve – tudatosan kötődik a skandináv expresszionizmushoz, elsősorban Ibsenhez és Strindberghez, ám darabjaiból, amelyek szimbolikus környezetben játszódnak – a Helver éjszakája történetesen „egy nagy európai iparváros munkás-, kispolgári kerületében, egy szoba-konyhás lakás konyhájában” –, s amelyekben a köznapi tárgyak, gesztusok, motívumok könnyen mitizálódnak, akaratlanul is visszavisszaköszönnek Mrożek korai parabolái.

Tadeusz Słobodzianek nála is markánsabb jelenség, jellegzetesen az az író, aki „a kor ütőerén” tartja az ujját, s miközben előszeretettel nyúl úgynevezett történelmi témákhoz, darabjai ritka forró és elementáris jelentések a jelenről, a vágyról, a félelemtől, a szenvedélyről, mindarról, ami a nevetségességig esendő és szeretnivaló figuráit belülről feszíti. Az *Ilja próféta* is egy száz esztendeje történt legendás esetet dolgoz fel, amikor is Éliás Klimowicz, bizonyos fehéroroszországi paraszt nekivágott, hogy felkeresse a „csodatévő pópát” és segítségével megszabadítsa faluját a környéken garázdálkodó rablógyilkostól, ám Éliás hosszú zárandoklata alatt a rabló meghalt, amit mindenki csodaként könyvelt el. De Słobodzianek darabja nem az 1900-as évek elején játszódik, s még csak nem is a harmincas években, mint a színlap állítja, hanem itt és most, a szocializmus évtizedeiben mennyekbe emelt „tudományos világnézet” bukása után, amikor végképp üressé vált az ég, s a szekták, babonák, primitív hiedelmek új életre támadtak, mert az ember a legsivárabb pillanataiban is őrzi magában a witkiewiczzi „metafizikai nyugtalanságot”, megváltót akar kreálni magának, anélkül azonban, hogy bármiféle esélyt adna neki, hisz nem maradt mára más, csak a lehető legvulgárisabb profanitás, a test nyomora és szomjúsága, a demagóg varázsigék rabságában vergődő, hitetlen ember. Gombrowicz, amikor jó hatvan évvel ezelőtt *Esküvő* című darabjában egy részeg felemelt ujjá nyomán, aki „vak és sötét”, „emberien emberi” misét celebrál, megteremti az emberköziség isten nélküli egyházát, egyszerűen parodizálja Shakespeare-t és a lengyel romantikát; Słobodzianek viszont az „emberköziség” gombrowiczzi ideájában hisz a legkevésbé. Gombrowicznál az ember teremti az embert, az én csak a másik én által létezik; Słobodzianeknél az embert az ember csak degradálja: az *Ilja próféta* mélyén hamisítatlan Gombrowicz-paródia rejlik.

Amint ha nagyon akarom, Głowacki *Antigoné New Yorkban* című darabja mélyén is felfedezhetem az életet és halált mintegy egymás tükrében mutató Witkiewicz-színház ironikus képét. De inkább nem akarom, mert hosszadalmas műelemzés után is legfeljebb sejtesekig és vitatható utalásokig jutnánk; a jelen kötet szerzői közül ugyanis Janusz Głowacki az, aki a leginkább túljutott a mesterein, s az előtte járó nagy neveket határozott gesztussal utasítja maga mögé.

Mi ez a határozott gesztus Głowacki darabjaiban? Talán nem más, mint az úgynevezett művészi szempontok nagyvonalú sutba hajítása. Az érett Głowacki elutasít minden kreáltságot, minden mesterséges világot, az élősdű művészetet is, de azt is, amely az életnek tükröt tart. Ez nem valamiféle új naturalizmus, de még csak nem is afféle világjobbító

póz – valami egészen más. A leginkább Csehov. De amíg felfedezi Csehovot magának, hosszú utat kell bejárnia. Amihez persze nem árt tudnunk, hogy már ifjúkorában átesett a különféle irodalmi manírokon, utóvégre beleszületett az irodalomba, az apja is regényíró volt. A hatvanas években publikált első elbeszéléseivel a varsói aranyifjak, bohémek és csavargók megénekelőjeként hívta fel magára a figyelmet, vonzódott az alvilághoz, akár csak Polański, egyik novellájából Andrzej Wajda filmet forgatott, de amúgy a siker nem akart hozzászegődni, noha megírta a maga abszurdjait is. A nyolcvanas évek elején elment Amerikába, s néhány év alatt szinte mindent elért, sorra megkapta a legrangosabb díjakat. Akkoriban nyilatkozta az egyik hazai szamizdat lapnak: „A fekete humor közel áll az amerikaiakhoz. Tetszik nekik, hogy komoly dolgokról komikusan írok. Lengyelországban az emberek megszokták, hogy komoly dolgokról csak komolyan lehet beszélni. Én e tekintetben nem váltam be. S ezért boldogulok itt jobban, mint otthon.”

Mi a fekete humor az *Antigoné New Yorkban* történetében? Hogy a hajléktalan Anita, aki származását és előéletét tekintve igazi alvilági figura, de vonzódik a „jobb fejekhez”, el akarja temetni Johnt, ezt a titokzatos arisztokrata(?) férfiút, aki szintén hajléktalan volt, a szerelme volt(?), noha szóba se állt senkivel, se vele, se mással, ám a váratlanul elhunyt férfi tetemét a hatóság azonnal elszállítja a Hart Islandre, ahol nagy halomban tornyosulnak a hajléktalanok koporsói, s Anita két egymással marakodó társa, Szása és Bütyök, egy orosz-zsidó és egy lengyel művész-értelmiségi emigráns, akik az Újvilágban szintén az utcán kötöttek ki, elmennek és kilopják a koporsóból a tetemet, elhozzák metróval a parkba, ahol élnek, és eltemetik, csak éppen nem Johnt, mint utólag kiderül, hanem valaki mást? Igen ám, de Głowacki darabja valójában nem arról szól, ami benne a „fekete humor”, hanem az elvágyódásról. Hasonlóan a korábbi *Svábbogárvadászathoz*, amelyben szintén egy Amerikába szakadt lengyel művész-házaspár vadászott a padlórésekben lapuló bogarakra, miközben lassan döntéssé ért bennük a vágy, hogy hazatérjenek, de addigra már nem volt hova és kihez. Głowacki Amerikában vegetáló emigráns hőseinek olyan Kelet-Európa, akár Csehov három nővéreinek Moszkva, ahol gyerekkorukban éltek. (Az se véletlen, hogy Głowacki időközben megírta *A negyedik nővért* is, amely mintegy az ismert Csehov-darab folytatása.) Művészsors, talajtalanság a világban, a gyerekkori paradicsom csábképe: Głowacki amerikai színműveiben, amelyekkel ma már természetesen a hazai színpadokat is meghódította, nemcsak az önmagukat megvalósítani képtelen hősök vagy antihősök sorsa tárul fel, hanem egy önmagát megvalósítani képtelen világ is, a kor, amelyben élünk. Hideglelős, illúziótlan láttelet a valóságról, ami közben játék – mondhatnánk, csehovi komédia –, akár az élet, amely tudvalevően leélhetetlen szerepek nélkül. Az *Antigoné Nem Yorkban* ettől a nyers, rámutató gesztustól lesz nem mindennapi színház, amely felkavar, letaglóz és felemel. És amelynek a rendszerváltás idején kitört színházi artikulációs válság idején se jelentett gondot vagy konkurenciát az immár társadalmi méretekben is természetessé váló nyílt beszéd és a szabad megnyilvánulás.

E csupa meglepetés kötet meglepetésszerűen három, korábban drámafordítóként kevésbé ismert nevet is exponál: Bába Krisztina (Mrozek, Villqist), Kálmán Judit (Głowacki) és Pászt Patrícia (Schaeffer, Słobodzianek) egyaránt jól mondható, színpadképes dialógusokkal szolgál, ami manapság nem is oly természetes.

H Á Y J Á N O S

A Pityu bácsi fia

Szereplők

PITYU (negyvenes, Budapestre költözött férfi)
JANI (negyvenes, vidéki férfi, PITYU unokatestvére)
MARIKA (JANI felesége)
GYEREK (tizennégy éves vidéki fiú, JANI és MARIKA fia)
LACI (tizennégy éves vidéki fiú, a GYEREK haverja)
A PITYU BÁCSI FIA (tizennégy éves budapesti fiú)

Játszódik 1972-ben

Első rész

1. jelenet

(Kamra)

PITYU Jól megvagytok itt.

JANI Jól.

PITYU A Marika is nagyon rendes.

JANI Nagyon.

PITYU Csendes hely. Mintha be lenne az ember füle dugva vattával.

JANI Ja. Itt nincs hangzavar.

PITYU Esetleg az állatok.

JANI Néha a tyúkok, hogy kot, meg a libák.

PITYU Meg reggel a kutyák. Az azért szar lehet.

JANI Micsoda?

PITYU Hajnalban a kutyák. Nehéz megszokni.

JANI Olyanok, mint nálatok a hetes busz.

PITYU Mért olyanok?

JANI Hajnalban beindulnak.

PITYU Az igaz, a hetes is hajnalban.

JANI Ahogy a kutyák.

PITYU Minek ugatnak annyira?

JANI Berregni nem tudnak, nem igaz?

PITYU Persze, de nem értem, hogy mért, hogy semmi hang nincsen, olyan csend van, mint egy kályha-csőben, csak kezd felkelni a nap, és akkor belefognak.

JANI Bele, olyanok, hogy pont akkor bele.

PITYU Hát ez az. Belefog az összes, hogy végig zeng az egész Dózsa utca például, meg a Kosútlajos utca is, azt nem értem, hogy az mért van; hogy ki szól nekik, hogy most ugassatok. Hogy mi irányítja őket. Mintha egyszerre rúgnák oldalba őket egy kurva nagy bakancsal. Mert a busznál csak ott van a sofőr meg az egész békává.

Hát ott megmondják, hogy mit kell csinálni, hogy öthúszkor kihúzz az első járat, de ki szól ezeknek a hülye dögöknek.

JANI Nem tudom. Jön haza a Krekács Béla bebaszva. Pont akkor. És ő.

PITYU És a többi faluban, ott hogy van, bejárja a Béla az egész világot?

JANI Mindenütt van egy Béla, ez olyan általános dolog.

PITYU De hajnalban már nem lehet, mert a Karesz már tizenegykor kilöki a Bélát, hogy záróra.

JANI Az igaz, hajnalban már vagy ott-hon van, vagy még haza se tud menni. Mert olyan a Béla, hogy elér, mondjuk, a patakhídhöz, aztán ott beesik a híd mellé az árokba.

PITYU Beesik, olyan kurva magasról?

JANI Be, és ott alszik, meg hány rá a fűre. Meg a biciklire, ha az is vele volt.

PITYU Télen is.

JANI A bicikli?

PITYU Nem, hogy akkor is beesik-e?

JANI Télen még jobban, mert csúszik. A gyerekek direkt kicsúszkálják.

PITYU A Béla miatt?

JANI Nem, hogy az öregasszonyok elessenek.

PITYU Azért a gyerekeket sem kell féltetni.

JANI Hát nem olyanok, mint a szentképeken. Kis gecik. Aztán hiába van minden évben combnyaktörés. Letagadják.

PITYU U szöggel is kilövik a másik szemét.

JANI Ja, nem gondolják, hogy vak lesz.

PITYU Meg légpuskával, hallottam.

JANI Olyan is volt, hogy az egyik hülye a kistestvérének mondta, hogy dugja a konnektorba a muterja hajcsatját, mert akkor lesz valami különleges.

PITYU És bedugta?

JANI Be. Agyon is baszta az áram.
PITYU Nem értem, mért kell egy gyereknek ilyennek lenni.
JANI Olyanok, mint a fölnőttek, csak nem látszanak annyira.
PITYU Hogyhogy nem?
JANI Hogy kisebbek.
PITYU Az igaz. Különben nem fagy meg?
JANI Micsoda?
PITYU Ott a Béla, mikor leesik az árokba.
JANI Lángol a gyomrában a pálinka. Olyan az egész fickó belül, mint egy erdőtüz. Még a haja is kiveresedik.
PITYU Az égből valami?
JANI Mi van az éggel?
PITYU Hogy onnét jelzi valami a kutyáknak.
JANI Ja, a kutyáknak.
PITYU Valami sugárzás.
JANI Az lehet.
PITYU Vagy valami bogár akkor ébred, és az idegesíti őket?
JANI De a bogár mért pont akkor ébred?
PITYU Hát épp ezt nem értem. Mert ha a bogár, akkor a bogárról nem tudjuk, hogy hogy van akkor, meg hogy ez mióta tart így, és hogy nem készültek ki az emberek idegei annyi idő óta attól a kibaszott állandó csaholástól.
JANI Lehet, hogy kikészültek.
PITYU Hogyhogy ki?
JANI Hát hogy már kikészültek, és pont ilyenek vagyunk kikészülve. És ha nem lennének kikészülve az idegeink, akkor másmilyenek lennénk. Ki tudja, milyenek voltunk előtte, ha már utána vagyunk.
PITYU Hogy minden azok miatt a kurva kutyák miatt van? Az egész vietnámi háború például, hogy ha nem lennének a kutyák, akkor az se lenne, meg nem lett volna semmi, ami

régen volt. Egy csomó dolog, amit tanultunk történelemből, akkor nem lett volna. Az oroszok nem jöttek volna be, a németek meg nem mentek volna ki. Mondta is a Ganzban egyszer egy ember, hogy ha nem ez lett volna a történelem, akkor más lett volna, hogy a pápák is rabszolgatartók voltak, a híres szobrászok meg rabszolgák, hogy azok a szobrok is, amik úgy néznek ki tényleg, mint az igazi emberek, hogy még a cipőfűzője is meg van neki csinálva, azok mind üresek belül, mert nem is szobrok, hanem ilyen betonszerű anyaggal leöntött rabszolgák, de a rabszolga már kirohadt belőlük. Konganak is, ha megkopogtatják. Mondta az az ember, valami baptista volt, vagy mormota, vagy mi.
JANI A mormota az nem egy állat?
PITYU Nem, az is vallás. Már ennyi vallás van, nagyobb helyeken. Jó, itt a faluban csak katolikus, meg református, de Pesten majdnem mindenki más vallású. És onnét lehet tudni ilyen dolgokat, mert azok másképp gondolkodnak a dolgokról és olyanokat is elmondanak, amit még a pápák is letagadtak, meg a szentek is.
JANI Fú, Pityukám, azért ott Pesten nagyon összezavarják az embereket.
PITYU Hogyhogy össze?
JANI Hát hogy beszélnek összevissza mindent. Az ember meg meghallja, érted, úgy gondoltam, hogy össze, hogy meghallja.
PITYU Hát persze, hogy beszélnek, és az ember hallja. Nem lehet nem hallani, amit hallasz. És mindenhol beszél valaki.
JANI Ja, annyian vannak, hogy mindenhol van valaki.

PITYU Ahol meg nincsen senki, ott meg ott van a rádió, meg a tévé. Az is mindig beszél.

JANI Meg a hangosbemondó.

PITYU Milyen hangosbemondó?

JANI Hát a pályaudvaron például, hogy személyvonat indul, meg kettes vágány.

PITYU Szóval mindenütt. Otthon meg ha te nem beszélsz, vagy az asszony se, akkor áthallatszík a szomszéd, akkor meg az mondja.

JANI Hallani, mit mond a szomszéd?

PITYU Tisztán, a szavakat rendesen, még ha suttognak, akkor is. Hogy oltsd le a villanyt, ilyeneket is.

JANI Akkor az is hall titeket. Olyan, mintha lehallgatókészülék lenne a fal, egy nagy mikrofon. Még jó, hogy nem átlátszó.

PITYU Micsoda?

JANI A falak, mert akkor aztán tisztára olyan lenne, mintha színpadon lakna az ember. Hogy mindent látnának belőle, hogy mikor vakarja meg a tőkét, ilyesmit.

PITYU Nem átlátszó. Vasbetonból vannak. Nagyon korszerű.

JANI Jól hangzik, hogy vasbeton, nem olyan, mint hogy téglá. Az olyan vidéki dolog, majdnem olyan, mint hogy vályog.

PITYU Az biztos, a vasbeton nagyon korszerű. Egy vasbetonelem egy fal, néha kettő is.

JANI Az jó, hogy az ember hallja, mit csinálnak mások, de rossz lehet arra gondolni, hogy azok is hallanak téged.

PITYU Sokat hallgatunk, akkor nem hallanak, ha hallgatunk. És az asszony is sokat hallgat, a gyerek meg napköziben, meg a téren.

JANI Szar ott az ennivaló.

PITYU Hol?

JANI A napköziben.

PITYU De legalább van.

JANI Itt falun csak az jár napközibe, akikkel kibasznak a szülei.

PITYU Nálunk mindenki. *(Kutyaugatás)* Már megint vonyít, tényleg kikészíti az embert.

JANI Persze nem kéne mindent megjegyezni.

PITYU Mit nem kéne megjegyezni?

JANI Amit Pesten mondanak. Olyan sok hülyét is szoktak.

PITYU De elfelejteni se könnyű, ha mindig hallod. Jó szag van itt.

JANI Kolbász. Fokhagymás.

PITYU Azt érzem, a fokhagymás hússzagot, meg a füstölést.

JANI Hát nem is lángolt, mert azt csak a gyárakban csinálnak, lángolt kolbász, mert nincs idejük kivárni a füstölést.

PITYU Összeszaladt bennem a nyál.

JANI Hát azt nem csodálom. Főleg, ha ritkán érez ilyet az ember.

PITYU És én ritkán.

JANI Különben ez nem étel, érted.

PITYU Hogyhogy nem étel?

JANI Hogy inkább gyógyszer. Még a rákra is jó.

PITYU Milyen rákra?

JANI Mindenfelé. Mikor már a morfium nem hat, akkor ebből napi tíz deka még meggyógyíthat.

PITYU El is tudom hinni, hogy jó, mert ennek nincs olyan műtrágyaíze, mint a gyógyszernek.

JANI Csak nincs szabadalmaztatva, mert a gyógyszergyárak nem hagyják.

PITYU Hát persze, nekik a morfium az üzlet, meg a kalmápirin.

JANI Tegyél el egy szálát. Jól jön ott Pesten. Még az utcára is leviheted.

PITYU Minek vinném az utcára?

JANI Hát abban a bűdösben ilyen jó szag azért megváltoztatja az ember kedvét.

PITYU Az igaz. Ez a szag már önmagában hangulat. Olyan jóérzés.

JANI Akkor nyomj egyet a táskádba. Befér az oda.

PITYU Teszem, teszem, persze, hogy elteszem, mert aztán ilyen tényleg nincsen a boltban.

JANI Ja, ha boltban lenne, akkor nem itt lenne.

PITYU De itt van.

JANI Itt. Azért ilyen, mert itt van.

PITYU Akkor egy másikat is raknék, mert ugye, ilyen azért csak itt van, tényleg. Megmutatom a szomszédoknak, hogy milyen rokonaim vannak vidéken, hogy mit csinálnak, mert azok aztán nem tudják, hogy vidéken mi a jó. Hogy ott aztán vannak ilyen kolbászok.

JANI Honnét tudnák. Disznót is csak szétszedve láttak. Nem tudják, milyen egészben. Hogy van neki szeme, és lát, azt nem tudják.

PITYU Pláne egy főorvos, mint a mi szomszédunk.

JANI Főorvos a szomszédotok?

PITYU Röntgenfőorvos.

JANI Azok között is van főorvos?

PITYU Az biztos, aki a legjobban tudja az átvilágítást, érted, hogy pont annyi időt engedi rád a sugarat, amennyire kell.

JANI A többi nem úgy csinálja?

PITYU Vannak, akik úgy ráeresztik az emberre, hogy rögtön rákos lesz ott a fülkében.

JANI Rákos?

PITYU Ja, a férfiak tüdőrákosak, a nők meg mellrákosak.

JANI Így kibasznak az emberekkel, ezt nem gondoltam volna. A nők mért lesznek épp mellrákosak különben?

PITYU Mert a mellük fogja föl a sugarat. Aztán le kell vágni. Tudod, hány nővel basztak ki így?

JANI És akkor nincs mellük?

PITYU Nincs, mert a hülye ráengedte a sugarat.

JANI Azt a kurva életét. És az orvost nem sittelik le?

PITYU Nem, hanem a haverja csinálja utána a műtetet. Így összefüggnek a dolgok.

JANI Ez marha kemény. Maffia.

PITYU Az. Különben följöttek egyszer a Marikával. Mert a Marika az nagyon rendes nő, az biztos, hogy rendes, hogy itt is milyen rend van a kamrában, pedig ez csak egy kamra. Nálunk még a vitrinbe se. Ha földől egy pohár, ott marad földölve egy hétig is. Lassan már meg se látjuk, hogy úgy van. Néha az a furcsa, mikor vissza lesz állítva. Az a szokatlan, amikor úgy van, ahogy lennie kell.

JANI Sok a munka biztos, meg a közlekedés, az is idő. Leköti az asszonyt. Meg egy üres pohárnak amúgy is mindegy. Még kirakatban is van ilyen.

PITYU Milyen?

JANI Hogy el van fektetve a pohár, direkt.

PITYU Ja, az igaz. Meg van az anyja is.

JANI Kinek az anyja?

PITYU Hát az asszonymak. Érted, oda is menni kell.

JANI Ja, menni, az biztos, az anyja az mégiscsak az anyja neki.

PITYU Meg nem is akarnám, hogy haragudjon. A gyerek miatt.

JANI Mért, a gyerek miatt mért?

PITYU Mert neki meg a nagymama.

JANI Az igaz, ha az asszonymak az anyja, akkor neki a nagymama, és az a gyereknek se lenne jó, ha a nagymama nem szeretné.

PITYU Nem, az neki nem lenne jó, meg nekem se.

JANI Neked mért nem?

PITYU Azt mondanák, hogy miattam, hogy én nevelem ellenük a gyereket, pedig nem nevelem. Én azt nem csinálnám.

JANI Hát te nem olyan vagy, az biztos, meg nem lenne jó neked se.

PITYU Micsoda?

JANI Ha nem szeretné a gyerek a nagyanyját, az nem lenne neked se jó.

PITYU Az nem.

JANI Akkor menjünk különben?

PITYU Hová?

JANI Hát Pestre.

PITYU Persze, hogy gyertek, aztán megnézzük a Metró-t. Az azért nagyon nagy szám. Bent a föld alatt, ott megy a vonat, érted, olyan, mint egy játék, a vonat. Úgy megy ott, hogy az ember csak bámul, van egy nagy alagút a város alatt, alatta a házaknak, meg az utcáknak, és még a Duna alatt is átmegy.

Marika érkezik

MARIKA Azt ne mondd, Pityukám, hogy a Duna alatt, akkor befolyyna a víz.

PITYU Ugye, ugye, mekkora szám, a Marika még el se hiszi, akkora, pedig nem folyik oda a víz, még csak nem is csepeg, mert olyan mélyen van, hogy nem is hallani a Dunát, annyira.

MARIKA Egyszerűen nem lehet elképzelni, hogy ott még vonatok járnak, annyira mélyen. Hogy lehet olyan mélyre lemenni, az a marha sok lépcső, hát az én térdeimmel...

PITYU Mozgólépcső, Marikám, mozgólépcső.

MARIKA Micsoda? Milyen lépcső?

JANI Mozgó, hallod, mit mond a Pityu.

MARIKA Hallom, csak nem értem, hogy mi az.

PITYU Mint a szállítószalag, hogy forog körbe, érted?

MARIKA A lépcső forog körbe? És ha nem száll ki az ember, akkor mi van? Körbeviszi, vagy micsoda?

PITYU Hát Marika, te ott biztos be fogsz tojni, ha meglátod, hogy ott megy a lépcső. Te lehet, hogy rá se mersz majd ugrani.

MARIKA Mért, ugrani kell?

PITYU Hát nem olyan nagyot, csak kicsit.

JANI Volt olyan, hallottam.

MARIKA Milyen?

JANI Hát olyan, hogy becsípte egy asszony szoknyáját, aztán letépte, és az asszony egész a Duna alá ment bugyogóba, mert visszafelé nem lehet menni. Aki ott rálép, annak végig kell mennie, ha nincs rajta semmi, akkor is.

MARIKA Meztelen is?

JANI Úgy is, mert ott nem lehet kilépni, nem olyan hely.

PITYU Ez nem igaz, Janikám, ezt csak kitalálták.

JANI Mondjuk, én nem láttam, de mondták azok, akik látták.

MARIKA De be tudja csípni az embert?

PITYU Elvileg esetleg, a ruháját, de azért nem hiszem, hogy be bírja.

MARIKA Mondjuk, az se nagyon jó, ha elvileg, mert akkor azért lehet.

PITYU Lehet, de nem lesz.

JANI Honnét tudod?

PITYU Mert még soha nem volt olyan.

JANI Egy csomó dolog csak akkor van, amikor lesz. Előtte nem volt. Érted, metró se volt. És most van.

MARIKA Meg busz se.

PITYU Majd megmutatom, aztán látni fogjátok, hogy nem. Az ember nem gondolhat mindig arra, hogy az mind lehet, ami eddig nem volt.

MARIKA Jó, csak azt azért, szoknya nélkül a mozgólépcsőn.

PITYU Észre se veszed, és rajta vagy, mert ott aztán nem lehet ácsorogni, hogy most megállok, mert félek, hogy becsípi a ruhát, mint a krumpliföld előtt, mert ott rohanak mögötted az összes pestiek, mint egy áradat, olyan, egy nagy hullám emberekből.

JANI Hogy ott tudnak lenni mindig, ahol a többiek. Mért mindig odamennek, ahova mások. Ezt se lehet érteni, hogy mért indulnak el ugyanabba az irányba. Pont az összes, mint a kutyák, tényleg.

MARIKA Hogyhogy a kutyák?

JANI Hogy azok is nem egyszerre elkezdik hajnalban.

MARIKA Az igaz, hogy nagyon el tudják kezdeni. Az egyik hülye fölébred, aztán a többi már megy utána, hogy vonyít.

PITYU Csak egy ébred föl, a többi nem?

MARIKA Hát először csak egy. A többi csak utána.

JANI De az mért ébred föl, az az egy mért?

MARIKA Mert hülye, azért, csak mert hülye, vagy bezabált este, és a gyomra.

JANI Lehet, hogy Pesten is csak egy hülye van, aztán mindenki azt követi?

MARIKA Lehet, mint a filmekben, hogy egyet üldöz az egész vadnyugat. *(nevetnek)*

PITYU Azért ez nem annyira vicces, Marikám, mert ha nem mozdulsz, akkor mit gondolsz, mit csinálnak, na mit?

MARIKA Na mit, Pityukám?

PITYU Rálöknek, mint egy krumpliszákot, érted, hassal repülsz rá.

MARIKA A mozgólépcsőre rá?

PITYU Rá, mert azok nem érnek rá várni, érted. Te ráérsz nézni, hogy

elered-e az eső, de ott minden mozog, ott aztán nincs megállás, ha valaki nem halad, hát azt elsodorják, már repül is a Duna alá az alagútba.

MARIKA Fú, azért nagyon veszélyes egy ilyen metró.

JANI Ezek a korszerű dolgok mind ilyen veszélyesek, érted, mint a röntgen is, hogy rákot lehet tőle kapni.

MARIKA Annyira, hogy rákot is.

JANI Annyira.

PITYU Jó, veszélyes, de gyorsabb is.

MARIKA Azért ha rákot kapsz, akkor már mindegy, hogy gyorsabb.

JANI Ja, akkor már nincs hova sietni, az biztos.

PITYU De én nem vagyok rákos.

JANI Persze, hogy nem vagy, nem azért mondtuk, csak...

PITYU Szóval nekem számít, hogy 55 perc alatt érek a munkahelyemre. Amikor meg nem volt metró, nyolcvan perc volt.

MARIKA Oda-vissza?

PITYU Hogyhogy oda-vissza?

MARIKA Hogy úgy 55.

PITYU Hogy oda is annyi, meg vissza is.

MARIKA Az most akkor gyors?

PITYU Az nagyon gyors, mert jó helyen lakok, azért olyan gyors minden.

JANI És az ott számít, hogy gyors, mert ott nagyon halad minden előre.

PITYU Hát föl kell venni a tempót, mert különben lelagynak, érted.

MARIKA Hol lagynak le?

PITYU Például az utcán, és később érsz a lámpához, a lámpa meg akkor már piros, csak egygyel későbbinél mehetsz át.

MARIKA Fú, de bonyolult Pesten élni, hogy ilyen gyorsan ennyi mindenre kell gondolkodni.

JANI Hát nem volt könnyű a Pityunak ott megszokni.

PITYU Nem volt egyszerű. Tényleg följöhettek akkor, és aztán majd megmutatom, hogy milyen.

MARIKA Micsoda?

PITYU Hát a metró, ha jöttök, akkor odamegyünk mozgólépcsőzni.

MARIKA Ez nagyon jól hangzik.

JANI Jó, akkor fölmegyünk. De visszük a gyereket is, hadd lássa.

PITYU Hát persze, neki ez a nagy látványosság, nem a Halászbástya. A Halászbástyát leszarják a mai fiatalok. A mozgólépcső meg a metró, az a szám, mert tisztára olyan, mint a vidámpark, csak olcsóbb a jegy.

MARIKA Azért én kicsit még mindig félek.

PITYU Én is ott leszek. Nem kell félni, Marikám, majd besegítek. Olyan jó szaga van ennek a kolbásznak, ha jöttök, akkor ti is ehetnétek belőle. Akkor még ezt a rövidebb szálát. *(újabb szálát nyom a táskába)*

JANI Majd mi is együnk ott nálatok?

PITYU A sok újdonság között jól fog jönni egy kis hazai, megszokott íz. Amikor vacsorára előveszem, nekem is mindig eszembe jut, hogy milyen csend van itt nálatok, meg a Marika is milyen rendes asszony. Tényleg kevés ilyen van.

MARIKA Esetleg egy kis szalonnát nem vinnél?

PITYU Az is nagyon jól néz ki. Látszik, hogy ezt se gyárban füstölték, meg az a kis húscsík is jól mutat rajta. Szóval eszembe jut minden itt. Mondjuk, a kutyákra nem szoktam gondolni, azokra direkt nem.

JANI Pedig azok is szeretik.

PITYU Mit, a csendet?

JANI Nem, a kolbászt.

PITYU Azért ilyen kolbászt bűn lenne a kutyáknak adni.

JANI Nem is jut nekik. Legfeljebb a szaga, ha vacsora után rájuk lehel az ember.

PITYU Na, akkor még ezt a kisebb szalonnadarabot beteszem, jó, hogy ezt a nagyobb táskát hoztam.

MARIKA Szerencse, mert ebbe sok fér.

PITYU Aztán majd nálam, Janikám, hozd csak a családot, meg a gyereket, meg a Marikát. Szevasztok.

JANI, MARIKA Szevasz, Pityu.

2. jelenet

(Konyha)

MARIKA Azért nagy dolog ez a Budapest.

JANI Persze, hogy nagy. Főváros.

MARIKA Még Szob is nagy a faluhoz képest, meg Vác is, de Budapest, az azért tényleg a legnagyobb.

JANI Ha nem az lenne, akkor Vác lenne a főváros, például.

MARIKA Mért pont Vác?

JANI Ha nagyobb lenne, mint Budapest.

MARIKA Akkor biztos, ha, mondjuk, nem lenne még egy Vácnál is nagyobb város.

JANI Mindig a legnagyobb a főváros.

MARIKA De hogy a föld alatt vonatozni, ezt nehéz elképzelni.

JANI Mint a hernyók?

MARIKA Hogyhogy hernyók.

JANI Hogy olyanok az emberek, mint a hernyók, hogy vájnak egy lyukat a földbe, és ott járkálnak. Hogy állsz a földön és nem tudod, hogy a talpad alatt hány hernyó csuszlong.

MARIKA A hernyók különben látnak?

JANI A sötétben?

MARIKA Az igaz, hogy hiába volna szemük, mert akkor az ott nem jelentene semmit, hacsak nem ilyen világító, mint a szentjánosbogarak.

JANI Hernyólámpa. *(nevet)*

MARIKA Azt nem tudom, hogy a sötétől nem látnak, vagy azért vannak eleve ott, mert amúgy sem látnak?

JANI Azt nem lehet tudni, hogy mért van így. Ez is valami fejlődés, hogy van, ami a föld alá fejlődött. De hogy mért pont így fejlődött, azt persze nem lehet tudni. Az a legnagyobb baj, hogy végül is semmiről nem lehet tudni, hogy mért van éppen úgy. Hogy például a hernyó azért él a földben, mert nem lát, vagy azért nem lát, mert a földben él. Vagy a madaraknál, hogy azért repülnek, mert szárnyuk van, vagy azért van szárnyuk, hogy repüljenek.

MARIKA Ezt a madarakkal hogy érted?

JANI Nem tudom, de biztos nem úgy, ahogy mondtam, csak egy csomószor nem tudom pont azt mondani, amit gondolok. Ez is hogy van, amikor gondolom, hogy ezt fogom mondani, akkor még pont az, amit ki akarok mondani, de amikor ki mondom, nem az lesz. Mért van ez is így? Mért nem ugyanaz, amit gondolok, meg amit mondok. Vagy ha ugyanaz, akkor a másik meg mást ért rajta. Hogy te sem érted mindig, hogy én hogyan gondoltam azt, amit mondtam, pedig mi együtt lakunk. Hát hogy értené meg az, akit nem is ismerek. Vagy a Pityu is, aki nem is itt lakik.

MARIKA Az is lehet, hogy mi se értjük a Pityut, nem?

JANI Hát, én mindent értettem, amit mondott.

MARIKA De hogy mire gondolt.

JANI Hát azt lehet, hogy nem, hogy mire gondolt, ha egyáltalán gondolt valamire. Persze még azt se lehet eldönteni, hogy nem.

MARIKA Különben a vakond se lát.

JANI Most ezzel mit akarsz, hogy a vakond se?

MARIKA Hogy van neki szeme, és mégsem lát.

JANI Biztos van, amelyik eleve nem lát, és van olyan, amelyik megvakult közben, mert annyit volt a sötétben, mint a bányaló.

MARIKA Annak nem kiszúrták a szemét?

JANI Kiszúrták? Direkt? Ezt el tudod képzelni? Kifordul a gyomrom. Hogy a bányászok ilyet csinálnak.

MARIKA Csak azt nem tudom, hogy velünk mi lesz, ha így a föld alatt kezdünk élni, hogy metró meg aluljáró.

JANI Ott van villany.

MARIKA Az igaz.

JANI Milyen szar lehet egy áramszünet. Bennragadni a Duna alatt, úristen, azért jó, hogy nem lakunk Pesten.

MARIKA Én egyszer kipróbálom, aztán többet nem, azt biztos nem bírnam ki, a Duna alatt.

JANI Meg minden mozog.

MARIKA Hogyhogy mozog?

JANI Hogy az emberek is, meg a járművek is. Aki megáll, azt fellökik, annyira mozognak. Azért van annyi karambol, mert valaki meg akart állni, de ott aztán nem lehet megállni, mert mozog az egész város, még a házak is mozognak, elmozdulnak a képkeretek, megrepednek a falak, hullik a vakolat, olyan, mintha állandóan földrengés lenne.

MARIKA Világvége.

JANI Hogyhogy világvége?

MARIKA Hogy azt képzeltem mindig úgy, hogy minden mozog. Hogy akkor Budapest már olyan, mint a világvége.

JANI Az biztos, hogy onnan tovább már nem lehet menni.

MARIKA De én nem úgy értettem, hanem időben.

JANI Ja, úgy is, úgy is a vége.

3. jelenet

(Autóban)

GYEREK Mért megyünk a Pityu bácsihoz?

MARIKA Mert mondta a Pityu bácsi, hogy menjünk a Pityu bácsihoz.

JANI Hívtott.

GYEREK Azt gondoltam, de mit csinálnunk?

MARIKA Megnézzük a metró, meg hogy hol lakik a Pityu bácsi.

GYEREK Van gyereke neki?

JANI Egy fia.

GYEREK Hány éves?

JANI Mint te.

GYEREK Kell vele játszani?

MARIKA Nem.

GYEREK Sakkozni sem?

JANI Mért pont sakkozni?

GYEREK Az olyan pesti játék. Nem kell hozzá focipálya.

MARIKA Azt sem.

GYEREK Hogyan? Nem?

MARIKA Nem lesz otthon.

GYEREK Mért nem?

MARIKA Nem tudom. A Pityu bácsi anyja mondta a boltban, hogy nem.

JANI Ja, akkor lehet, hogy igen.

MARIKA Lehet, bár azt mondta, nem.

GYEREK Az jó.

JANI Mi?

GYEREK Hogy nem lesz ott.

MARIKA Mért?

GYEREK Mert nem kell vele megismerkedni meg beszélni, akkor nem.

JANI Nem baj az, ha megismered a rokonaidat. Mégiscsak unokatestvéred.

GYEREK Sose láttam.

JANI Mert nem járt haza a Pityu bácsi-val, mert az asszony nem engedte, féltette, hogy van neki valami allergiája, a macskaszőrtől vagy a libatolltól, aztán félt, ha idejön, akkor megfullad.

MARIKA Hogy lehet a macskaszőrtől megfulladni?

JANI Nem tudom.

MARIKA Az olyan vékony, hogy tudja elzárni a légcsövet? Tényleg, hogy lehet az?

JANI Nem tudom, lehet, hogy ez csak ilyen mondas, különben meg nem. Vagy összegyűlik ott a macskaszőr, hogy folyamatosan gyűlik, és a végén elzárja.

MARIKA Hogy vonzza a torka a macska szőrét?

JANI Ja, meg a tollat. Ha ilyen, akkor gyorsan összegyűlik, mert a macska nagyon hullajtja a szőrét, libából meg mennyi van.

MARIKA Tizenhat. Szerintem nincs annak a gyerekeknek semmi baja, csak nem akar az asszony idejönni, mert nem bírja ezeket a vidékieket.

JANI Meg hogy az udvaron kell szarni.

MARIKA Ja, főleg télen.

JANI Jó, mindegy, hagyjuk, nem lesz ott, nem lesz ott, ez a Pityu dolga. Nekünk jó így is.

MARIKA Még jobb is.

GYEREK Még szerencse, hogy nem falun született a Pityu bácsi fia.

JANI Mért, nem mindegy?

GYEREK Az allergia miatt.

MARIKA Az igaz.

GYEREK Ha valaki falun allergiás...

JANI Falun nincsenek allergiások. Azok mind városban élnek. Az allergia, az olyan városi dolog, mint a vasbeton meg a metró.

MARIKA Nem mész nagyon gyorsan, nem kéne lassabban?

JANI Nem. Pont így kell. Van ilyen, hogy az ember rááll egy sebességre és ha lassabban megy, az nagyon balesetveszélyes.

(kis csend)

JANI Azért nagyon szép ez a vidék, hogy itt az Ipoly is, meg a hegyek...

MARIKA Hát szép, csak kicsit ka-nyargós...

JANI Egy pesti mennyit fizetne, hogy legyen neki ilyen kilátása.

MARIKA Az biztos, ez ha Pesten lenne, nagyon sokat érne, mondjuk ez a völgy.

JANI Meg akkor a házunk is sokat érne.

GYEREK Mért érne akkor sokat? Ugyanaz a ház lenne.

JANI Mert Pesten lenne, akkor sokat, meg mekkora nagy az udvar.

MARIKA Ja, az biztos, hogy ez a ház valami pesti helyen marha drága lenne.

JANI Lehet, hogy nem is tudnánk ilyen házban lakni, ha Pesten laknák, csak egy sokkal rosszabban.

MARIKA Meg ilyen jó zöldövezeti környezetben.

JANI Lehet, hogy nem.

MARIKA Lehet.

4. jelenet

(Blokkház, hatodik emelet. Janiék Pityu ajtaja előtt állnak, csöngetnek)

PITYU Szevasztok, Janikám.

MARIKA, JANI Szevasz, szevasz,

PITYU Már azt hittem, nem is jöttök.

JANI Hát az út. Azért az nem két perc, itt még nem jár a metró.

PITYU Ja, azt meg kell tenni, pedig jól fut a Zsiga.

JANI Új, persze, megy, de szarok az utak, meg tele vannak teherautóval.

MARIKA Viszik a cementgyárba az anyagot.

JANI Ja, annyi cementet hordanak, tiszta beton lesz minden, ha ezt mind elhasználják.

PITYU Exportálják. Viszik külföldre.

MARIKA És nem lesz baja?

JANI Mi lenne?

MARIKA Hát hogy megköt?

PITYU Mért kötne meg?

MARIKA Ha megázik.

JANI Láttad, hogy ponyvás autókkal viszik.

MARIKA Az igaz.

PITYU Na, gyertek be, minek állunk itt az ajtó előtt. Látom, a gyerek is itt van.

GYEREK Jó napot, Pityu bácsi.

PITYU Szevasz, gyerek, nagyon megbújtál ott a faterod mögött.

GYEREK Keskeny a folyosó.

PITYU Hát keskeny, mert nem szoktunk egyszerre olyan sokan menni, csak egymás után, úgy meg jó. Na, gyertek be tényleg most már.

JANI Megyünk Pityukám, csak arrébb kéne állnod.

PITYU Most hová álljak?

JANI Hogy beférjünk mi is az ajtón, hogy ne pont az ajtóba.

MARIKA Hát nem úgy van megcsinálva, hogy ketten is elférjenek egymás mellett.

PITYU Minek lenne úgy, ha lehet egymás mögött is. Kár olyanra pazarolni az anyagot.

JANI Az igaz. Akkor menj előre, Pityukám, te ismered a járást.

PITYU Mondjuk csak egy irányba lehet, de azért akkor megyek előre én.

5. jelenet

(A szobában)

JANI Szép kis szoba.

MARIKA Meg a bútorok is...

PITYU Tudod, mennyi egy ilyen fotel, tudod, mennyi?

JANI Mennyi?

PITYU Marha drága, és kettő van belőle. De még a puff is marha drága.

MARIKA Jól ideért a szekrény sor is.

PITYU Pont passzol.

JANI Látszik, hogy fából van.

PITYU Hát diófa, vagy valami olyasmi.

JANI Az nagyon tartós.

PITYU Leülünk?

JANI Leülhetünk.

PITYU Isztok valamit? Egy kis Lánc-híd konyak, alig hiányzik belőle.

JANI Vezetek.

PITYU Neked, Marikám, vagy ez a kis kávélikőr, ez marha jó, olyan, mint a bonbon.

MARIKA Én, tudod, hogy nem szoktam soha.

PITYU Szörpöt? Málnából. Jó, friss szódával.

JANI Az jó lesz.

MARIKA Nekem is!

(szifonból szódát ereszt, málnát csinál)

PITYU Igyál, gyerek, ez aztán neked se árt. Legfeljebb büfög tőle az ember. Különben marhára megnőttél, a múltkor nem találkoztunk.

MARIKA Ilyenkor gyorsan nő az ember.

PITYU Hanyadikos vagy?

PETI Nyolcadikos.

PITYU Az már idő. Ahogy az én fiam is. Repül az élet, Marikám, ki gondolta volna régen, hogy ez lesz, ami lett.

MARIKA Micsoda, Pityu?

PITYU Hogy így megváltozik minden, hogy ennyire kifejlődnek a dolgok, nemcsak a gyerekek, hanem más is, például a városok is, hogy olyanok, mint a gyerekek, annyira nőnek.

JANI Ja, néha még jobban is. Különben a faluban is lett egy plusz utca, a Józsefattila, ami régen nem volt.

PITYU Az is nagy változás.

JANI Az asszony nincs itthon?

PITYU Elment az anyjához Újpestre.

MARIKA Azt hittem, találkozunk.

PITYU Nem lehetett. Beteg az öreg-asszony, aztán oda kell járni.

MARIKA És a gyerek?

JANI Az is ott van?

PITYU Szereti az öregasszony, ha ott van, mert attól is gyógyul.

JANI Mi baja?

PITYU Rákos.

MARIKA És meggyógyul?

PITYU Nem tudom.

JANI Te is szoktál?

PITYU Mit?

JANI Odajárni.

PITYU Én dolgozok reggeltől estig a Ganzban. Ott nincs olyan, hogy beteg vagy, az meg pláne, hogy beteg az anyósod. Fegyelmi, ha nem más, meg fizetéslevonás, aztán kivágnak. Tudod, milyen jó munkahely, ezt nem lehet kockára tenni. Dolgozni kell, értitek, nem rohangálhatok összevissza, mert figyelik, hogy mennyit csinál az ember, meg mit. Meg amúgy is jobb, ha nem megyek. Érted, anyós.

JANI Ja, azt már értem.

MARIKA Mi az, hogy anyós?

PITYU Jobb nem látni sokszor, mert az embernek eszébe jut ez-az, nem igaz, Janikám.

JANI Az biztos, hogy eszébe.

MARIKA Mi jut eszébe az embernek?

PITYU Látni most dolgokat a tévében,

érted. Azóta el tud az ember ezt-
azt képzelni.

MARIKA Mit tud elképzelni?

PITYU Hát, nemcsak azt, hogy hogy
élnek az elefántok a szavannán,
hogy rágcsálják a fűcsomókat, amit
a Deltában mutatnak, nemcsak azt,
hanem, hogy mit csináljon az ember
az anyósával, azt tudja elképzelni,
mert nemcsak tudományos műso-
rok vannak. Amikor az ember vé-
gignézi a Kékfényt, akkor eszébe jut
valami, hogy mit csináljon.

MARIKA Mért, kéne valamit csinálni?

PITYU Nem kéne, épp ez az, hogy
nem kéne, mert akkor lesittelik az
embert, ezért nem kéne. De ha
mindig látnám, akkor esetleg el
tudnám képzelni, és ha megtörté-
nik, akkor már mindennek vége,
ennek a jó kis lakásnak itt az Ár-
pád hídnál, meg a gyerekek, meg
az egész Ganzmávnak is vége.

JANI Olyan?

PITYU Micsoda?

JANI Az anyós olyan, hogy ha látja az
ember, abból még baj is lehet?

PITYU Olyan, Janikám.

JANI Még szerencse akkor, hogy nem
kötelező odamenni.

PITYU Az biztos, az tiszta szerencse.
Na, menjünk, nézzük meg azt a
metrót, hadd essen le a Marika ha-
risnyakötője.

MARIKA Micsoda?

PITYU Csak ilyen vicces dolgot akar-
tam mondani, de nem komoly,
csak vicc.

MARIKA Már félek előre, hogy ne-
hogy valami baj legyen, az a szok-
nyaleszakítás, attól nagyon meg-
ijedtem, hogy az milyen rettenetes
lehet, hogy ott nézik az embert, az
ember meg még elszaladni sem
tud, csak megy ott, mint egy kiállí-
tás, olyan, hogy még jobb, ha nem

csinál semmit, mert akkor még föl-
tűnőbb, azt nehéz lehet túlélni, egy
ilyet, hogy egy mozgólépcsőn ke-
resztül röhögnek az emberen.

PITYU Nem lesz baj, Marikám, én is
ott leszek, meg a Jani is olyan kor-
szerű ember, azért neki ez nem
lesz akadály.

MARIKA Az biztos, hogy a Jani kor-
szerű.

JANI Szeretem az ilyen modern dol-
gokat.

PITYU Meg a gyerek is jobb, ha ve-
lünk ismeri meg.

MARIKA Mért?

PITYU Mert szem előtt van.

MARIKA Az igaz.

PITYU Na, gyertek.

JANI Meg ez is akkor olyan közös él-
mény, amire majd emlékezni fog
később is.

PITYU Mikor?

MARIKA Ha már mi nem élünk.

PITYU Erre nem gondoltam.

JANI Mire?

PITYU Hogy olyan is lesz, hogy nem.

6. jelenet

(Aluljáró, loholnak, Pityu elől)

MARIKA Merre kell menni?

PITYU Csak gyertek utánam!

MARIKA Jó, de ne menj annyira gyor-
san, mert ilyen gyorsan nem lehet,
beleütközünk valamibe.

PITYU Itt nem lehet várakozni Mari-
kám, itt halad az élet. Itt aztán min-
den mozog.

JANI Az biztos, hogy nagyon mozog.
MARIKA Jó, de én azért nem tudok
annyira tájékozódni, meg látni is
kell, hova lép az ember. Azért még-
se taposhatok össze egy gyereket.

PITYU Attól ne félj, Marikám. A pesti
gyerekek olyan gyorsak, mint a

villám. Mire te észreveszed, addigra azok már bevágódnak a metró-kocsiba.

JANI Mindig ennyien vannak?

PITYU Hétköznapi sokkal többen. Akkor mind itt van.

JANI Ezt nem lehet könnyű kibírni.

PITYU Mit mondasz, Janikám?

JANI Hogy nehéz lehet kibírni.

PITYU Nem értem, mit kibírni?

JANI Majd otthon elmondom.

PITYU Jó, de ne felejtsd el, legalább lesz miről beszélni.

MARIKA Marha nagy huzat van itt.

PITYU Nyomják a vonatok az alagútban a levegőt.

MARIKA Hogyhogy nyomják?

PITYU Ahogy jönnek, nyomják maguk előtt, a levegő meg nem marad ott, hanem jön ki a bejáratokon.

MARIKA Ja, értem, erre nem gondoltam. Ez itt a mozgólépcső?

PITYU Hát persze. Jól néz ki nem?

MARIKA Az biztos.

PITYU Amerikában van ilyen, meg Moszkvában. Eddig itt se volt, de most már itt is van.

JANI Ott még mozgó járda is van.

PITYU Mozgó járda?

JANI Azt mondják, hogy nem az ember megy, hanem a járda. Csak rá kell állni.

PITYU Azt nem hiszem.

JANI Pedig nem nehéz elképzelni, ilyen, mint a lépcső, még egyszerűbb is szerintem technikailag, mert nem kell lépcsőformának lenni.

PITYU Azért mozog a Jani agya, azért látszik, hogy mezőgazdasági gép-szerelő.

JANI Voltam.

PITYU Jó, de a képesítés szerint.

JANI Ja, úgy igen.

PITYU Na, menjen először a gyerek.

GYEREK Én megyek, ez nem nagy szám, csak rálép az ember és kész.

JANI Azért ne mozog rajta össze-vissza!

PITYU Most te jössz, Marikám.

JANI Gyere már, gyere!

MARIKA Félek, a cipőm sarka beszorul. Vannak olyan rések, és beszorul. Én ettől félek.

PITYU De nem kell félni, segítek, érted. Fogd meg azt a fekete gumit.

MARIKA Az leránt, Pityu, magával ránt.

JANI Még mindig jobb, mintha hátulról löknének rá.

(Marika végre rálép, aztán Pityu is)

PITYU Na látod, már meg is van, nem kell ettől félni, az biztos, hogy nem... Gyere, Jani, te is!

JANI Megyek, ez nagyon visz.

MARIKA Milyen vicces, ahogy jönnek szembe. Nem szoktak köszönni?

PITYU Nem ismerik egymást.

MARIKA Csak hogy olyan közel vagyunk.

JANI Az utcán se szoktak.

MARIKA Jó, de itt nézi az ember a másikat, bele a pofájába, odanézi és nem köszön, nem kéne mégis.

PITYU Nem.

JANI Hány méter?

PITYU Hát vagy száz. Az azért nem semmi.

JANI A Duna milyen mély?

PITYU Az csak pár méter, érted, ez annyival lejjebb van.

JANI Ezt nem gondoltam volna, hogy egyszer az ember a Duna alatt lehet.

MARIKA Én se.

JANI Azért ha ezt elmesélném az öregapámnak, hogy voltam a Duna alatt, biztos nem hinné el.

PITYU Még szerencse, hogy nem él.

JANI Ja, de ha élne, akkor azt mondaná, hogy meghülyültem.

PITYU Azok még a holdraszállást se hinnék el.

JANI Mondjuk azt még az oroszok se hiszik el, hogy az amerikaiak. Azt hiszik, film.

PITYU Pedig nem az.

MARIKA Azért el lehet képzelni, hogy csak kitalálták, hogy ott veték föl valami sivatagban. Ki tud annak utánanézni.

PITYU De az mekkora bukás lenne, ha kiderülne, érted, az orosz titkoszolgálat mindenütt ott van, az csak kiderítené.

JANI Itt is, mi.

PITYU Hogy mi van itt?

JANI Hogy itt is vannak, biztos a lépcső alatt, itt mindent ki lehet hallgatni.

PITYU Nem érdekli őket.

JANI Az lehet.

MARIKA Hát nem olyan könnyű azt elgondolni, hogy az az Amsztrong ott sétál a holdon.

JANI Az különben ugyanaz, mint az énekes?

PITYU Nem, a testvére.

JANI Ja, már csodálkoztam is, mert az már nagyon öreg lehet.

PITYU Nem, mondom, az a testvére. Itt lehet olvasni a pesti újságokban róla.

JANI Azért a testvére se lehet túl fiatal.

PITYU Ezeknél a négyeknél, érted, még hatvanévesen is szülnek az asszonyok. És ez volt, azt mondják, a legkisebb testvére.

MARIKA Hatvanévesen?

PITYU Ja, mert még nem ártott nekik annyit a civilizáció.

MARIKA Mért, az tud ártani?

PITYU Csak ilyen természetes dolgokban. Más dolgokban használ.

JANI Ja, más dolgokban...

MARIKA Milyen más dolgokban használ?

PITYU Hát például a betegségeket meggyógyítják, most már könnyen, értitek, meg a fűtés, a központi, az is nagy találmány.

JANI Az igaz.

MARIKA Hát azért ezt nem gondoltam volna, hogy ilyen látok életemben, mikor még kislány voltam, hogy ilyen lesz, és ha lesz, azt én látom is.

PITYU Akkor még semmit nem gondoltunk, Marikám. Azt hittük, minden úgy marad, ahogy volt, de nem, mert minden megváltozik, fejlődik a világ, mi lenne, ha még mindig ilyen nyers húsokat rág-nánk! Haladnak a dolgok.

JANI A gyerekeknek persze ez már természetes.

PITYU Hát olyan, mintha mindig lett volna.

MARIKA Min fognak akkor csodálkozni, ha megnőnek.

PITYU Nem tudom.

MARIKA Nem lesz nekik így unalmas?

PITYU Majd kitalálnak valamit.

MARIKA Végül is.

7. jelenet

(Pityu lakása)

MARIKA Ezt érdemes volt.

JANI Az biztos. Otthonról még senki nem látta.

MARIKA Hogy tudták ezt megcsinálni, hogy nem omlik be?

PITYU Ezt csak a tervezők tudják.

MARIKA Azért ma már nagyon okosak az emberek, nem olyan buták, mint régen. Ezt régen senki nem tudta volna megcsinálni.

JANI Hát nem.

PITYU Látod, Janikám, a falat?

JANI Látom.

PITYU Tudod, mi ez?

JANI Nem fal?

PITYU Nem úgy, mivel van fedve?
JANI Mivel?
PITYU Tapéta.
JANI Tapéta? Az, igen.
MARIKA És mért jó, ha tapéta?
PITYU Mert nem kell festeni.
JANI Az igaz, az már nagyon korszerű dolog.
PITYU Ezt se gondolták volna ötven éve.
JANI Hát azok, akik akkor éltek, még a hűtőt is ilyen hülye dolognak tartották.
PITYU Ja, meg a porszívót.
MARIKA Az öregek még mindig nem értik, minek.
PITYU Vesznek, azért.
JANI Néha vesznek, de csak a sarokban áll, nem koszolják, mert még mindig nem tudják, mi az istennek, csak hogy legyen, hogy ne mondják, hogy nekik nincs...
MARIKA És mi van, ha koszos lesz?
PITYU A hűtőszekrény?
MARIKA Dehogya a hűtő...
PITYU Hát micsoda, a porszívó?
MARIKA A tapéta.
PITYU A tapéta koszos? Hogy lenne a tapéta koszos?
MARIKA Csak úgy.
PITYU Ja, Marikám, a tapéta az csak úgy nem lesz koszos.
MARIKA Nem?
JANI Érted, mit mond a Pityu, hogy nem.
MARIKA Jó, persze értem, csak azt hittem, hogy igen.
JANI De nem.
MARIKA Most már nem kérdezném, mert tudom.
JANI Akkor jól van, ha tudod.
PITYU *(a gyerekekhez)* Belőled különben mi lesz?
GYEREK Zenész.
PITYU Micsoda? Zenész?
JANI Az akar. Persze az most mind-egy, hogy most mit akar, nem igaz.

PITYU Hogy nappal a munka, este meg ilyen lagziban a magyarnóta?
GYEREK Nem.
PITYU Pedig az jó.
GYEREK De én nem olyat, hanem gitáros, mint a Dzsimi Hendrix.
PITYU Olyan van, hogy Dzsimi? Az nem a Tom Dzsonszt? Nem azzal kevered?
GYEREK Nem.
PITYU Igyál még málnaszörpöt. *(tölt)* Nálunk annyit lehet, amennyit akarsz.
GYEREK Már egy pohárral ittam.
PITYU Elfér az még, meg nálunk ez szabad, érted, csak igyál.
JANI Majd egyetemet, ha a gimnáziumot...
PITYU Ja, ha a gimnáziumot...
JANI Az unokabátyja is...
PITYU Kicsoda, a Marika unokatestvére?
JANI Az.
PITYU Mi van vele?
JANI Egyetemen tanít?
PITYU Egyetemen? Azt azért nem hiszem.
MARIKA A Kertészetin...
PITYU Ja, az más, ha a Kertészetin. Ott lehet ilyen vidékieknek is. A Kertészeti olyan, az eleve vidéki dolog. Különben jó helyen lakunk, nem?
JANI Az biztos. Nagyon jó hely. Itt van például az utcán a villamos is. Mindjárt.
MARIKA Meg a buszok.
PITYU Több is. Négy áll meg itt a ház előtt.
MARIKA Ez nagyon jó hely. Innét mindenhová el lehet jutni.
PITYU Könnyű megtalálni. Nem olyan szar kis utca, mint Budán. Hogy az ember csak bolyong, és föl se tűnik. Még azok se tudják, hogy hol van, akik ott laknak. Meg a térképre is csak rövidítéssel írják rá.

JANI Az biztos, hogy ez itt egy fontos keresztelkedés.

PITYU Hát az, ez azért mégiscsak Angyalföld.

MARIKA Jól hangzik még a neve is.

PITYU Sokkal szarabb helyeken laknak emberek, meg ennél kisebb lakásban is, értitek! Itt, Pesten minden négyzetméternek megvan az ára. Ebben persze benne van az öregasszony pénze is, de a javát én szedtem össze rá. Hiába mondja a vén kurva, hogy nem. Mert ezt én kerestem a Ganzban, legalább a szobát, meg a fürdőszobát. A konyhát azt lehet, hogy ő vette, de mit érne egy konyha fürdőszoba meg szoba nélkül. Mi a szart lehetne úgy csinálni, beheverne az ember este a gázsparaheltba, vagy mi a lófaszt?

GYEREK Elmehektek végére?

PITYU Menjél, itt illet meg se kell kérdezni, menjél csak. Azt is én kerestem a Ganzban, a végét is, mert az együtt van a fürdőszobával. Mikor volt nekünk otthon fürdőszobánk, na mikor? De én összehoztam, hogy legyen. Mindegy, hogy mit mond a vén kurva.

GYEREK Merre van?

PITYU Hát ahol bejöttél, jobbra. Ott van, nem látod, hogy ott van egy ajtó? Csak vigyázz, mert lecsapódik az ülőke, meg kell támasztani a lábaddal.

GYEREK Mit kell csinálni?

PITYU A lábaddal meg kell támasztani, csak úgy lehet. Vigyázz, nehogy mellé menjen.

GYEREK Nem szokott.

PITYU Pesten azért más, itt még mellé mehet.

MARIKA Szép lakás, meg jó helyen is van. Ha kész a gyerek, indulunk.

PITYU Egy kis kolbászt nem esztek indulás előtt. Nehogy már éhen le-

gyetek. Messze van azért, az nem metró, a kocsival menni, az nem megy olyan könnyen.

JANI Nem, tényleg menni kell, mert tényleg messze van, aztán nem érhetünk este.

PITYU Pedig hazai íz, az azért jó ilyenkor.

MARIKA A szomszédok milyenek?

PITYU Főorvos az egyik.

MARIKA Akkor nincs gond a betegséggel...

PITYU Hát nincs, meg kezitcsókolomot köszön a feleségemnek... Nagyon művelt emberek. Olyan italokat isznak, amilyeneket csak fényképen lát az ember. Meg szoktak kínálni. Olyan baracklikőr, mintha barackot ennél.

JANI Barackot?

PITYU Persze, hát baracklikőr, de tényleg. Meg csokoládéból, érted, csokipálinka. Még nem láttál olyat.

JANI Az jó, föltéve ha nem fordul föl az ember gyomra.

PITYU Az olyan, mint a nektár, az különleges.

JANI Majd kipróbálok otthon.

PITYU Hogy?

JANI Összerágok csokit, és nyelek rá pálinkát.

PITYU Az nem lesz olyan.

JANI Azért megpróbálok.

MARIKA Készen vagy?

GYEREK Igen.

JANI Akkor indulás, kifelé.

(mennek kifelé)

PITYU Van ott egy tócsa a csésze mellett, ha jól látom?

JANI Azt jól.

PITYU Mellé ment?

JANI Csak nem mellé ment?

GYEREK Nem ment mellé.

PITYU Pedig ott a tócsa.

JANI Ott van, látom én is, pont ott.

GYEREK De már akkor is ott volt, mikor mentem.

MARIKA Ott volt?

PITYU Hogy énnekem ment volna mellé? Na ne mondjad már!

GYEREK Nekem nem.

PITYU Ja, lehet, hogy csepeg.

GYEREK Az lehet.

PITYU Különben nem baj.

JANI Jó volt itt nálad, Pityukám.

MARIKA De azért a metró a legnagyobb szám.

PITYU Mondtam én, Marikám, hogy nem fogod elhinni.

MARIKA De most már elhiszem, most már azok nem fogják hinni, akiknek mesélem, az biztos, hogy nem, hogy ilyen modern dolgok vannak Pesten.

JANI Na szevasz, Pityukám.

PITYU Szevasztok.

GYEREK Csókolom.

PITYU Azért jobban vigyázz, ha pisálsz.

GYEREK Nem én voltam. Én tényleg nem. Én tudok úgy pontosan, mert az iskolában szoktunk versenyezni, hogy ki tud célba.

PITYU Azért néha egy vadász is melőlő, érted, meg elsül a puska pucolás közben...

GYEREK De nem ment mellé.

PITYU Na jó, csak vicc volt. *(vállon ütögeti)* Szeretek viccelni. Te is inkább ne vess az ilyeneken. Aki tud nevetni, annak aztán nem lesz rossz élete.

GYEREK De nem én voltam.

MARIKA Hány óra, Pityukám?

PITYU Öt.

MARIKA Milyen csillogó órád van.

PITYU Rugósszíf. Acél.

MARIKA Tényleg jól néz ki.

PITYU Most vettem.

JANI Öt?

PITYU Mi öt?

JANI Az idő, az órád, érted.

PITYU Ja, az pont öt.

MARIKA Akkor menni kell.

JANI Menni.

PITYU Még szerencse, hogy a vidékiek nem rohannak, ott aztán nyugodt az élet. Nincs az a teperés.

MARIKA Ha volna, akkor már négykor el kellett volna indulni.

PITYU De így nem. Ott vidéken nem szalad el semmi.

JANI Legfeljebb az idő. Az meg hadd szaladjon. Az a dolga. Rohanjon csak ő. Mi meg ülünk és nézzük, hogy merül ki. Aztán egyszer majd annyira kimerül, hogy összecsuklik.

MARIKA Az lesz a világvége, az biztos, ha az idő összerogy.

PITYU Mi meg áshatjuk neki a sírt.

JANI Csak nehogy pont télen legyen.

PITYU Mért, nem mindegy?

JANI Akkor kemény, mint a beton.

Második rész

1. jelenet

(Autóban)

MARIKA Jó kis fémszíja van a Pityu órájának. Olyan jó rugós.

JANI Ja, jól néz ki.

GYEREK Nekem nem tetszik.

MARIKA Mért?

GYEREK Mert csillog, olyan feltűnő. Állandóan látszik.

MARIKA Azért néz ki jól, mert csillog. *(janihoz)* Neked nem kell egy ilyen?

JANI Nem.

MARIKA Neked se tetszik?

JANI De, nagyon jól néz ki.

MARIKA Akkor mért nem?

JANI Mert becsípi a szőröket, az azért szar, hogy kitépkedi az ember bő-

réből. Annyit nem érdemes egy óraszájért szenvedni.

MARIKA Az igaz. Különben marha kicsi az a lakás a Pityunak.

GYEREK De mégis ott van Pesten.

JANI Megbolondulna az ember, ha ilyenbe kéne költözni.

MARIKA A Pityu is hogy bírja?

JANI Lehet, hogy nem, lehet, hogy már meg is bolondult. Hogy a Pityu már rég belebolondult a lakásba.

MARIKA Mért mondod?

JANI Az asszony sincs vele, elmegy otthonról, látod, hogy elmegy.

MARIKA Mert beteg az anyja.

JANI Pont akkor beteg, mikor vidékre kell utazni, meg mikor mi jövünk?

MARIKA Beteg, amikor beteg, azt nem lehet megválasztani, hogy most nekem holnap jobb lenne.

JANI Ott már van valami, ami nincs rendben. Az asszony már nem bír a Pityuval lenni, és még a gyereket is elviszi. Pedig az a Pityunak is fia. És a Pityu ott marad egyedül. Ott hallgatja egyedül a szomszéd rádióját, hogy mit mond.

MARIKA Mért a szomszédét, ha hallgatni akar?

JANI Mert átjön a falakon. Olyan a vasbeton, hogy marha erős, de vezet a hangot.

MARIKA Még jó, hogy csak a hangot.

JANI Hogyhogy jó?

MARIKA Hát ha az áramot is, az még rosszabb lenne, ha azt is. Életveszély.

JANI Az tényleg marha szar lehet, ha nekitámaszkodsz a konyhafalnak és agyonvág az áram. A saját lakásod fala.

MARIKA *(nevet)* Képzeld el egy ilyen lakótelepet.

JANI Ja, minden lakás tele lenne égett emberekkel. Lakósütőde. *(nevet)*

GYEREK Tényleg olyanok ezek a lakások, mint valami kemence. Mint a sütő a gázsparheltben. *(nevet)*

MARIKA Mit nevensz?

GYEREK Elképzelttem a Pityu bácsit a sütőben, hogy ott kuporog, a seggén meg füstöl a gatyá.

MARIKA Nem kéne ilyeneket mondani a Pityu bácsiról.

JANI Azért mégiscsak van fedél a feje fölött.

MARIKA Nem is egy.

JANI Hogyhogy?

MARIKA Attól függ, hogy hanyadikon laksz.

JANI Az igaz. Furcsa arra gondolni, hogy a fejed fölött is laknak. Hogy van fölötted még egy, meg még egy, meg még egy ember.

GYEREK Vagy alattad.

JANI Ja, ha fönt laksz, hogy te egy másik ember fején laksz.

GYEREK Otthon csak az egerek rohangásznak a padláson.

MARIKA Biztos iszik a Pityu.

JANI Hogyhogy iszik?

MARIKA Hogy azért nincs vele az asszony, mert mindig iszik, hogy azért kell elmenni, és lehet, hogy a Pityu még agresszív is, ha iszik...

JANI Azt nem hinném, hogy a Pityu agresszív tudna lenni. A Pityu gyerekkorában se volt agresszív.

MARIKA Azt nem lehet tudni, hogy milyen, amikor nem vagyunk ott, csak az asszony, hogy akkor mit csinál a Pityu.

JANI De különben nem is látszik rajta.

Meg a szagán se érezni.

MARIKA A pestieken nem látszik, mert mindig megborotválkoznak, mindennap. Azok nem mutatják, hogy isznak. De az asszony tudhatja, annak hiába borotválkozik, hogy a Pityu ott ül este abban a két négyzetméteres konyhában, fel-

bont valami zöldszilvánit, vagy mit, és issza, míg a másik üveg nem kell neki, ott iszik. Az asszony meg mondja, hogy feküdjön le, a Pityu meg nem megy, amíg van az üvegben, addig ül ott a Pityu.

JANI Nem bírja másképp elviselni ezt a méretet.

MARIKA Milyen méretet?

JANI Hogy olyan kicsi, hogy annyira kicsi, hogy csak ha iszik, akkor tudja elfelejteni, hogy ott a konyhafal épp az orra előtt egy araszra.

MARIKA Az igaz, ha megbillen a feje, bevágja a tapétába.

JANI Meg azt a nagy zajt, hogy el tud aludni akkor, ha iszik, akkor el tud.

MARIKA Az biztos, hogy olyan a zaj, főleg, ha lefekszik az ember, akkor hallja jobban, meg biztos még idegeskedik is, hogy soha nem akar abbamaradni.

JANI De az asszony ezt nem tudja, hogy azért, mert az asszony az pesti, annak nem számít ez kicsinek meg hangosnak, ő tud ilyen helyen lenni.

MARIKA De hogy tud ilyen helyen, az hogy lehet?

JANI Mert már a szülei is megszokták, meg azoknak a szülei is, hogy ilyen helyen kell lakni. Nekik ez olyan, hogy így van jól.

MARIKA Hogy lehet a rossz jó, az hogyan lehet valakinek jó.

JANI Mindenhez hozzászokik az ember, mindenhez, még a legszarabb dolgokhoz is. Ha ő nem, mert ő még tudja, hogy ez mennyire szar, akkor a gyereke, mert annak fogalma sincs arról, milyen szar, ahol van.

GYEREK Azért ez mégiscsak Pesten van, és ott van minden, mindenki ott van Pesten...

JANI Mindenki ott van, de éppen ez a

baj, hogy mindenki, ahol meg ember nincs, ott meg tele van épülettel, meg teherautókkal, hogy alig lehet elérni. Biztos ettől mentek szét a Pityu idegei, biztosan ettől, hogy nem bírta ezt a váltást, mert ez nagyon nagy váltás, hogy tizennégy évig az anyjéknál a falu, az a marha nagy csend, ráadásul még a Pityu bácsi, a Pityu apja is olyan csendes ember volt, soha nem szólt semmit, tényleg csak az óra ketyegett náluk, az volt a hang, aztán meg hirtelen erre a csendre rá ez a zaj, meg forgalom, meg hogy épp olyan kicsi a lakás, hogy beférjen az embernek mindkét keze.

MARIKA Azért rossz lehet a Pityu feleségének is. Mert most azt honnan értené meg az a szerencsétlen, hogy mi van a Pityuval, amikor ő meg nem tudja, hogy mi van a Pityuval, mert vele olyan soha nem tudna lenni, mint a Pityuval. Csak azt látja, hogy a Pityu egy alkoholista. Hogyan lehetne ezt megérteni?

JANI Úgy, hogy szereti, azért.

MARIKA Lehet, hogy annyira nem lehet szeretni.

JANI Lehet. De kevésbé szeretni meg főlöské.

2. jelenet

(Másnap az utcán)

LACI Voltatok Pesten?

GYEREK Voltunk.

LACI A Pityu bácsiéknál?

GYEREK Ott is, meg máshol is.

LACI És milyen a Pityu bácsiéknál?

GYEREK Hát, tulajdonképpen jó.

LACI Mi jó?

GYEREK Hogy Pesten van.

LACI Azt tudom.

GYEREK Hogy van ott minden. Villamos, meg fölüljáró, meg egy csomó busz, meg a metró is.

LACI A metró, az kurva jó dolog.

GYEREK Az biztos, figyelj, úgy megy a mozgólépcső lefelé, mint egy traktor, tiszta erőből. Alig állsz rá, már visz is lefelé. Szemben meg jönnek neked a különböző pofák. Ott lehet látni mindenféle figurát. Nemcsak olyanokat, mint itt a faluban. Ott aztán semmi sem feltűnő, mert eleve minden különleges.

LACI Hogyhogy különleges?

GYEREK A ruhájuk, a hajuk, meg a Pityu bácsi mondta, hogy lehet látni tévébemondókat például.

LACI Hogy ott jönnek szemben veled a tévébemondók.

GYEREK Nem biztos, hogy több, hanem, mondjuk, egy tévébemondó. Azt mondta a Pityu bácsi, hogy a legmeglepőbb ilyenkor, hogy olyanok, mint bárki. Semmi különös.

LACI Hogy csak azért különös, mert tévébemondó, ha meg nem tudnánk, akkor föl se tűnne.

GYEREK Ezt mondta, hogy csak azért különösek, mert anélkül akárkik is lehetnének.

LACI Valahogy én mindig azt gondoltam, hogy valakit azért ismernek sokan, mert különös, nem azért különös, mert sokan ismerik. És ha nem ismerik, akkor tök, mint bárki.

GYEREK De ebben azért az is benne van, hogy ha bárkit megismernek, az lehet különös, akárki a faluból például.

LACI Nem tudom, szerintem szar lehet azt tudni, hogy csak azért számítasz, mert ismernek, különben nem vagy senki, egy kapa szar. Meg hogy csak annak számítasz, akinek van tévéje.

GYEREK A többi is tudja.

LACI Honnan tudná?

GYEREK Elmondják neki, onnan, hogy elmondják, hogy van az az ember a tévében.

LACI De attól még nem ismernek föl, attól még a bemondó senki, egy nagy senki, mert nem ismerik az arcát.

GYEREK Lehet, hogy attól, hogy ismernek, kialakulnak benned olyan különleges dolgok.

LACI Nem tudom. Régen biztos más-képp volt.

GYEREK Régen nem volt tévé, meg metró se.

LACI Az igaz. Nem is tudom, mi a szart csinált régen ez a sok tévébemondó.

GYEREK Régen nem éltek.

LACI De az apjuk, az mi volt?

GYEREK Egyszerű emberek voltak a szüleik, azért olyan egyszerűek ők is, nem különlegesek. Épp az a lényege a tévének, mert Mócárt az nem akárki lehetett, annak napi nyolc órában hegedülni kellett, meg festő se lehetett akárki, de tévébemondó bárki lehet, ez a lényeg, hogy akárkiből lehet olyan, hogy híres.

LACI És mi van, ha híres, de semmivel nem tud többet, csak amit mások.

GYEREK Nem tudom. Biztos elég, hogy híres, nem hiányzik neki, hogy tudjon festeni vagy zongorázni.

LACI Most már ráveszem én is a fateromat, hogy nézzük meg.

GYEREK A tévébemondókat?

LACI Dehogysis, a metrót. Nem kell ahhoz a Pityu bácsi, az ember csak úgy is odamehet. Magától.

GYEREK De a faterod nem biztos, hogy odatalál.

LACI Mért ne találna oda, dolgozott

Dunakeszin a házgyárban, és minden este bement a városba. Újpestre a kocsmába.

GYEREK Mikor volt ez?

LACI Öt éve köbő.

GYEREK Tudod, mennyi minden változott azóta? A faterod az utcákat se ismerné föl, mert mindent teljesen átépítettek, meg megváltoztatták a fölratokat, érted. Ami áruház volt, most teljesen más, mondjuk bank, vagy iroda, meg egy csomó új ház is épült, és akkor még nem is beszéltem arról, hogy mi van a föld alatt, ott aztán tényleg minden más lett, tiszta kazamata. Tele van aluljárókkal. Lemegy az ember, és fogalma sincs, hol kell följönni.

LACI Mért nem tudja?

GYEREK Mert ott lent egyáltalán nem látszik, mi van fönt. Olyan, mintha egy teljesen másik világ lenne. Egy földalatti város.

LACI De a pestiek tudják.

GYEREK A pestiek azok mindent tudnak, de aki vidéki, az ott bolyong az aluljárókban, fingja nincs, hol kell följönni. Amikor a Pityu bácsi-val voltunk, tudod, hány ilyen vidéki embert láttam ott?

LACI Lent az aluljáróban?

GYEREK Ott, és azt se lehetett tudni, mióta kavarognak ott, lehet, hogy már napok óta nem találunk föl. Megkérdezni meg nem merik, mert annyira szemetek a pestiek, hogy kiröhögik őket, érted, kiröhögik, hogy nem tudja. Csak röhögnek, hogy akkor mi a fasznak jöttek oda. Dögöljenek meg most már ott az aluljáróban, ha lemerészkedtek.

LACI Azért nem olyanok.

GYEREK Nem olyanok? Hát pedig olyanok, mert nekik is ki vannak az idegeik. Egész nap egy negyven négyzetméteres lakásban laknak,

mint a Pityu bácsi, és olyan közel vannak a főutak, hogy azt érzik, az ágyuk a buszmegállóban van, vagy a körúton a belső sávban, és a villamosok a testükön, gázolnak át. Azt álmodják, hogy megy a villamos keresztül a testükön és miszlikbe vágja a csontjaikat.

LACI Olyan kicsi lakása van a Pityu bácsiéknak?

GYEREK Még olyan kicsi lakást nem is láttam. Az igaz, hogy nagyon modern.

LACI Mi monder?

GYEREK Hogy vécé van, érted, a fűdőszobában.

LACI A fűdőszobában szarnak?

GYEREK Meg fürdenek is. Meg még van ott mosógép, meg mosdó is. Ott mosnak fogat.

LACI Rossz lehet szarszagban fogat mosni, hogy bejön a fogkrém íze mellé a szarszag.

GYEREK Mindent meg lehet szokni. A Pityu bácsi is megszokta, de a fia már teljesen.

LACI Azért jó lehet Pesten, minden ott van, tényleg, meg mindenki, aki számít. A fontos dolgok is ott vannak, csak ne kéne ilyen nagy zajban lakni.

GYEREK Különben még tapéta is van a lakásban.

LACI Tapéta? Az mi, az a tapéta?

GYEREK Hogy nem festve vannak a falak, hanem ilyen papírszerű dologgal bevonva.

LACI Mintha be lenne csomagolva?

GYEREK Ja, csak olyan szebb csomagolópapírral, amilyenek a filmekben vannak. Mintás.

LACI Mintás?

GYEREK Igen.

LACI Az jó lehet, ha mintás.

3. jelenet

(Konyhában)

MARIKA Jönni fog a Pityu bácsi fia.
GYEREK Ide, hozzánk fog jönni?

MARIKA A naganyjához, a Pityu bácsi mamájához, a Rózsika nénihez.

JANI Hogyhogy elengedte az asszony, mi történt?

MARIKA Nem tudom, de az asszony nem jön, csak a Pityu meg a gyerek.

JANI Elköltözött már a Pityutól az asszony? Lehet, hogy otthagyta a Pityut az asszony?

MARIKA Mit mondod, ez hülyeség, csak az van, hogy az asszonynak most a kórházban van az anyja, és az asszony most ott van nála, ha meg kiengedik, akkor meg ott kell vigyázni rá, hogy enni adni, meg pelenkázni, meg ilyesmi.

JANI Mindig beteg annak az asszonynak az anyja.

MARIKA Ilyen beteg természetű, vannak ilyenek, hogy betegek.

JANI Biztos direkt beteg.

MARIKA Hogy lenne direkt beteg?

JANI Hogy kikészítse a Pityut, azért, hogy így készítse ki a Pityut.

MARIKA Direkt nem lehet betegnek lenni.

JANI Dehogynem, vannak olyanok, hogy csak elképzei az ember, és már mindjárt rákja lesz, meg gyomorfekélye.

MARIKA Hogy lehetne azt elképzei?

JANI Hallottam róla, hogy a betegségek egy részét az ember magának csinálja akaratból.

MARIKA Nem úgy, csak hogy nem törődik magával, és örökké pálinkát vedel, meg kosútót szív két dobozzal, olyankor.

JANI Olyan is volt, de én nem arról hallottam, hanem hogy beképzei

magának, és megbetegszik. Eldönti, hogy beteg lesz, és akkor meg is kapja, pont azt, amire gondol. És ilyen lehet a Pityu anyósa is. Csak hogy kikészítse a Pityut, pedig a Pityu már lehet, hogy ki is készült abban a kicsi lakásban ott a zöldszilváni mögött, ott lógnak az idegei rá a konyhapultra, annyira kiván. De az asszonynak ez még nem elég, a vén kurva még egy csapást akar a Pityura mérni.

MARIKA Nem is ismered őket, mért kell ilyet mondani. Azt se tudod, mi van velük, hogy mennyire nehéz így megszervezni, hogy az öregasszony is el legyen látva, meg a gyerek is rendben legyen, meg hogy a Pityu is be tudjon menni a Ganzba. Tényleg semmit nem tudsz, hogy mi van valójában velük.

JANI Csak el tudom képzei.

MARIKA De mért pont a rosszat?

JANI Valahogy azt jobban lehet. Tényleg nem tudom, hogy az ember mért inkább rosszat tud elképzei, mint jót, hogy az mért van.

MARIKA Az miattad van. Van bened valami, ami úgy hangol, hogy a rosszra. Azt nem ők okozzák, azt nem az a szerencsétlen rákos asszony.

JANI Azért van így vagy úgy a dolog, mert mi úgy akarjuk látni, ahogyan a betegséget is beképzei az öregasszony magának, úgy képzelem én be, hogy ő beteg?

MARIKA Rákos.

JANI Rákos?

MARIKA Mellrák.

JANI Akkor ezt nem a Pityu szomszédja kezelte.

MARIKA Ki a Pityu szomszédja?

JANI A röntgenfőorvos.

MARIKA Mért?

JANI Mert az aztán tudja, hány percig

lehet tüdőt szűrni, nem engedi rá az emberre a sugarat.

MARIKA És itt ráengedték, vagy hogy mondd?

JANI Hogy attól van a mellrák.

MARIKA A sugártól?

JANI Attól.

MARIKA Azt hittem, mástól.

JANI Mitől?

MARIKA Hogy véletlenül bevágja valaki.

JANI Hogyhogy?

MARIKA Például a Szabó Mari néni, belevágta a kapába.

JANI Hogy tudta belevágni?

MARIKA A kapanyélbe.

JANI Belevágta a mellét a kapanyélbe? Hogy? Hogy ráesett, vagy mi az isten?

MARIKA Ahogy hajolt.

JANI És mi lett?

MARIKA Ettől kapott mellrákot, a kapanyéltől.

JANI Akkor biztos attól is lehet, főleg vidéken, de Pesten csak a sugártól, ott nincs kapanyél.

MARIKA Az igaz, hogy nincs.

GYEREK És játszanom kell majd vele?

JANI Kivel?

GYEREK A Pityu bácsi fiával.

MARIKA Hát persze, meg a Lacit is hívhatod.

GYEREK Úgy már jobb egy kicsit.

MARIKA Hogy?

GYEREK Hogy a Lacival is.

4. jelenet

(A ház előtt)

PITYU Szevasztkok, Marika.

MARIKA Szevasz.

JANI Szevasz, Pityu.

PITYU Elhoztam a gyereket.

JANI Az jó, hogy el. Hadd tudja meg, mi az, hogy kacska meg liba.

MARIKA Persze, hogy ne a könyvek-ből.

JANI Hogyhogy az anyja elengedte? Nem fél már?

PITYU Hiába fél, mert a kórházba kell neki mennie, holnap meg kiengedig az öregasszonyt, aztán amiatt neki egész nap az öregasszony lesz, a gyerek nem fér bele. Én meg dolgozok, mert van még kölcsön azon a lakáson egy kicsi, azt nekem még vissza kell fizetnem, addig hétvégén is csinálni kell.

JANI Van rajta kölcsön? Hogy tartozol még?

PITYU Hát mert ezt én fizettem, nem az öregasszony. Persze az meg azt mondja, hogy az ő pénzén, de nem az övéből volt, hanem abból, amit én szedtem össze, érted, Janikám, azt tudja az ember, hogy mi az ő pénze, mi meg a másé. Hát nem bír-nék én elfogadni mástól semmit, nem én, az biztos, és akkor még a gyereket is el kell tartani, meg az asszonyt. Az sincs ingyen, hogy család.

MARIKA Az biztos, hogy az a legdrágább, és csak megy föl az ára.

JANI Minek az ára?

MARIKA A családé.

PITYU Most az asszony csak vele van.

JANI Kivel?

PITYU Az öregasszonnyal mindig, mintha vele élne, olyan, én meg nem tudom, hogy mi legyen a kölcsönnel meg a gyerekekkel, hogy mit kell hova csoportosítani.

JANI Meddig lesz ez így Pityukám?

PITYU Nem tudom, azt se tudom, hogy ami most van, az végül is már régen így van, vagy ez valami más, ami most így van. Vagy hogy holnap lesz másképpen.

MARIKA Nem könnyű neked se, nem.

PITYU Te megérted, Marikám, mert te nagyon rendes asszony vagy, a Jani nagyon jól választott, mikor téged.

JANI A Marika az biztos ilyen, és ez jó, hogy ő ilyen.

PITYU Hátha meghal az a vén kurva, hátha, a kurva anyját, elpusztul, és akkor nálunk is rendben lesz minden. Mert amiatt van, a rohadék miatt, az tüzei ellenem az asszonyt, az mondja, hogy egy alkoholista vagyok, mert megiszok valamit, azért, mert megiszok valamit, mert olyan a feszkó bennem, azért már alkoholista vagyok. Hát kell egy kis oldás, értitek, amikor az ember nem tudja, hogy hogy lesz egyszerre a gyerek napközije, a villany meg a kölcsön, hogy az akkor miből lesz. A legszarabb bort iszom, érted, hogy ne kerüljön sokba, de másképp nem bírom. Olyan egyedül vagyok a dologgal, nem mondja senki, hogy azért Pityu, ezt jól csináltad, azt nem mondja senki, csak hogy ki vannak-e fizetve a csekkek, hogy az megvan-e. Ott az a kurva sok ember, én meg csak egyedül húzom a napot, egyedül, még a gyerek se szól hozzám, mert azt mondták annak is, hogy este már teleiszom magam, hogy ne szóljon hozzám, mert megverem. Pedig nem bántottam, soha nem nyúltam hozzá, csak a feszkó miatt van ez a pia, de a gyereket érted, azt nagyon szeretem, azt tényleg nagyon. De azt mondják neki, hogy hallgasson. Ott áll a konyhában és hallgat, és nem szól az asszony se, meg én se szólok semmit, csak a főorvos hangját halom a szomszédból, az beszél nálunk, mi meg hallgatunk. Hallgatjuk, hogy esik szét a főorvos házassága, hogy üvöltöznek a fele-

ségével. Aztán kimegy a gyerek, meg az asszony kimegy onnét. Én meg egy füzetbe írom, hogy mennyit fizettem ki, és mennyit kell kifizetnem még.

MARIKA Nehéz ez így, Pityukám, marha nehéz.

PITYU Az, kurva nehéz az élet. Ki gondolta volna, tíz éve, hogy tíz év múlva ennyire kurva nehéz lesz. Most is mit gondoljak, mi lesz tíz év múlva, akkor mennyire nehéz?

JANI Tíz év múlva nem tudjuk most. Az csak akkor lesz, amikor már az lesz.

MARIKA Annyi minden lehet, hogy senki nem tudja, hogy tényleg mi lesz.

JANI Meg olyan is lehet, ami eszünkbe se jut, hiába gondolkodunk, lehet, hogy ami eszünkbe jut, az pont nem lesz. Mert kinek jutott eszébe a metró, hogy legyen? Senkinek. Kinek jutott eszébe, hogy a holdra menjenek? Senkinek. És mégis odamentek.

PITYU Csak azt nem tudom, hogy mindenkinek olyan nehéz, vagy csak nekem annyira, a vén kurva miatt.

MARIKA Mindenkinek nehéz, Pityukám, mindenkinek nagyon nehéz.

PITYU Olyan, mint egy kurva nagy zsák, hogy majd összerogy az ember alatta, egy hízódisznó. Különböben van még abból a jó kis kolbászból?

JANI A fokhagymásból?

PITYU Abból. Megkóstolta a főorvos, és azt mondta, ilyen nem akárhol van, tényleg, én is mondtam, hogy akárhol biztos nincs, mert akkor ez nem lenne ilyen jó, ha akárhol is volna belőle.

MARIKA Hát ez után megnyalhatja a szája szélét a doktor úr. Mert ilyet még a betegek se visznek.

PITYU Meg is nyalta, de biztos meg-nyalná még egyszer.

JANI Vigyél még belőle, Pityukám. Legalább ez legyen neked jó. Mert ez mindig olyan, ettől nem kell félni, ez mindig olyan, hogy: jó.

MARIKA Ez legalább olyan, hogy tudni lehet róla.

5. jelenet

(Ketten a konyhában)

JANI Nagyon jóban van a Pityu ezzel a főorvossal, mi?

MARIKA Szomszédok.

JANI De átvinni a kolbászt, az már bizalmas dolog.

MARIKA Mi is szoktunk vinni kóstolót, ha vágunk.

JANI A Pityu nem vágott.

MARIKA De kapott tőlünk, és azért.

JANI Nekem ez furcsa, hogy mit keres a Pityu egy főorvosnál. Az nem olyan mindennapi dolog, hogy, mondjuk, szerelő.

MARIKA Nem szerelő, de attól még lehet, hogy olyan egyszerű ember, aki a Pityuval is el tud beszélgetni.

JANI És az öregasszonyt mért nem ő kezelte, mért nem ő?

MARIKA Honnét tudod, hogy nem ő kezelte?

JANI Mondta a Pityu, hogy a főorvos nagyon tudja, hogy mennyi időt lehet bent lenni a fölkében, ha van a tüdőszűrés. Akkor nem lenne mellrákja az öregasszonynak, akkor biztosan nem.

MARIKA És mi van, ha mégis ő kezelte, akkor mi van?

JANI Csak arra gondolok, hogy nem lehet, hogy a Pityu megállapodott a főorvossal, hogy kolbászt meg mást is vitt neki. Hogy el lehet kép-

zelni, hogy van valami egyezség közöttük...

MARIKA Miben állapodtak volna meg?

JANI Hogy a főorvoshoz megy a Pityu anyósa vizsgálatra. Hogy azt mondta a Pityu a feleségének, hogy mondja azt az anyósának, hogy a főorvoshoz menjen, mert az szomszéd, és ingyen is van, meg nagyon is jó, a Pityu szomszédja nagyon, a legjobb Pesten, mert nincs is más Pesten, aki röntgenből főorvos.

MARIKA Az lehet, hogy odament, mert mért ment volna máshoz. Főleg, ha ingyen, meg ismerős is.

JANI Hát ez az, én is ezt mondom.

MARIKA De mi van akkor, nem érttem.

JANI Hát rakd csak össze a dolgot, hogy mit mondott a Pityu az orvosnak, na, mit mondott?

MARIKA Mit mondott volna, hogy ez az ő anyósa, hogy vizsgálja meg.

JANI Azt mondta, biztos azt, hogy ez az ő anyósa. Lehet, hogy ennyi is elég volt, mert már korábban beszéltek róla, mikor a kolbászt átvitte.

MARIKA Miről?

JANI Hogy eresse rá a főorvos a sugarat a vén kurvára, hogy a főorvos nyomja rá teljesen a sugarat, hogy megszabaduljon a Pityu a vén kurvától. És a Pityu meg viszi a kolbászokat. Az volt az üzlet, például a kolbász. Meg a szalonna, meg az a kis házi savanyú. Hogy a Pityu nem is evett a kolbászból.

MARIKA Hogy a mi kolbászunk miatt kapott rákot az öregasszony?

JANI Áttételesen.

MARIKA Hogyhogy áttételesen?

JANI A rák az ilyen áttételes dolog.

MARIKA Ezt nem hinném a Pityuról, hogy ilyen legyen, hogy gyilkos lenne a Pityu.

JANI Lehet, hogy nem, csak felmerült, hogy ezt lehetett volna csinálni, ha az öregasszony magától nem kapja meg a rákot.

MARIKA Még jó akkor, hogy megkapta magától. A Pityu így legalább nem lett gyilkos.

JANI Ja, az már nagyon szar lenne a Pityunak, ha még gyilkos is lenne.

6. jelenet

(Udvar, a Pityu bácsi fia érkezik)

LACI Ki ez a gyerek?

GYEREK A Pityu bácsi fia.

LACI Ennek van farmernadrágja.

GYEREK Vett neki az anyja.

LACI Az drága dolog.

GYEREK Egy havi fizetés.

LACI Gazdag az anyja?

GYEREK Nem tudom. Lehet, vagy ha ő nem, akkor az anyjának az anyja.

LACI Vagy a Pityu bácsitól szedték el a pénzt.

GYEREK Mért, Pesten elszedik?

LACI El. Ott olyan nők laknak, hogy el. Meg megszámlálják, hogy pont annyit visz-e haza, mint amennyi a papíron van, aztán egy üveg bor ára is föltűnik nekik.

GYEREK Nálunk ez nem lehetne.

LACI De ott így van, érted, aztán elköltik kenőcsre.

GYEREK Milyen kenőcsre?

LACI Amivel a bőrüket kenik, hogy ne öregedjenek. Mondta a Szabó Lajos bácsi, hogy amikor ment megnézni a fiának a menyasszonyát Pesten, nem tudta eldönteni, hogy melyik a menyasszony, melyik az anyja, annyira egyformák voltak életkorban. Hogy az asszonyon nem látszott, hogy negyvenhét.

GYEREK Nem láttam még a Pityu bá-

csi feleségét, még soha nem volt ott, meg ide se jön.

LACI Lehet, hogy nem is az öregasszonyhoz jár.

GYEREK Hát kihez?

LACI Pesten bármi lehet. Nincs az, hogy most ez a férjem és kész. Ott nem állnak meg.

GYEREK Szar lehet a Pityu bácsinak, nem csodálom, hogy szét vannak az idegei.

LACI A fateromnak még a farmer is elég volna, már attól szétmenne a feje, már a farmer árától, ha megtudná, hogy a muterom ilyet vesz nekem, akkor a muteromat bedobná a szecskavágóba a faterom, és felválná a marháknak, hogy tej lenne a muteromból.

GYEREK Hogyhogy tej?

LACI Áttételesen, hogy a tehenek megennék és úgy. De nem is merne a muterom ilyen farmerral próbálkozni, egy lasztexnadrág a maximum.

GYEREK Én is veszek magamnak.

LACI Mit?

GYEREK Farmert.

LACI Tényleg? Mikor?

GYEREK Ha Pestre kerülök suliba.

LACI Az jó lesz.

GYEREK Ha veszek?

LACI Meg Pesten lenni, az jó dolog. Főleg farmerban, az a legjobb.

GYEREK Bár nem mindenki bírja. Például a faterom szerint a Pityu bácsi se bírja megszokni, hogy lehet, hogy visszajön majd ide a faluba.

LACI Az szar lehet.

GYEREK Micsoda?

LACI Rájönni később, hogy vissza kell jönni, hogy az nem volt jó, hogy odament, hogy pont az lett a rossz, amiről biztos volt, hogy jó lesz. Szembesülni azzal, hogy kár volt.

GYEREK De az a Pityu bácsival volt, velem nem úgy lesz.

LACI Nem, veled nem. Legalábbis nem lehet, hogy veled is épp az legyen, mint pont a Pityu bácsival lesz.

PITYU BÁCSI FIA Sziasztok.

GYEREK Szia, te vagy a Pityu bácsi fia, mi?

PITYU BÁCSI FIA Az, naná, ki más lennék. Tudtátok, hogy én jövők, nem?

GYEREK Persze, hogy tudtuk, mert előre szólt a faterod, meg hogy mindig fogsz ide jönni.

PITYU BÁCSI FIA Mondta az öreganyám, hogy itt vártok rám az udvarban, mert ez van megbeszélve veletek.

LACI Jó nadrágod van.

PITYU BÁCSI FIA A mamám vette. Pesten különben mindenkinek van.

LACI Farmerja, mindenkinek?

PITYU BÁCSI FIA Általában, csak a nagyon hülye gyerekeknek nincs.

GYEREK Azok miben járnak?

PITYU BÁCSI FIA Ilyen műszálás élgatyában vagy mackóban *(egyik gyereken élgatya, a másikon mackó)*

GYEREK Rossz lehet nekik ott Pesten. Hogy nekik nincs, ami mindenkinek van.

PITYU BÁCSI FIA Persze itt jól néznének ki, ha itt laknának.

LACI De nem laknak itt.

PITYU BÁCSI FIA Rossz lehet itt lakni, nem? Azért itt nem csinál az ember semmit.

GYEREK Hogyhogy nem?

PITYU BÁCSI FIA Hát nem jár nyaralni.

LACI Mért te jársz?

PITYU BÁCSI FIA Én most is nyaralok.

GYEREK Hol?

PITYU BÁCSI FIA Itt.

LACI Akkor mi is nyaralunk.

PITYU BÁCSI FIA Hogyhogy ti is?

LACI Hogy mi is itt vagyunk, és ha te nyaralsz, akkor mi is nyaralunk.

PITYU BÁCSI FIA De aki nyaral, az nincs ott egész évben, értitek, csak két hetet van ott, úgyhogy ti itt nem tudtok nyaralni.

LACI Mi egész évben nyaralunk, gyerekek, érted, egész évben, még télen is nyaralunk, érted, amikor esik a hó. Ez egy olyan hely. Itt eleve nyaralóknak születnek az emberek.

PITYU BÁCSI FIA De aki nyaral, az azt csinál, amit akar, értitek.

GYEREK Mi is azt csináljuk, amit akarunk, pont azt csináljuk.

PITYU BÁCSI FIA Most például mit akartok csinálni?

GYEREK Most itt akarunk ülni, nem igaz, Laci?

LACI De, pont itt akarunk ülni.

PITYU BÁCSI FIA De az nem olyan, amit nem szabad. Csak akkor csinálod azt, amit akarsz, ha olyat is csinálsz, amit nem szabad.

GYEREK De itt nincs olyan.

PITYU BÁCSI FIA Nincs?

GYEREK Nincs.

PITYU BÁCSI FIA Kár.

LACI Nem kár. Akkor lenne kár, ha lenne olyan, de itt nincs, mert mindent szabad.

PITYU BÁCSI FIA *(leül ő is, hallgatnak)* Ne másszunk föl erre a szénakazalra? Oda, a kazal tetejére, az jó lenne, nem?

GYEREK Nem.

PITYU BÁCSI FIA Mért nem, inkább itt ülünk? Már szétnyomja a seggemet ez a szar deszka.

GYEREK Oda nem szabad.

PITYU BÁCSI FIA Hogyhogy nem?

GYEREK Mert nem engedi a nagyfaterom.

PITYU BÁCSI FIA Akkor mégse lehet azt csinálni, amit akar az ember, nektek azt nem.

LACI Csak a nagyafaterja miatt nem, mert az nem örülne, ha széttúrnánk.

PITYU BÁCSI FIA Ki nem szarja le az öreget, majd összerakja, nem, legalább nem unatkozik, lesz egy kis plusz meló este.

GYEREK Nem akarok ilyet csinálni, nem érted.

PITYU BÁCSI FIA Szóval ebből látszik, hogy ti nem nyaraltok, csak itt vagytok, csak én nyaralok. Ha akarok, fölmegegyek rá, értitek, ha akarok, akkor fölmászok a tetejére. Mert nekem szabad, mert én itt nyaralok. És aki nyaral, az azt csinál, amit akar.

GYEREK Inkább ne mássz föl, mert engem fog lebaszni a nagyfaterom, hogy szétszartuk a kazlat. Mert hozzád nem szól, utálja, ha valaki farmernadrágban jár, azokhoz nem szólna, úgyhogy hozzád se.

PITYU BÁCSI FIA Én fölmászok, én azt csinállok, amit akarok, nem az van, hogy lebaszhat a nagyfaterom, mert nekem nincs is nagyfaterom, hogy téged meg lebasznak, az nekem mindegy, mert te nem vagy szabad, te csak azt csinálhatsz, amit engednek, mert te nem nyaralsz, mint én. Te mindig itt vagy, ez a különbség, nem a farmernadrág.

LACI Figyelj, a haveromat hozod szar helyzetbe, érted, mert a nagyfaterjának hiába mondja, hogy nem ő csinálta.

PITYU BÁCSI FIA Leszarom, az nem az én dologom, hogy mit csinál a nagyafaterja, nekem szabad, mert ha nekem nem szabadna, akkor engem baszna le, ha nem szabadna, de szabad.

GYEREK Ne mássz már föl! Tisztára szétszarod!

PITYU BÁCSI FIA Gyertek utánam, gyertek már.

LACI Mi nem megyünk.

(fölr)

PITYU BÁCSI FIA De kurvára kicsik vagytok innét, ennyire kicsik vagytok! *(mutatja a kezével)* Azért nem mertetek jönni, mert ennyire kicsik vagytok, most innét látszik, hogy kicsik. De rugózik, mint a franciaágy, ilyenért a vidámparkban fizetni kell. Mint a cirkuszban az ugrócsoport!

LACI Hülye bunkó.

GYEREK Pont az.

PITYU BÁCSI FIA *(ugrálva)* Gyertek már! Ha följöttek, akkor ti is nyaraltok, ha fölmáasztok, érted, akkor ti is, ha utánam jöttök, akkor ti is azt csináljátok, amit akartok, úgylis le fog baszni a nagyfaterod, ha nem jössz föl, akkor is le fog, érted, akkor is, akkor meg mért nem jöttök föl?

GYEREK Nem szabad.

PITYU BÁCSI FIA Mondom, hogy nem nyaraltok.

LACI Hülye faszt.

GYEREK Mért pont ilyen gyereke van a Pityu bácsinak?

LACI Biztos az anyjától.

GYEREK Az lehet.

LACI Különben mért úgy szedi a nagyfaterod a szénát, hogy alulról kihurcolja?

GYEREK Nem tudom, így kell, mindig is így szokta. Fölről nem is lehet.

LACI Az igaz. Kurva jól néz ki, különben. Olyan a kazal, mintha ilyen hülye sapkája volna, érted, mici.

GYEREK Tényleg, erre még nem is gondoltam. Eresz.

LACI Hogy tud az ott fölről megállni a levegőben?

GYEREK Nem tudom. Összetartja a teteje, úgy van rakva, hogy összetartsa, a szálak, érted.

LACI Azért az egész alját nem lehetne kiszedni.

GYEREK Most mér mondasz ilyen

hülye dolgokat, mi áll meg a levegőben?

LACI A kés.

GYEREK Hogyhogy a kés?

LACI Semmi, csak ilyen mondás, hogy megáll a kés a levegőben.

GYEREK Ja, az más, ha csak mondás, mert különben a kés is leesik, még jó, ha nem a lábába áll az embernek.

LACI A Pap Gyuri bácsi, a hentes, mikor bebaszott, leejtette a kést. Azt a kurva jó böllérkést, amivel szúrní lehet, azt. És pont átvitte a lábfejét.

GYEREK Mért van az, hogy pont úgy esett, mert különben eshetett volna másképp is.

LACI De nem. Mert pont úgy. Vácon varrhatták.

PITYU BÁCSI FIA Gyertek már! Gyertek föl, ez rugó, értitek, mint a rugó.

GYEREK Mindjárt odaér.

LACI Hová?

GYEREK Ahol nincs alja.

LACI Leszakad?

GYEREK Nem tudom.

PITYU BÁCSI FIA Itt rugózik legjobban.

LACI Mert nincs alatta semmi. Le fog baszni a nagyfaterod, ha leszakítja.

GYEREK Mondtam neki, de le se szarja, látod, hogy le se szarja.

PITYU BÁCSI FIA Ugróasztal!

LACI Na most, most, nem, most megcsúszik, pájng. Végre leesett ez a hülye gyerek.

GYEREK Le, az anyja picsájáért ment oda föl a barom, hogy szétbassza a nagyfaterom szénáját.

LACI Mi van, gyerek, mi van, másszál már elő!

GYEREK Gyere már ki, mit szarakszol ott a szénában!

LACI De kurvára csendbe van, mi a fasz történt vele, elszakadt a farmergatyája, vagy mitől van befosva?

GYEREK Figyelj már, Laci, mi az a piros, mi a szar folyik ott?

LACI Piros, mitől vérzik a gyerek, a széna átszúrta a fejét, vagy mi a szar?

GYEREK A rohadt életét, szaladj orvosért, a villa, bassza meg, beleesett a villába.

LACI Mit keresett ott az a hülye szerző, minek volt ott?

GYEREK Kihurcolni a szénát, menj már...

LACI Megyek, akkor megyek.... Csak nem értem, mért volt ott az a villa.

GYEREK Az öregnek a széna miatt.

7. jelenet

(Könyha)

MARIKA Mi volt?

JANI Nem fájt neki, csak meghalt.

MARIKA Az senkinek nem fáj, hogy meghal, csak míg odajut.

JANI Egy pillanat volt. Még élt, aztán mindjárt nem. Beszaladt a szemén a villa jobb ága.

MARIKA Átszúrta?

JANI Vak lett volna arra a szemére, ha nem megy tovább.

MARIKA De továbbment.

JANI Tovább. Épp úgy esett, hogy ott érte, ha egy kicsit, egy arasszal arébb csúszik meg a gyerek, akkor megússza.

MARIKA Ha nem ez történik, akkor persze más. Akkor most él. De nem él.

JANI Az orvos mondta az asszonynak, hogy csak annyi volt, hogy meghalt, és nem tartott sokáig, mikor már mentek, akkor már nem volt semmi ott, csak a halott gyerek.

MARIKA Az asszony?

JANI Az asszony csak zokogott, hogy a Pityu miatt van, azt mondta, a Pi-

tyu csinálta. A Pityu megölte a gyereket, hogy idehozta, ha nem hozza ide, akkor a gyerek még most is van. Nem úgy, mint most, hogy nincs.

MARIKA Hogy ő volt az oka, a Pityu?

JANI Mert lehozta a Rózsika nénihez a gyereket, nyárra, azért.

MARIKA De hát nem tudta otthon, dolgozott, az asszony meg a kórházban.

JANI Erre nem gondol, hogy ha neki nem kell a kórházban lennie, meg ha az öregasszony nem lesz rákos, akkor a Pityu nem hozza ide a gyereket. Csak azt mondja, hogy a Pityu a lakás miatt vette el, és hogy az azért az ő nevén van, mert az öregasszony vette, és neki íratta rá a nevére, és a Pityu oda többet nem mehet be. Elzavarja otthonról.

MARIKA És a Pityu? Mi lesz akkor a Pityuval?

JANI A Pityu haza fog jönni.

MARIKA Haza? Hogy otthagyja a lakást, amiért annyit dolgozott, ott az egész Pestet, a metró, meg a Ganzmávagot?

JANI Ott. És ideköltözik a Rózsika nénihez.

MARIKA Mikor?

JANI Pár nap múlva.

MARIKA Lehet, hogy így lesz jó a Pityunak. Amúgy sem tudott ott Pesten megszokni.

JANI Nem szeretett ott. Főleg a zaj miatt. Meg hogy kicsi volt.

MARIKA Pedig milyen jó helyen laktak: Angyalföld, nagyon szép neve van.

JANI Mért van az, hogy valakinek meghal a gyereke?

MARIKA Nem lehet tudni. Büntetés.

JANI Mért kell egy ilyen gyereket megbüntetni? Kinek ártott az?

MARIKA Nem a gyereket, hanem a szülőket.

JANI Én nem tudnék így büntetni.

MARIKA Én sem.

JANI És az egészben benne van az Isten. Milyen akkor az, ha ilyen dolgokba belekeveredik?

MARIKA Micsoda?

JANI Az Isten.

MARIKA Nem tudom.

8. jelenet

(Udvar)

LACI Jól szétjött ez a kazal. Nagyfaterod szólt valamit?

GYEREK Semmit, ki se mert jönni.

LACI Pedig ő nem tehet róla.

GYEREK Senki se tehet róla.

LACI Tudtad, hogy ott van?

GYEREK Micsoda?

LACI A villa.

GYEREK Tudtam.

LACI Mért nem szóltál?

GYEREK Nem jutott eszembe.

VÉGE