

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Pécsi Országos Színházi Találkozó 2005

MOHÁCSI JÁNOS: Ha beengednek bennünket az ajtón (*Sándor L. István beszélgetése*) 545

A politikai inkorrekttség fesztiválja (*Nánay Fanni beszélgetései az 5. Kortárs Dráma Fesztivál külföldi résztvevőivel*) 550

KOLTAI TAMÁS: A művészet, mely nyegle, hogy megéljen (*Budapesti évadkörkép*) 556

MIKULI JÁNOS-TÓTH ANDRÁS ERNŐ: Janus: két arcél – a Janus Egyetemi Színház két vezetője (*Solténszky Tibor beszélgetése*) 566

*

P. MÜLLER PÉTER: „...mondja, boldognak érzi magát?” (*Szép Ernő: Patika – Pécsi Nemzeti Színház*) 573

KATONA IMRE: A Halálszínház és mása (*Samuel Beckett: A játszma vége – Pécsi Harmadik Színház*) 579

MEDVE A. ZOLTÁN: Hazatérések (*Karácsony Benő: Napos oldal; Én, Kassák Lajos – Janus Egyetemi Színház*) 586

BUDAI KATALIN: Az óra lapja és jelentése (*Lázár Balázs Bertók-estjéről*) 593

*

PÁLYI ANDRÁS: Balassa Péter és a (másik) színház (*esszé*) 595

NYUSZTAY IVÁN: Tétlenség és önazonosság a görög és a Shakespeare-drámában (*tanulmány*) 601

KISS ATTILA ATILLA: Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza (*tanulmány*) 619

*

GYÖRFFY MIKLÓS: Dunának, Rajnának egy a hangja (*Térey János: A Nibelung-lakópark*) 633

ISKY ANDRÁS: A világ mint Zsidó Misi bácsi traktorja (*Háy János: A Gézagyerek*) 639

NAGY ANDRÁS: Veszélyes gravitáció (*Tasnádi István: taigetosz csecsemőotthon*) 648

TOMPA ANDREA: Időszerűtlen drámák (*Kárpáti Péter: A kíváncsi zsebkönyve*) 652

MELLÉKLET

FORGÁCH ANDRÁS: Halni jó! (*gonosz bohó*)

2005

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.



PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTÉ Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Bagolyfészek Könyvesbolt és Antikvárium, Ferencesek u. 27. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1. – az Alexandra Kiadó könyvesboltjaiban.

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Ceglédén:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – **Ady Endre Könyvesbolt,** Piac u. 26. – **Fókusz Könyvesbolt,** Hunyadi u. 8–10. **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. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Kőszegen:** Városkapu Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – **Kazinczy Könyvesbolt,** Széchenyi u. 33. – **Széchenyi Könyvesbolt,** Széchenyi u.

54. – **Mosonmagyaróvárott:** Könyvesbolt, Szent István u. 104. – **Nagykanizsán:** Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19–21. – **Siófokon:** Kóma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – **JATE bölcsészkar könyvtára:** Buch Könyvesbolt, Dugonics tér 12. – **Grand Café Mozi és Kávézó,** Bibic u. 2. – **Móra Ferenc Könyvesbolt,** Kárász u. 5. – **Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekszárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – **A. Z. Könyvesbolt,** Király u. 1. – **Tatabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprém:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegerszegen:** Simon István Könyvesház, Tüttös 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 metróállutjában – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7. – Stellium Könyvesbolt, V., Párizsi udvar – Helikon Könyvesbolt, VI., Bajcsy-Zsilinszky

www.jelenkor.net

500,- Ft

JELENKOR



JELENKOR

XLVIII. 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, CSUHAI 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. Nem kért kéziratokat elektronikus
formában (e-mail) nem áll módunkban fogadni. 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
(1089 Bp., Orczy tér 1. , Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900.).

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

Valamint közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj az I. félévre 3000,- Ft, a II. félévre 2500,- Ft,
egy évre belföldre: 5500,- Ft; a Magyar Posta Rt.-nél külföldre: 12100,- Ft.

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

VOLT IDŐ címmel jelent meg Mézőly Miklós és Tüskés Tibor levelezésének gyűjteménye a pécsi Pro Pannonia Kiadó gondozásában. A kötet bemutatójára május 10-én került sor a pécsi Művészetek Házában *Tüskés Tibor, Szörényi László* irodalomtörténész és *Szirtes Gábor*, a kiadó igazgatója részvételével, *Fillár István* és *Németh János*, a Pécsi Nemzeti Színház színészeinek közreműködésével.

*

VERSRŐL VERSRE: a Csorba Győző Megyei Könyvtárnak a József Attila Emlékév keretében zajló folyamatos felolvasási programja április 11-én vette kezdetét, az első verset *Lipics Zsolt*, a Pécsi Nemzeti Színház színművésze mondta el. – Verses estre került sor a pécsi Dante Caféban május 4-én *Varró Dániel*, *Havasi Attila* és *Keresztesi József* közreműködésével. Az est folyamán a résztvevők bemutatták *Havasi Attila Manócska meghal vagy a lét csodás sokfélesége* című verseskötetét, mely az Alexandra Kiadó Szignatúra Könyvek sorozatában látott napvilágot.

*

HELLER ÁGNES filozófus volt a vendége a pécsi Művészetek Házának május 8-án, aki *Az emlékezés kultúrája* címmel tartott előadást. Az est házigazdája *Weiss János*, a PTE Filozófia Tanszékének vezetője volt.

*

KARL VON GUTZKOW *Uriel Acosta* című színművét állította színpadra a Pécsi Nemzeti Színház május 7-én, *Forgách András* fordításában, *Balikó Tamás* rendezésében.

*

KONFERENCIÁK. A *Kádár-korszak nyilvánossága* címmel konferenciát rendezett a pécsi Történészceh Egyesület április 22–23-án a Dominikánus Házban. A rendezvényen előadott többek között *Standiesky Éva*, *Sasvári Edit*, *Keserű Katalin*, *K. Horváth Zsolt*, *Havasréti József*, *Sári B. László*, *Vercs András* és *Szolláth Dávid*. – *Kortárs művészeti intézmények, intézetek Magyarországon, Európában* címmel tartottak konferenciát április 27–28-án a Közéleti Művészeti Egyesület és az Európa Centrum Kht. szervezésében a pécsi Európa Házban, magyar és külföldi szakértők részvételével.

Szerzőink

Mohácsi János (1959) – Kaposvári Csiky Gergely Színház rendezője, Kaposvárott él.
Sándor L. István (1958) – színikritikus, az *Ellenfény* főszerkesztője, Budapestén él.
Nánay Fanni (1972) – polonista, műfordító, színházi újságíró, Budapestén él.
Koltai Tamás (1942) – színikritikus, a *Színház* főszerkesztője, Budapestén él.
Mikuli János (1958) – rendező, a pécsi Janus Egyetemi Színház vezetője, Pécssett él.
Tóth András Ernő (1969) – a Pécsi Nemzeti Színház színművésze, a pécsi Janus Egyetemi Színház vezetője, Pécssett él.
Soltészky Tibor (1953) – dramaturg, rendező, a Magyar Rádió Rádiószínházának vezetője, Budapestén él.
P. Müller Péter (1956) – irodalomtörténész, kritikus, a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének vezetője, az *Echo* főszerkesztője, Pécssett él.
Katona Imre (1943) – színházi rendező, dramaturg, az egykori Universitas Együttes művészeti vezetője, Mohácson él.
Medve A. Zoltán (1961) – kritikus, műfordító, Pécssett él.
Budai Katalin (1953) – irodalomtörténész, kritikus, Budapestén él.
Pályi András (1942) – író, műfordító, Budapestén él.
Nyusztay Iván (1967) – irodalom- és drámatörténész, a Károli Gáspár Református Egyetem adjunktusa, Budapestén él.
Kiss Attila Atilla (1965) – irodalomkutató, egyetemi oktató, Szegeden él.
Györfy Miklós (1942) – író, műfordító, irodalomtörténész, Budapestén él.
Visky András (1957) – költő, író, drámaíró, Kolozsvárott él.
Nagy András (1956) – író, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója, Leányfalun él.
Tompá Andrea (1971) – színikritikus, a *Színház* szerkesztője, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet munkatársa, Budapestén él.
Forgách András (1952) – író, dramaturg, műfordító, Budapestén él.

MOHÁCSI JÁNOS

HA BEENGEDNEK BENNÜNKET AZ AJTÓN

Sándor L. István beszélgetése

S. L. I.: – A POSZT versenyprogramjából szerintem egy előadás mindenképpen hiányzik: a Sárga liliom, amelyet a Nemzeti Színházban rendeztél.

M. J.: – Nekem a Rusznyák Gábor rendezte kaposvári *Julius Caesar* hiányzik a POSZT-ról. Az viszont ízlés kérdése, hogy a *Sárga liliom* belefér-e valakinek a legjobb tizenhatba.

– Gondolod, hogy speciális ízlés szükséges az előadásaidhoz?

– A nagyon nagy volumenű előadásaimhoz képest, mint amilyen a *Megbombáztuk Kaposvárt* vagy a *Csak egy szög* volt, a *Sárga liliom* jóval kisebb részt markol a világból. De lehet, hogy tényleg nem csak erről van szó. Jóval több embernek nem tetszik ez az előadás, mint ahogy eredetileg hittem. Ugyanakkor a *Sárga liliom* egy tisztességesen összelegőzött előadás – nem úsztunk meg benne semmit, szóval lehet, hogy mégis ott volna a helye...

– Meg voltam győződve arról, hogy a *Csak egy szög* tarolni fog a POSZT-on, ehhez képest igencsak ellentmondásosan fogadták tavaly Pécsett az előadást.

– Sőt, voltak kifejezetten ellenséges megnyilatkozások is. Az egészen megrázó volt, amit Fodor Tamás meg Nánay István mondott a szakmai megbeszélésen. Kétségbe vontak az előadással kapcsolatban mindent, a szakmaiságunkat, morális hozzáállásunkat, tán csak Kovács Marci zenéjét nem. Nánay egyébként sem szereti, amit csinálok. Egyszer azt mondta nevetve, miközben öntöttük magunkba a vodkát, hogy a *Tom Paine*-t azóta sem tudja nekem megbocsátani.

– Miközben ez az egyik legjobb előadásod.

– Vagy legalábbis egy olyan út kezdete, amin azóta is haladunk. A színházcsinálás olyan módjait fedeztük fel akkor, amely azóta is lök előre minket. Akkor szakadtunk el teljesen az eredeti darabtól, és kezdtünk el abból építkezni, hogy mit gondol az egész társulat egy-egy szituációról, merrefelé visszük együtt tovább a helyzeteket, eseményeket, szövegeket. Így szinte mindenki alkotótársá válhat. Ez igencsak hatékony módja a színházcsinálásnak. Persze nem biztos, hogy mindenkit elkap.

– Egyesek fanyalognak, mások márkanévként használják a Mohácsi nevet. Kik vannak többen, a rajongóid vagy az ellenzőid?

– Ezt igazából a nézői reakciókból lehet lemérni. A *Csak egy szög* óta súlyosan kettéválik a közönség, nagyjából egy a kilenchez arányban, ha mindenáron számokat akarunk mondani. A nagyobb rész jól elvan vele, a kisebbik viszont kifejezetten gyűlöli a produkciót, otthagya, kikéri magának.

– *Miért?*

– Fogalmam sincs. Szerintem minden előadás, ami élesen, pontosan fogalmaz, automatikusan beleütközik bizonyos tabukba. Így hát kikerülhetetlen, hogy valakibe ne harapjon bele. Ugyanakkor az előadások is olyanok, mint az emberek: aki mindenkiel barátkozik, az nem barátkozik senkivel. Az olyan előadásnak, amelyik mindenki barátja akar lenni, nem a színházban van a helye.

– *A Csak egy szög, a Megbombáztuk Kaposvárt is politizáló előadás.*

– A politika erős és hatékony közönségszervező eszköz: ha jól van megfogalmazva a színpadon egy olyan ügy, ami mindenkit érdekel, az pillanatok alatt eggyé olvasztja a közönséget. Az sem véletlen, hogy az *Istenítélet* (*Salemi boszorkányok*) alatt zokogtak a népek, pedig nem használtunk olcsó eszközöket. Azt hiszem, a nézők el is várják, hogy a színház eszközeivel hozzászóljunk ahhoz, ami itt folyik. Ezért gondoljuk azt, hogy a következő ilyen jellegű munkánk 1956-ról fog szólni, mert ez is olyan terület a közelmúlt magyar történelméből, ami nem nagyon lett feltárva.

– *A politizáló előadásokban hogyan lehet kikerülni azt a csapdát, hogy a nézők politikailag egyre inkább megosztottak?*

– Úgy, hogy nem pártpolitikai viszonyok mentén találjuk ki az előadást. Nekem nem az a dolgom, hogy eldöntsem, hogy melyik oldalnak van igaza, pláne alkalmazkodjam ahhoz, amit gondolnak, hanem az, hogy a problémát úgy vessem fel, hogy a nézők röhögjenek vagy sirjanak, de mindenképpen belekerüljenek a probléma közepébe. Ha beengednek bennünket az ajtón, akkor már minden rendben van. Ha már bent vagyunk, akkor ott olyan rendet teszünk, amelyet csak akarunk.

– *Irányítani tudod a nézői reakciókat?*

– A *Megbombáztuk Kaposvárt* készítése közben az egyik alaptétel volt, hogy azt csinálunk a nézőkkel, amit akarunk. Emlékszel rá, több játék is épült erre. De ezzel soha nem élünk vissza, meg is mondtuk nekik: vigyázzanak, azt csinálunk, amit akarunk. Tehát nem alázzuk meg a nézőket, nem akarunk a meggyőződésük ellenére beszélni. Meghagyjuk nekik a választást, hogy mit gondoljanak arról, amiről az előadásban beszélünk. Másrészt ennyi idős korára kialakul az embernek egy bizonyosfajta modora, ami a rendezőknél ugyanolyan veszélyes, mint a színészeknél. A *Sárga liliomnál* meg most, a *Veszett fejszénél* vettem észre, hogy folyamatosan tolakodnak elő olyan megoldások, amelyeneket már használtam. Időnként nagyobb fáradságba kerül ezek elhessegetése, mint maguknak az előadásoknak az összehajtogatása.

– *Mi a különbség egy rendező modora és a stílusa között?*

– Eörsi István kedvenc példája, hogy Heine azt írta magáról, hogy már nem is verseket ír, hanem Heine-verseket. Szerintem minden emberre, aki valamilyen alkotással foglalkozik, leselkedik ez a veszély.

– *Csak nem zavar téged, hogy Mohácsi-előadásokat csinálasz?*

– Kicsit zavar. Én előadásokat szeretek csinálni.

– *Számomra a Mohácsi-előadás egy azonnal felismerhető markáns színházi gondolkodást jelent.*

– Nem tudom... Nagyon örültem volna, ha ez a fránya bohózat, a *Veszett fejsze*, ami most született, helyből negyvenöt perccel rövidebb lett volna. És ha nem sikerült rövidebb előadást összerakni, pedig szándékomban állt, akkor el kell gondolkodnom, hogy milyen a viszonyom az anyaghoz, a színészekhez, egyáltalán a színpadi fogalmazáshoz, ami ennyire arra késztet, hogy terjedős előadás születessen belőle. Ugyanakkor azt is gondolom, hogy a rövidség ugyanúgy nem esztétikai kategória, mint a hosszúság.

– *Hol szerezted meg azt a szaktudást, amivel pillanatok alatt örületet tudsz teremteni a színpadon, vagy épp ellenkezőleg: döbrent feszültséget?*

– Csakis a gyakorlatban. Próbákra járkál az ember, meg bizony előadásokat is néz, bár én javarészt a sajátjaimat nézem. De a mozi is hasonló eszközöket használ. A *Sárga liliomban* például nagyon sok olyan pillanat volt, amit ajándékba kaptam Kovács Marci-tól, a zeneszerzőtől. Voltak olyan zenei mozzanatok, amikor hirtelen megállt minden, és csak egy hegedű meg egy cselló szólt. Marci hozta a zenével, ha akarom, kezdek vele valamit, ha meg nem, akkor észre se veszem. De ilyen esetben az összes fülét felcsapva kell figyelnie a világ minden rendezőjének, amikor egy-egy munkatársa, zeneszerző, tervező, világosító, kellékes behoz egy új elemet, amiről neki eszébe juthat valami. Figyelni kell, hogy mi van benne egy léha ötletben, ami mint lehetőség benne van az anyagban, de még nincs benne az előadásban. Mondjuk épp csak az egyik színész által került bele. Ezekre borzasztóan oda kell figyelni. Az „alkotótársak” ugyanis praktikusán más oldalról közelítenek egy általuk még kevésbé ismert anyaghoz, így sokkal nyitottabban is tudnak gondolkodni róla. Olyasmit láthatnak meg, amit én nem veszek észre. Az én tekintetem az egészet próbálja meg átfogni, a színészeké meg az összes többi közreműködőé a részterületeket. Ez azért fontos, mert csak ezeken a részterületeken keresztül tud megjelenni az, amit én a darabról gondolok, tehát valójában magáról az előadás végső formájáról van szó.

– *Mondod, hogy a gyakorlatban szerzed a szaktudást. De hogy kerültél a színház közelébe?*

– Ez olyan volt, mint egy lottóötös. Épp abban az évben hagytam ott a Közgázt, pontosan azért, hogy meg tudjam csinálni azt az előadást, amely már igen sok időnket megette. Az *Ármány és szerelem* ősverziója volt ez a Wesselényi utcában.

– *Hány éves voltál?*

– Huszonhárom. És itt jön a lottó: anyám akkor a statisztikai hivatalban dolgozott, és hihetetlen jó barátnője volt Babarczy felesége, Vajda Ági. Anyám beszélt vele, hogy jöjjön el megnézni az előadást. Vajda Ági színházilag elég edzett asszony volt, lsten nyugosztalja, eljött, és szólt Babarczynak, hogy nézzék meg ők is az előadást. Babarczy Aschert küldte, vagy egyszerűen csak őt érdekelte jobban, megnézte, nagyon tetszett neki. Beszélt Babarczyval, és így kötöttem ki Kaposvárott mint csoportos szereplő.

– *Az volt az első munkád?*

– Azzal a csoporttal már csináltunk előtte is egy előadást. Akkor már jelentkeztem egyszer-kétszer a főiskolára is. Tizennyolc éves koromban azt gondoltam, hogy tíz évet érdemes rátenni erre, mert utána még akármit kezdhetek magammal. A másik nagy tervem az volt – ez már ebben az életben nem fog összejönni –, hogy építésszettel foglalkozzam. Az apám gépészmérnök, a nagyobbik öcsém szobrász, tehát biztos ott van bennem a kettőnek valamifajta keveréke.

– *És miért nem vettek fel a főiskolára?*

– Erről a legtöbb információt Éry-Kovács András adta. Amikor utoljára nem vettek föl, azt mesélte, hogy Vámos László azt mondta, vannak kellemetlen tehetségek. Ez lettem volna én. Huszonét éves voltam, amikor utoljára felvételiztem, épp kész volt a *Tévedések víg játéka*. Tulajdonképpen máig hálásnak kell lennem, hogy nem vettek fel, mert nem tudom, mihez kezdtem volna magammal Vámos László vagy Adám Ottó osztályában.

– *Amikor ide kerültél Kaposvárra, mennyire tűnt a saját közegetnek?*

– Semennyire. Totális belső ellenzékét alakítottunk ki az égbe rohögő, túl sokat ivó, a gyertyát minden végén égető társasággal, Gyuriczával, Lugosival, Tóth Gézával, Dunai Karcsival. Teljes belső ellenzék voltunk. Az sem biztos, hogy a mai magammal egyetértettem volna, amikor eszelősen hajszolom a próbákat, hogy legyen bemutató.

– *Hogyan kezdtetek el dolgozni a stúdióban?*

– Úgy, hogy nem tiltották meg. Voltak színházak akkoriban, több példát tudok erre,

ahol egész egyszerűen megtiltotta az igazgatóság, hogy a színészek saját örömeikre próbáljanak. Ennél itt liberálisabb volt a hangulat, nem kapcsolták ki a villanyt, nem zavarták ki az embereket, aki dolgozni akart, az a stúdióban megtehetette. Persze a mainál jóval gyengébb hatékonysággal próbáltunk, de időnk volt, mint a pelyva. Tehát az első évben el tudott készülni a *Bánk bán*.

– *Ha jól értem, valamiféle partizán-attitűdből született az előadás.*

– Ez is volt a címe: *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán*. A Bizottság együttes egyik szövegéből kölcsönöztük.

– *És meddig tartott ez a partizánkodás?*

– Gyakorlatilag egy évig. Képzeld el, hogy vége az előadásnak tízkor, utána tizenegykor elkezdünk próbálni, általában háromig, a végén már négyig, ötig. Mire kimentünk, már világosodott. Kegyetlen időszak volt.

– *Egy évig készült ez az előadás?*

– Novembertől májusig.

– *A létező irodalmi és színházi hagyomány „ellenzékét” jelentette maga az előadás is?*

– Inkább a Katona-darab végletes továbbgondolását. Ami csak félig-meddig volt ki-mondva benne, azt a kegyetlenségig kiéleztük, ami meg nem tetszett benne, például a megvadult magyarkodás, azt nem fogadtuk el jól. De amit csináltunk, annak a csírái mind ott rejlenek a szövegben. Abban voltunk gátlástalanok, hogy meddig lehet elvinni a darabban benne rejlő szituációkat, ez lehetett meglepő az előadásban. Azt hiszem, ha valaki ma *Bánk bánt* akar rendezni Magyarországon, akkor nem nagyon kerülheti meg azt az előadást, bár semmi nincs belőle dokumentálva.

– *Nem akarod felújítani?*

– Eszembe jutott, sokkal izgalmasabb lenne, mint akkor. Nagyobb volumenű színészek ügyesebben is tudnák megcsinálni, de a felújításoktól nagyon félek. Ez már nem lenne ugyanaz az előadás. Akkor kétszer ötvenöt perc volt, amit ma eleve elfogadhatatlannak tartanék, mert radikális leegyszerűsítésnek vélném. Másrészt reprodukálhatatlan a díszlet is. A régi stúdióban, a második emeleten még voltak ablakok, amelyek a parkra nyíltak. Felszereltünk nagy halogénizzókat a színház tetejére, és megvilágítottuk a parkot, így egész elképesztő volt az első felvonás vége. A második felvonásban meg felemelték az asztalról a fiúk a halott Melindát, többek között én is, és kiöntöttük Nagy Marit az ablakon. Olyan trükköt használtunk, ami soha nem bukott le. A házi bemutatón sikongattak a rendes nagy színésznők, például Básti Juli... Az előadásnak ezt a formai részét annyira fontosnak tartom, hogy amíg hasonló nem jut eszembe, addig nem nyúlok hozzá a darabhoz.

– *A következő előadás már nem partizánmódra született?*

– Az hivatalos volt. A *Tévedések víg játéka* már az új stúdióba készült.

– *Ennyire tetszett a vezetőségnek a Bánk bán?*

– Nagyon szerették. Gyakorlatilag mindenki szerette a társulatban.

– *Teljesen megváltoztatta a helyzetet?*

– Teljesen. De az nagyon hosszú folyamat, amíg az ember beolvad egy ilyen nagy gépezetbe, mint a kaposvári színház. Nem volt egyszerű. Sokan, akik benne voltak a *Bánk bán*-ban, színészek lettek: Nagy Mari, Gyuricza, Tóth Géza. Dunai Kacsai később meghalt. Mások meg elhagyták a színházat. Érzelmileg nem volt egyszerű ügy, hogy nem dolgozom velük tovább. Tulajdonképpen a *Bánk bán* utáni állapot nekem talán a *Nagy Romulus*-sig tartott, ami jó hét-nyolc év.

– *Megpróbáltak tanítani téged az itt lévő neves rendezők?*

– Hála Istennek, semmi ilyesmi nem történt. Vagy én nem vettem észre. De nagyon jó iskola volt, hogy segédrendezőként dolgoztam. Aschernél, Babarczynál sajnos nem, Gothárnál rengetegszer. De nincs olyan folyamat, amiből ne tanulna az ember. Mondjuk Gazdag Gyulát nagyon bírom, ám életem egyik legdurvább bukása volt egy év végi

Ghelderode-darab, amit ő rendezett, én meg statisztáltam benne. De nem mondom, hogy kevesebbet tanultam belőle, mint Gothár *Agyó, kedvesem*éből, ami nagy siker volt.

– És voltak rendező példaképeid?

– Nekem egy ilyen mitikus élményem van, Paál István pécsi *Übűje*, amit tizenhét éves koromban láttam. Egész elképesztő volt, amit ott műveltek. Amit Szolnokon láttam tőle, az már kevésbé tetszett. Láttam például a *Tragédiát*, amit többen szerettek, de ez annyival volt kevésbé hatékony és szép, mint amennyire durva és erőszakos volt az *Übű*.

– Paál István sajnos a struktúrába való sikertelen beolvadás példája.

– Lehetséges. Nyilván nem ilyen színházat kellett volna neki csinálnia.

– Nemi féltől attól, hogy egy kőszínházi gépezet részévé kell válnod?

– Nem. Azt is megmondom, hogy miért nem. Amikor idejöttem, az első munka, amit láttam, Ascher *János* vitéze volt – igen jól megszólaló zenekarral és kórossal, meg olyasfajta színészi jelenléttel, aminek alapján úgy éreztem, hogy jól járok vele, ha ilyen feltételek között dolgozhatom. Ugyanilyen volt Babarczy *Liliumja*, amiről szintén azt gondoltam, hogy ha ilyen keretek között lehet dolgozni, akkor lehet dolgozni.

– Soha nem volt olyan érzésed, hogy el kellene menned, saját társulatot alakítani?

– Ez olyan bizonytalanságot jelentene, amit nem biztos, hogy tudok vállalni. Nem tudnám nyugodt szívvel azt mondani tizenöt embernek, hogy pakoljon fel, és menjünk el együtt nem tudom, hová. És csináljunk olyan előadásokat, amelyek egy idő után unalmassá válhatnak. Az az igazság, hogy nem lehet csak *Tom Paine*-féle előadásokban játszani. Sokkal jobb mindenkinek, ha többfajta előadásban vehet részt, a színészeknek is, a közönségnek is.

– Vannak tanítványaid, követőid?

– Csodálkoznék, ha az a dolog, amit csinálok, ebben a színházban nem hatna. De azt nem gondolom, hogy annyira megrázóak a munkáim, hogy más színházakban is követni szeretnék őket. Azonkívül megvan az az előnyünk is – ezen szoktunk is viccelődni –, hogy mindazt, amit mi csinálunk, csak iszonyatosan nagy munkával lehetne utánozni. Ha pedig valaki ennyi energiát befektet egy előadás létrehozásába, akkor annak úgyis kialakul a saját színházi nyelve.

A POLITIKAI INKORREKTSÉG FESZTIVÁLJA

Nánay Fanni beszélgetései az 5. Kortárs Drámafesztivál külföldi résztvevőivel

A címbe foglalt meghatározással Ian Herbert brit kritikus, az International Association of Theatre Critics elnöke jellemezte az idei Kortárs Drámafesztivált egy szakmai beszélgetésen. Pontosabban annak Visitors Programját, hiszen április 21. és 28. között gyakorlatilag két fesztivál zajlott egy időben: a legfrissebb külföldi és magyar drámairodalom szemléje mellett negyven külföldi szakember az elmúlt évek magyar drámájával és színházával ismerkedett. Látogatásuk záróeseményeként – magyar szakemberekkel együtt – kerekasztal-beszélgetésen vitatták meg a Budapesten látottakat. A hazai kritikusok véleménye szerint a külföldiek számára összeállított program távolról sem nevezhető reprezentatívnak: abban többnyire szerzői és társulati színházak produkciói szerepeltek (Pintér Béla Társulat: *Parasztopera*, *Sütemények királynője*; Krétakör: *Feketeország*; Beregszászi Illyés Gyula Színház: *A szarvassá változott fiú*; Kaposvári Csiky Gergely Színház: *Csak egy szög*), s csak kisebb számban fordultak elő a tipikusabbnak tartott, szövegre, verbalításra épülő előadások (Tatabányai Jászai Mari Színház: *A negyedik kapu*; Katona József Színház: *Koccanás*). A beszélgetés külföldi résztvevői mindenekelőtt az előadások stilizáltságát, a társadalmi-politikai elkötelezettséget és a határok feszegetését emelték ki, valamint több produkció esetében megemlítették a kabaré műfajához való közeledést és a már idézett politikai inkorrektséget. A Visitors Program négy résztvevőjét kérdeztem a fesztiválon szerzett tapasztalataikról.

Małgorzata Semil (Lengyelország; a varsói Teatr Powszechny művészeti igazgatója, a *Dialog* című színházi folyóirat szerkesztője)

Nánay Fanni: – *Nem először jár Magyarországon, nem először találkozok a magyar színházzal. Mennyiben változtatta meg e fesztivál az Önben korábban kialakult képet?*

M. S.: – Valóban nem vagyok a fesztivál tipikus vendége, hiszen viszonylag széles rálátásom van a magyar színházra, az elmúlt két évben alkalmam volt látni mind a főáram, mind az alternatív színház legfontosabb produkcióit. Korábbi látogatásaim során hiányoltam az új darabokat, a tavalyi pécsi fesztiválon például szinte kizárólag klasszikusok, különböző módon újraértelmezett, felfrissített klasszikusok szerepeltek. Most viszont új műveket láthattam, s ami mindenképpen érdekes e darabokban, hogy a mai Magyarországon kétségtelenül rendkívül fontos és aktuális témákkal foglalkoznak. Ilyen volt a kaposvári előadás, amely a magyar–cigány viszonyról szólt, ilyen volt Spiró új darabja, amely megpróbált az egész magyar társadalomról portrét rajzolni, ilyen volt a Pintér Béla Társulat legújabb előadása, amely egy mai diszfunkcionális családról, tehát végső soron szintén a mai magyar társadalomról szól. Természetesen ide sorolnám a Krétakör legújabb előadását is, amely arra tesz kísérletet, hogy meghatározza a magyarok helyét Európában, illetve a magyarok új helyét az új Európában. Ez olyan kérdés, amelyre mindannyiunknak – a magyaroknak is, nekünk is – választ kell találnunk, a Krétakör előadása persze különösképpen kritikusan látja saját társadalmát. Tehát számomra rendkívül érdekes, ahogy e művek és előadások kísérletet tesznek arra, hogy nehéz, fájdalmas és elemzést igényelő problémákról beszéljenek. Csupán az a kérdés, mennyire eredményes az elvégzett elemzés. Azt, hogy

a témák fontosak a magyar társadalom számára, én – nézőként – a magyar közönség reakciói alapján tudom megítélni. Ezen előadások sikere arról tanúskodik, hogy a nézőknek szükségük van az ilyen jellegű darabokra. Kívülállóként nem illik, nincs lehetőségem, nincsenek eszközeim arra, hogy megállapítsam, az előadások mélyen és hozzáértően érintik-e a felvetett problémákat. Annak alapján, amit láttam – bár nem tudom, hogy külföldiként van-e jogom ezt megítélni –, az az általános benyomás alakult ki bennem, hogy fontos kérdéseket érintenek, de elég sekélyesen.

– *Mit hiányolt az előadásokból? S általában, milyen várakozásokkal érkezett a fesztiválra?*

M. S.: – Amikor megkérdezik, miért érdekel ennyire a magyar drámairodalom, mindig azt válaszolom, és most is csak ezt tudom megismételni, hogy a magyar drámák egyfajta „helyettesítő” nézőpontot nyújtanak számunkra, amelyből saját problémáinkat megvizsgálhatjuk. Közös a múltunk és közös a jelenünk, s nagyon érdekes megfigyelni, hogyan küzdenek meg a magyarok ugyanazokkal a gondokkal, amelyek minket is érintenek. Ez nem jelenti azt, hogy nálunk nincsenek ilyen típusú drámák. De talán túl kevés van belőlük.

– *Mik azok a témák, amellyekkel a magyar dráma foglalkozik, a lengyel művekből viszont hiányol?*

M. S.: – A fiatal lengyel írókat főleg a családi viszonyok, a diszfunkcionális család problémája érdekli, jelenleg inkább befelé forduló, pszichologizáló drámairodalom a miénk. Jóval kevesebb az olyan darab, amely megpróbálja meghatározni helyünket a világban. Persze vannak kivételek, például Jerzy Pilch *A Szentatya sílécei* című darabja, vagy a krakkói Stary Teatr és a düsseldorfi színház által közösen bemutatott *Éjszaka*, Andrzej Stasiuk drámája. Ezek a művek az Európában elfoglalt helyünkről beszélnek, nemzeti érzelmeinkről a mai, változó világban, s mindenekelőtt mernek nyíltan beszélni nemzeti sztereotípiáinkról. Viszont hozzátenném, hogy mindkét művet prózaíró, és nem drámaszerző írta.

– *Pintér Béla Parasztoperájával kapcsolatban szokás a nemzeti érzelmeket, nemzeti sztereotípiákat emlegetni...*

M. S.: – Igen, Pintérnél is megvan a játék a sztereotípiákkal, de talán egy másik síkon. Ő inkább a helyi kultúra és a külső kultúra viszonyát feszegeti, Stasiuk viszont főbiáiinkról, nemzeti komplexusainkról beszél.

– *Mi a véleménye az itt látott előadásokról, mennyire találták meg az adekvát formát a modern drámák tolmácsolásához?*

M. S.: – Az előadásokat nézve folyton az volt az érzésem, hogy valami túl sok bennük. Hiányzott az arány, hiányzott valaki, aki azt mondta volna, elég. Például a kaposvári előadásból teljesen hiányzik a fegyelem, lehet, hogy van benne pár csodálatos, mind koreográfiailag, mind zeneileg gyönyörűen megkomponált jelenet, de maga az előadás túljátsozott, gyakran túlkibált. Ha lenyesnének belőle egy órát, nemhogy nem veszítene, hanem nyerne, hiszen az ismétlődő hatások egy idő után halottá válnak. Példaként említeném az auschwitz-i jelenetet, amely a rendkívüli tapintat és a tökéletes kidolgozás ellenére túl hosszú volt, és egyik hatás követte a másikat, minden arányérzék nélkül. Ugyanez volt a benyomásom a Spiró-darab esetében, ami egy fabula nélküli, amorf szöveg, rövid jelenetekből összemossa, s ha egy kicsit megvágnánk, a hatások és a benyomások határozottan erősebbek lennének. Ez alól talán egyedül a Krétakör előadása jelent kivételt, amelyen hatalmas fegyelem tükröződik. Érdekesnek találom az új arculatot, mégis, a *Feketeország* számomra nem több, mint kabaré. Természetesen a Krétakör munkásságában ez új fordulat, a színházi forma szempontjából mégsem látok benne semmi újítást. Szakmailag rendkívül jó, pontos előadás, s a Krétakörrel változatlanul úgy gondolom, hogy színészi, dísztettervezői, rendezői szempontból a legmagasabb szinten áll. Nagyon tetszett maga az ötlet is, de szerintem nem lép túl a találó és színvonalas kabarén. Ugyanakkor hallatlanul fájdalmas kabaré, és olyan problémákat vet fel, amelyek – ha jól értem – jelenleg fájdalmasan érintik a magyarokat. És ebben az esetben is elmondhatom, hogy az előadás ugyanolyan mértékben vonatkozhat ránk, lengyelekre is.

N. F.: – Találkozott-e korábban a magyar színházzal, volt-e valamilyen képe róla a fesztivál előtt?

M. V.: – Mielőtt Magyarországra érkeztem, csupán két magyar előadást láttam: a Krétakör *Munkáscirkuszt* tavaly Montrealban, valamint az Artus *Osiris-tudósításait* a Kísérleti Színházak Fesztiválján Kairóban, ahol a zsűri tagja voltam, és ennek az előadásnak szavaztam meg a legjobb produkció díját. És persze láttam Joseph Nadj koreográfiáit. Összességében azonban azt mondhatom, hogy semmit sem tudtam a magyar színházról, amikor a fesztiválra érkeztem.

– Ön előtt a fesztivál egyik lengyel résztvevőjével beszélgettem, aki igen jól ismeri színházuinkat, s a magyar és lengyel drámairodalom és színház közötti rokonságról beszélt. Az Ön számára, aki szinte szűz szemmel és egy másik kontinensről érkezve nézte az előadásokat, mik azok a jellemzők, amelyek a legszembevetőbben különböznek a kanadai s általában az észak-amerikai színházban látottaktól?

M. V.: – Meglepett az előadások sokszínűsége. Meglepett a színészek sokoldalúsága, akik tudnak játszani a testükkel, tudnak énekelni, tudnak hangszereken játszani. Meglepett, milyen sok ember van a színpadon, Québecben ritka az olyan előadás, ahol ennyi ember szerepel. Megfigyeltem, hogy a színház igen népszerű Magyarországon, van számottevő közönség, amely nagyon jól követi, értékeli az előadásokat. És nagyon tetszett a provokálásra való hajlandóság, úgy láttam, ez egy provokatív, gyakran politikailag inkorrekt színház.

– Mondana pár példát?

M. V.: – Például *A negyedik kapu*, amely a haszid zsidók életét mutatta be a színpadon. Montrealban van egy jelentős haszid közösség, abban a negyedben is, ahol lakom, rengeteg konzervatív haszid él, ám számunkra rendkívül titokzatosak, semmit nem tudunk róluk. Budapestre kellett jönnöm ahhoz, hogy kicsit megérthessem a haszidok mentalitásának egy aspektusát, vagyis ezt az életörömet, ezt a gúnyolódást, az Isten provokálását, az Istennel folytatott párbeszédet, ugyanakkor az Istenről folytatott tiszteletlen párbeszédet. Kanadában politikailag inkorrektnek tartanák ezt az előadást. Mégis örülök, hogy megkaptam a dráma szövegét, mert úgy gondolom, bizonyos elemeit felhasználva érdemes lenne bemutatni Montrealban. Szerintem úgy hatna, mint egy atombomba.

– Mi az, ami nem tetszett az itt látott előadásokban?

M. V.: – Színházkritikusként általában először virágot osztok, aztán csalánt. A virág tehát: egy rendkívül gazdag, fiatal, provokatív színház láthattam, a csalán viszont, hogy a színház gyakran már több mint gazdag, sőt időnként túlsordul. Mivel a Krétakört már ismertem korábban, ez a jelenség főleg az ő előadásuk esetében tűnt fel számomra. A *Feketeországot* jóval kevésbé találtam érdekesnek és megindítóknak, mint a *Munkáscirkuszt*. Sok dolgot öncélúnak láttam benne. A *Munkáscirkuszt*ban a meztelenség az előadás szerves részét képezte, annak szükséges, sőt konstruktív eleme volt, a *Feketeországban* viszont elvesztette jelentőségét, túl evidenssé, öncélú provokációvá vált. Néha úgy éreztem, az előadás a modorosság határát súrolja, s voltak olyan dolgok, amelyek ismerősnek hatottak – láttam már hasonlót például Christoph Marthaler-nél, Pina Bauschnál, egyszóval a *Feketeországot* nem tartom annyira újítóknak, mint a *Munkáscirkuszt*. Általában véve hiányoltam az egyszerűbb, tisztább, gyakran rövidebb színházat. A legtöbb előadást túl hosszúnak éreztem, például a kaposvári produkció négy óráig tartott, én meghúztam volna a felére, az is elég lett volna. Ugyanezt éreztem *A negyedik kapu* esetében is: az érdekes és provokatív elemek ellenére túl sok minden van benne, túl hosszú, túl terjengős.

– Bár viszonylag kevés előadást volt alkalmam látni a fesztivál alatt, milyen kép, milyen első benyomás alakult ki Önben a magyar drámáról és színházról?

M. V.: – Az általam látott magyar darabokban felfedeztem pár közös vonást, amelyek-

ről persze nem tudhatom, hogy általánosságban is jellemzik-e a magyar színházat. Egyrészt ilyen a már említett késztetés a provokációra, a sokkolásra, másrészt azt vettem észre, hogy az itt látott változatosságon, gazdagságon keresztül végső soron újra és újra a magyar identitást ábrázolják a színpadon. Tehát határozottan érzek itt olyan sajátosságot, olyan színházcsinálási módot, amely különbözik mindattól, amit Oroszországban, Lengyelországban vagy Bulgáriában láttam, bár e sajátosságot jelenleg még nem merném meghatározni, hiszen ahhoz túl kevés magyar előadást tekintettem meg.

Marina Davidova (Oroszország; az Izvesztija kritikusa)

N. F.: – *Mikor találkozott először a magyar színházzal?*

M. D.: – Többször jártam Budapesten, de mindig turistaként, ez az első alkalom, hogy színházkritikusként vagyok itt. Természetesen láttam pár előadást korábban, más fesztiválokon, a moszkvai Csehov-fesztiválra pedig meghívtuk Schilling Árpád *Siráját*, amely nagy sikert aratott Oroszországban. Tehát volt valamiféle kapcsolatom a magyar színházzal, de nem alakulhatott ki róla átfogó képem. Az az igazság, hogy most sem alakult ki, hiszen az itt látott előadások kifejezetten modern drámákat dolgoztak fel, tehát nem érthettem meg a magyar színházat általában, hiszen a színházi életnek rengeteg aspektusa van.

– *Az idei fesztivál középpontjában a modern orosz drámák álltak. Mennyire tükrözte e válogatás a mai orosz drámaírási helyzetét?*

M. D.: – Sajnos semmit nem sikerült megnéznem az orosz programból, mert az időpontjuk ütközött a magyar előadásokkal, de úgy gondolom, a fontosabb orosz drámaírók szerepeltek a fesztivál programjában. Hozzátenném, hogy nekünk is van egy kortárs drámafesztiválunk Moszkvában, és a modern drámákból készült magyar előadások átlagszínvonalát jelentősen magasabbnak tartom, mint az oroszokét. Az orosz drámafesztiválon – amit egyébként nagyon támogatok, nagyon hasznosnak tartok – a legtöbb előadás művészi színvonala elég alacsony. A fesztivál problémája, hogy nem sikerül modern drámákat bemutatni jó előadásokat találnunk. Persze vannak jó darabok és nagyon népszerű drámaírók, mint az ezen a fesztiválon is szereplő Presznyakov fivérek és Vaszilij Szigarjev, vagy Jevgenyij Griskovec, de az új drámák előadásai alapvetően nem túl érdekesek, leszámítva talán Szerebrennyikov *Gyurmáját*.

– *Úgy gondolja, hogy a magyar előadások jobban megtalálták a megfelelő formát a modern drámák előadásához?*

M. D.: – Úgy láttam, hogy a magyar rendezőknek van egy speciális kulcsuk az új szövegekhez. A másik fontos dolog, hogy nálunk gyakorlatilag hiányzik az a színházi irányzat, amely nem kész szövegen alapuló, hanem a próbák során alakuló előadásokat hoz létre. Én ezeket a – mondjuk úgy – forgatókönyveket is modern drámáknak tartom, s úgy gondolom, hogy Christoph Marthaler vagy Alvis Hermanis előadásai a modern színház jövőjét jelenthetik. Oroszországban azonban – folyton csak Oroszországról beszélek, ahelyett, hogy a magyar színházról beszélnék – hiányzik ez a hagyomány, és úgy gondolom, ez is oka lehet annak, hogy az orosz rendezők nem tudnak mit kezdeni a kánonon kívüli darabokkal. Az új orosz szövegeket jó olvasni vagy jó látni a „work in progress” stádiumában, de amint színpadra kerülnek, elvesztik mélységüket.

– *A magyar előadásokat mélyebbeknek látja?*

M. D.: – Tulajdonképpen a magyar darabok egyáltalán nem mélyebbek, mint az oroszok, viszont azt látom, hogy itt megvan a hagyománya annak, hogy az előadások a drámaíró, a színész, a díszlettervező bevonásával készülnek. Például Schilling előadása, a *Feketeország* gyakorlatilag a semmiből készült, és – bár nem mondhatnám, hogy imádtam – nagyon invenciózus produkciónak tartom.

- *Említene olyat is, ami nem tetszett a fesztivál előadásáiban?*
- Valójában szinte csak pozitív benyomás ért, bár igen csalódott voltam Zsámbéki Gábor rendezése miatt. Tudom, hogy ő nagyon híres rendező és fontos személyiség a magyar színházi életben, az is lehet, hogy túl nagy elvárásaim voltak vele szemben. Az előadásban volt pár amatőr húzás, ami tényleg megdöbbenített.
- *Mitől érezte amatőrnek? A dráma vagy rendezés miatt?*
- M. D.: – Mindkettő miatt. Rendkívül egyrétű az üzenete, és életünk igencsak primitív paraboláját nyújtja.

lan Herbert (Nagy-Britannia; kritikus, a Nemzetközi Színházkritikusok Szövetségének elnöke)

N. F.: – *Korábban már találkozott a magyar színházzal. Milyen benyomások érték e fesztivál előtt?*

I. H.: – Először még a változások előtt találkoztam a magyar színházzal, amikor a Kátona József Színház már híres volt Európában, és az olyan előadások, mint a *Revizor*, nemzetközi fesztiválokon turnézta. Jártam korábban is Budapesten, s alkalmam volt látni pár előadást. Egyszóval éveken keresztül volt egyfajta laza kapcsolat a magyar színházzal, de a nagy áttörés négy évvel ezelőtt történt ugyanezen a fesztiválon, amikor nagyobb szeletet láthattam belőle. Majd tavaly Londonban megrendezték a Magyar Magic fesztivált, amelynek keretében eljutott hozzánk pár előadás, például Schilling Árpád *Mizantrópja*, amely azonban teljesen más volt, mint az a produkció, amit itt láthattam...

– *Mennyire ismeri a magyar kortárs drámát?*

I. H.: – A tavalyi londoni fesztiválon volt egy felolvasószínházi sorozat is, amelynek során az a benyomás alakult ki bennem, hogy a kortárs magyar dráma bizonyos fokig ugyanazokat a nyomvonalakat követi, mint bármely más ország kortárs drámairodalma. Láttam *A Gézagyereket*, olvastam a *Portugált*, láttam az *Autótolvajokat*, s azok újra és újra ugyanazokat a kérdéseket járják körül. Például *A Gézagyerek* története elmaradott vidéken játszódik, ahol nincs ipar és mindenki iszik, az *Autótolvajokban* pedig mindenki drogos és kisstilű bűnöző, vagyis a kortárs magyar drámában ugyanazokkal a dolgokkal találkozunk, mint bármely más kortárs drámában: alkohollal, drogokkal, depresszióval.

– *Ezzel a drámák tartalmát vagy művészi színvonalát jellemzi?*

I. H.: – Arról a társadalmi jelenségről beszélek, amelyet a drámák feltárnak, a színvonaluk viszont kifejezetten magas. Miközben e darabokat néztem, egyszerre szörnyülködtem és nevettem, hiszen a szerzők még a legkilátástalanabb helyzetben is megtalálják a humort.

– *Mennyiben változott meg az Önben kialakult kép e fesztivál alatt?*

I. H.: – Az itt látott produkciók teljesen mások voltak, mint azok, amelyeket korábban megismertem. Hihetetlen stilisztikai sokféleséget tapasztaltam: a formálisan rendkívül gazdag előadásoktól kezdve (mint a *Theomachia* vagy a *Négerek*) a társulati színházon keresztül (mint a beregszászi vagy a kaposvári társulat előadása) egész Pintér Béla *Sütemények királynőjének* modernizmusáig, na és mindezek között félúton helyezkedik el Schilling. Tehát ugyanazon téma, a mai Magyarország ábrázolása a lehető legkülönbözőbb formában jelenik meg, és lenyűgöző, hogy ezek az előadások mind ugyanarról az igazságról, ugyanarról a tartalomról beszélnek: a nemzeti identitásról, helyünkéről Európában, arról, hogy az EU részévé válva megváltozott-e a magyar lélek. Például a Pintér Béla Társulat a *Sütemények királynőjében* megmutatja, hogy a mai Magyarország mennyire különbözik a kommunista Magyarországtól. A beregszászi előadásban a vidéki élet eleve nedik meg a színpadon, s elgondolkodtat minket, hogy most Európában vagyunk vagy Európán kívül. A *Négerekben* pedig nem feketék és fehérek közötti konfliktusról van szó,

hanem az országban élő cigányokról. Ugyancsak az előadások közös jellemzőjének látom, hogy e témák kifejezésére gyakran használják a sokkolás eszközét. Rengeteget gondolkodtam azon – főleg Mohácsi, Pintér és Schilling előadása után –, hogy meddig lehet elmenni a sokkolásban, meddig lehet feszíteni a húrt, mikor hagyja el a közönség a termet. Lehet, hogy a koromból kifolyólag kezdek régimódi és konzervatív lenni, de felmerül bennem a kérdés, szükséges-e sokkolni az embereket ahhoz, hogy átadjunk egy gondolatot. Ha túlságosan sokkolod az embereket, lehet, hogy azok – épp a túlzott provokáció miatt – nem is hajlandók elgondolkodni a problémán. Ha valaki azt mondta volna, hogy Magyarországon egy héten belül látni fogok kannibalizmust (a *Theomachiában*), meztelenséget és egymás seggében turkáló embereket (Schilling előadásában) és szart evő embereket (Pintér előadásában), cigány- és zsidóellenes akciókat (a Mohácsi-darabban), lehet, hogy kétszer meggondoltam volna, eljövök-e... Vicceltem.

– Ön szerint az előadások sokkoló jellege a művészi színvonal rovására megy?

I. H.: – Természetesen ezek nagyrészt nagyon jó és nagyon kompetens színházak, rendkívül érdekes játékmóddal és rendkívül gazdag eszközkészlettel. Úgy gondolom, hogy jelenleg a magyar rendezés igen kedvező periódusban van. Az olyan, vitathatatlanul európai formátumú rendezők mellett, mint Zsámbéki vagy Ascher, Schilling most kezd nemzetközi ismertségre szert tenni. Szeretnék többet tudni Bodó Viktorról is, akit csak színészként ismerek a *Frau Chicken Show*-ból. Számomra Balázs Zoltán volt a fesztivál nagy felfedezése, egész különleges rendezőnek tartom, mert egyrészt fantasztkusan erős vizuális érzékkel rendelkezik, másrészt pedig sikerül *Gesamtkunstwerk*-et alkotnia, ahol a fényeket, a jelmezeket, a zenét, a színészi munkát, vagyis minden elemet egy ember, egy rendező víziója fog egységbe. Az egyetlen fenntartásom a magyar rendezőkkel szemben, hogy túlságosan élvezik saját magukat. Megdöbbentő készletekkel rendelkeznek, van harminc színészük, tíz zenészük, egy színházuk, ahol játszhatnak, tíz hét próbaidőszakuk, ezek olyan feltételek, amelyekről egy átlagos angol rendező nem is álmodhat. Ők pedig ki is használják a harminc színészt és a tíz hét próbaidőszakot. Amikor pedig megszületik az előadás, kedvem lenne azt mondani: csináltál egy négyórás előadást, amiből két és fél óra jó színház, másfél óra pedig teljes pocskolás. Ebből a luxusból, ebből a bőségből fakad a fegyelem hiánya. Még Baláznál is, aki gyönyörű képeket alkot, de arra kényszerít minket, hogy nagyon hosszú ideig nézzük azokat. Pedig a közönség elég intelligens ahhoz, hogy gyorsan felfogja az üzenetet.

– Van más kelet-európai ország, amelynek színházába volt lehetősége ilyen mélységig vagy még alaposabban betekinteni? Milyen különbségeket, hasonlóságokat tapasztalt?

I. H.: – A közelmúltban Lettországra és Oroszországra jártam. Oroszországra szintén a kortárs drámával foglalkoztam, és érdekes, hogy az oroszok remekül játszanak klasszikusokat, Csehovot, Osztrovszkijt, de a modern darabokhoz mintha nem lenne érzékük, például nem tudnak mit kezdeni Szigarjevvel. A magyar kortárs színházat tehát sokkal izgalmasabbnak találtam. Lettországra pedig inkább a rendezők nyűgöztek le, s nem csak Hermanis, hanem mások is. Ami hasonló a lett és magyar színházban, az a költőiség és a játékosság. Szeretem a magyar játékosságot, ebben a magyarok nagyon jók, hogy mindent szörnyen komolyan vesznek, majd hirtelen csavarnak egyet rajta.

A MŰVÉSZET, MELY NYEGLE, HOGY MEGÉLJEN

Budapesti évadkörkép

Az évadáttekintésekkel az a probléma, hogy a művészi teljesítményt nem évadokban mérik. Az egyik évad gyöngébb, a másik erősebb. Még az a közhely sem igaz, hogy az előző évad jobb volt, az azt megelőző pedig még jobb. Kétségtelen, hogy megfigyelhető az általános színvonalcsökkenés, ami a pótlékkultúra – magyarul a giccs, a selejt és a szemét – térhódításából fakad. Ez defenzívába kényszeríti a színházat, amely az utóbbi másfél évtizedben amúgy is elvesztette a társadalom kollektív tudatában ideiglenesen – a hetvenes-nyolcvanas – években betöltött szerepét. „A tudomány, mely nyegle, hogy megéljen”, mondja Lucifer Madách *Tragédiájában*, eladja olcsó portékaként, amit a régi nagyok kreáltak, és ehhez „több zaj kell most, mint kelle hajdan”. Jelenleg a művészet áll ugyanígy. Az általános nyegleség rányomja a bélyegét a tömegtermelésen és a tömegcikk állami finanszírozásán alapuló működésre. Hozzávetőlegesen teletöltött nézőterekkel sokáig el lehet vegetálni az igazgatói székben, tartja – joggal – számos direktor ország szerint s tova. Hogy mi van a színpadon, az szinte másodlagos. Ebben a tekintetben nincs különbség Budapest és vidék, reprezentatív nagyszínház és üzlethelyiségben működő kóceráj, 2003 és 2005 között. Minden mozdíthatatlan, és néhány renitens fiatalon kívül senki sem akar mozdulni. Mindenki fogja a székét az igazgatói irodában és az állami hivatalban. A legjobb színház a megélhetési színház. A változatlanulás színháza.

Nem szeretném azt a látszatot kelteni, hogy a struktúra a hibás. Ez túl egyszerű volna. Még azt hihetné valaki, hogy újracsztott lapokból és több pénzből jobb színház születne. Szerintem ez tévedés. A jobb színházhoz több tehetség kellene – a struktúra arra jó, hogy a tehetséget menedzselje. Ezért lenne szükség változásra. Több a pénz, mint a tehetség, csak hogy nem jut el hozzájuk; nem hozzájuk jut el. Ördögi kör. „Pártolj, közönség, és majd haladunk. – Haladjatok, majd aztán pártolunk”, mondá Petőfi. „És végre mind a kettő elmarad.” A tömegtermelést jelenleg a tömegszínész és a tömegrendező tartja fönn. Hatalmas mennyiségű az átlagszínház és az átlag alatti színház, ami csak eufémisztikusan nevezhető így, de tulajdonképpen *nemszínház*. A nemszínházzal áll szemben a színház: az esztétikai mércével mérhető, művészileg artikulált, vitaképes előadás. Ilyenből is akad néhány. A helyzet paradox, mert írni csak róluk kellene, a többi hétszázat pedig elfelejteni. A színházat a színház teszi, nem a nemszínház. Mégis hazudnék, ha így járnék el, mert azt a tévhitet – s ami rosszabb: önvédelmi reflexet és mentsvárat – erősíteném, hogy az egy tucat versenyképes előadás a hétszázak zavaros tengeréből úgy emelkedik ki zöldellő szigetként, mint két, egymást föltételező közeg. Mintha a minőség csak *akkora* mennyiségből jöhetne létre. Ez a szemlélet az, amely féltő szeretettel óvja a fölösleges előadásokat és a fölösleges színházakat.

Nem látok más megoldást, mint szemlét tartani a teátrumok fölött, és jegyzőkönyvet fölvenni az adott helyzetről: a 2004/2005-ös évad bemutatóiról. Esetleg a pillanatkép mellé tenni a korábbi működésről a memóriában rögzült felvételeket.

A Nemzeti Színháznak az a fő problémája, hogy Nemzeti Színház, annak összes tradíciójával, nyűgével és nyilaival. Ez még nem lenne baj, ha valahol meg volna fogalmazva, milyennek kell lennie a Nemzeti Színháznak; *ahhoz képest* vagy – egy másik, vonzó mentalitás szerint – *annak ellenében* lehetne működtetni. Minthogy azonban határozott „direktívák” nincsenek, csak ködös „elvárások” (azok is az úgynevezett kulturális mítoszban, hiszen ma egyetlen állami tisztviselő, miniszter, kultúrhatárolt sem venné a bátorságot, hogy kijelölje a Nemzeti kötelező irányát), leginkább úgy lehet megfelelni nekik, ha a színház *mindenféle*. A mindenféleségből nem lehet baj, az olyan nagylelkű, széles látókörű és liberális. A Nemzeti Színház ebből a szémszögből tekintve nem is rossz. Jordán Tamás heterogén csapatot szervezett – társulatnak egyelőre nem nevezném, vannak köztük kiváló, közepes és csapnivaló színészek, körülbelül egyforma arányban, de eddig egyetlen olyan előadás sem volt, amely bármilyen közös gondolkodásra, etikára, szellemre utalna –, és minden kétséget kizáróan színvonalas rendezőket igyekszik megnyerni. A minőségre törekvés szép erény – nem úgy folytatom, ahogy Brecht: „de jobb, ha nincs” –, viszont kevés, ha nem látni mögötte sem a gondolat-, sem a társulatépítő szándékot. Ha nem határozott világ- és színházteremtő szándék irányítja a dolgokat, hanem azok valahogy „megesnek”. A Nemzeti Színház túlságosan jó föltételeket kínál jó nevű rendezőknek ahhoz, hogysem aggodnia kellene, elfogadják-e azokat. Nem érezni a perzselő mondanivalót, a szemléletet alakító elkötelezettséget, inkább csak Jordán toleranciáját érezni, amivel elfogad olyan rendezőket és olyan előadásokat is, akiket, illetve amelyeket nem igazán szeret. Kevesebb tolerancia és több szenvedély szimpatikusabb lenne. Szívesen hallanám vagy olvasnám – az utóbbiról tudom, hogy abszurd kívánság, a „színházi ember, aki ír” mifelénk önmagában való ellentmondás, *contradictio in adiecto* – Jordán Tamás színházi és társadalomfilozófiáját, eszmefuttatását a színház esztétikai és nyelvi stratégiájáról, tradícióról és újításról, a színészi és nézői konvenciók elleni küzdelemről stb.; vagy legalább szenvedélyes filippikáit: akár védőbeszédeit az előadások mellett, akár fenntartásait velük szemben. Egyáltalán: a véleményét, *horribile dictu*, az értékítéletét bármiről, ami körülírja választásait, preferenciáit, értékhierarchiáját – persze a *siker* aspektusán kívül. Az utóbbi az egyetlen nézőpont, amelyet kommunikál.

A Nemzeti szeczonja viszont jobb volt, mint a tavalyi.

Mohácsi János meghívása – a Bíró Lajosból kiforgatott *Sárga lilium* – egyértelmű kaposvári injekció, ami természetesen következik Jordán színészi múltjából. Ez a gesztus a szeczon elején határozottságra vallott. (Nem számít újdonságnak, az idősebbek még emlékeznek Marton László egykori nosztalgiájára, amikor ő is úgy próbálta Mohácsival beolítani a Vígszínházat, hogy kissé elfertőződjön Kaposvárral, de azért Vígszínház maradjon. Az eredmény közismert.) Az előadás számos értékkel ékes, ám kompromisszumos, és ettől felemás. Már Örkény megmondta, hogy nem lehet egyszerre ülni meg állni – értsd: valamit akarni és nem akarni. Lehet provokálni, és lehet szórakoztatni, de a kettőt együtt csak akkor, ha a néző föl van készítve erre. Legalább annyira, mint Kaposváron. A *Sárga lilium* a „nemzeti irodalom” hívének túl krakéler, a Mohácsi-hívőknek túl konform lett, és a kettő között az est folyamán fokozatosan legyengült. Nem is volt elég jól megírva, a harmadik felvonásra és főleg a befejezésre hiányzott az igazi dramaturgiai-teátrális csavar. De azért így is derekas tett, amely kijelöl egy irányt. Ebből az irányból fordult vissza Jordán az évad végén Caragiale *Farsangjának* megrendezésével. A két darab keletkezése közötti másfél évtized szinte semmi, ha szellemi gyökerük közösségére gondolok. Az egyik a román, a másik a magyar vidék posványát ábrázolja, s ha a két posvány (meg a két írói ábrázolás) között van is némi különbség, az egyezések az erősebbek. Mindenekelőtt a röhejes viszonyok mélységes irtózáttal és utálattal való ábrázolása, ami Caragialénál még

erősebb, mint Bírónál (főleg a színdarabíró Bírónál, mert a novellaváltozat keményebb). Jordán fölpuhította, beköltözte és kibodorította Caragialét. Az eredeti alpári, koszos és lepusztult Bukarest helyett egy száz évvel ezelőtti kedélyes román Disneylandben járunk. Nyomoroncok helyett újjazdagok farsangolnak elit kölcsönzőből vett pazar kosztümökben. A sikervágy elnyomja a mondanivalót, az előadás nem akar mást, mint szórakoztatni, a színészek – részben ugyanazok, mint Mohácsinál – a legolcsóbb rutinjukat veszik elő. A Nemzeti Színház-i kígyó a saját farkába harap.

A két sarkpont között minden viszonylagos. Zsótér Sándor nem tud ellenállni a meghívásnak, a stúdióba viszi Kleist *Pentheszileiáját*, fontos szerepekben olyan színészekkel, akik nem érznek sem művészi, sem erkölcsi késztetést a boldog együttműködésre. Ráadásul ő maga sincs a legjobb formában, az utolsó húsz perc kivételével főleg a posztmodern szórózó-elemzőket boldogítja, akik – ha színház- és életidegen föltételezéseik negyede benne lenne az előadásban – akár blöffgyanúba keverhetnék. De ők legalább örülnek, ami nem mondható el a kelletlen színészekről, a Zsótér-féle kemény magon kívüli, „te jó isten, hová kerültem?” típusú nézőkről és a színház enigmatikus igazgatójáról. Közepes *A Macskalápon* előadása – közepes darab és Radoslav Milenković személyében közepes rendező –, de nincs benne semmi bántó (üzennem, ha esetleg Claudius érdeklődne). Nagy igényt támasztott, és sok szép részletet kínál *A Mester és Margarita* Szász János rendezésében; igaz híve vagyok a produkciónak, éppen azért, mert láthatóan sem a színészközösség, sem a közönség erkölcsi-intellektuális igénye nem ér föl hozzá. De ez nem az ő hibájuk, hanem a koré, mely szülte őket, s melynek ironikus-dokumentatív politikai tükre a Valló Péter rendezte *III. Richárd*. Ez a Nemzeti évadának legsimábban csúszó, adekvát – jelenünk felszínét találóan fölborzoló – előadása, s Kulka János benne a legjobb a színész.

Vígszínház – Pesti Színház

Ez rövid fejezet lesz. A tradicionális „pesti Nemzeti”, az igényes polgári középosztály ízlését tükröző és életformáját diktáló (egykor) művelt, szórakoztató társalgási színház, amely egyébként már régóta a múlté, évek óta tartó válságának mélypontjára érkezett ebben az évadban. Talán mert nincs igényes polgári középosztály, talán mert nincs ízlés – az okokat mélyebb (ön)vizsgálat deríthetné ki. A válságot, amely mindenekelőtt vezetési válság, a szemlélet torzulása, az etika lazulása és a szakmai színvonal zuhanása jellemzi. Megmagyarázhatatlan, hogy Eszenyi Enikő és Valló Péter miért elégednek meg azzal, hogy Shakespeare-t és Goldonit a felszínes kulisszashow színvonalán avatják kortársunkká. A *Tévedések vígjátéka* és *A kávéház* gondolat, mondanivaló, szellemi muníció nélkül, igénytelenül és rendkívül gyöngye társulati színvonalon beszél – a semmiről. Érthetetlen, hogy Marton László miért viszi színre Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című történelemfilozófiai egypercesfüzérét, ha az eltelt évtizedek társadalmi és stilisztikai változásairól nem vesz tudomást, így az előadás – hogy örkényien fejezzem ki magam – nem más, mint *egy kis vákuum*. (Vö. üresség, légüres tér.) A Pesti Színház affektált bulvár-intellektualizmussal (*Szenvedély*), a Színművészeti Egyetem hallgatóival előadott, de a Vas utcai padláson is osztályismétlésre javallható kínos kommersszel (*A modell*) és egy infantilizált McDonagh-darabbal (*Vaknyugat*) keresi (?) a közönségét. Mivel a *Vaknyugat* az évad végére kifulladt, márciustól májusig – három hónap alatt – összesen négy (!) alkalommal került műsorra, azt kell hinnem, hogy nem találja. (A Víg nem tartott önálló bemutatót a Házi Színpadon – ez olyan súlyos tényező, amely túlmutat a vezetés válságán.)

Huszonhárom éves múltjával a Katona egyike Európa megállapodott művészsínházainak. Ebben a definícióban mindenki megtalálhatja a kedve szerinti felhangokat. A Katonának kivívott nemzetközi rangja van, de már nem tartozik a divatos színházak közé. Kérdés, hogy ez diffamáló-e, és hogy kell-e, hosszú távon lehet-e egyáltalán a divatos színházak közé tartozni. Vajon a Schaubühne és a Piccolo közéjük tartozik-e? A divat múltó jelenség, a szó magában foglalja az ideiglenességet, vagyis ha valaki állandóan divatos akar maradni, akkor állandóan új ruhát kell szabnia magának, ami nem biztos, hogy jól áll neki. (Akár a ruha, akár a megfelelés a divat kényszerének.)

A Katona, mivel nem akar feltétlenül divatos lenni, egyesek szemében konzervatívvá vált. Sajátos szemlélet: *ha* nem vagy divatos, *akkor* konzervatív vagy – ez korunk felszínes művészetszemléletének egyik betegsége. (A „konzervatívból” aztán idővel újra lehet divatos, mert az új divatok gyakran – nosztalgiaiból – a régieket hozzák vissza.) A megállapodottság veszélye a megújulás képességének hiánya; a megújulás *kényszere* viszont éppoly természetellenessé válhat, mint a divatok utánzása. Mindezzel csak jelezni akartam a Katona paradoxonát, amely – meglehet – nem más, mint mesterkéltné elmélet. Számomra sokat jelent a hely szelleme: az épület, a „színházszag”. Ha a Katonába megyek, tudom, hogy *színházba* megyek, mint egykor a moszkvai Tagankába, a Dramaten kamaraszínházába Stockholmban, az Atelje 212-be Belgrádban, vagy az otthonos Deutsches Theaterbe. A minőség is tradíció, és a Katona színházi minősége kikezddhetetlen, legyenek bár rosszabbak vagy jobbak az előadások. A szezonális mérleg most erősen kileng a pozitív pólus felé. (Nem láttam minden előadást, mostanáig elmulasztottam a *Commedia dell'arté*t és a *Bikínivonalat* a Sufniban.) A „nagy színpadon” Máté Gábor Brecht-rendezése, a *Puntilla úr és a szolgálja*, Matti csalódást okozott; egy ültő helyben kevésbé, utólag inkább. A Katona-előadásai az alapminőség miatt néha csalókák: amíg nézed, a szakmaiságuk mindenképp „elviszi” őket, csak később kezdesz gondolkodni rajta, mit láttál. Máté mintha megijedt volna a szerző direkt társadalmi utalásaitól, túl sokat *sormintázott* az intenzív gondolat rovására. A látványstilizációk és Haumann bohókássága elfedték azt az apróságot, hogy itt a társadalmi látszatokról, az elengedett pillanatokban kedélyes humanizmusnak álcázott kökemény érdekeltviségről van szó. A didaktikus Brecht fölládoztatott a link Brecht oltárán.

Zsámbéki és Ascher, a régi nagyok mindig ki vannak téve az árgus tekinteteknek. Vajon *élnek-e* még, vagy már utánzatok (leginkább önmagukéi)? Akik szeretnék *leírni* őket, ugrásra készen állnak; nemcsak fiatal szakmai farkasokra, hanem kortalan-szakmaiatlan szőrszál-dekonstruálókra gondolok. Zsámbéki *Médeia*-ja előtt leborulok: összeegyeztetni a mítoszt a köznapival, a rituálisat a közönséggel, a transzcendenst a profánnal, és mindezt „a tragédia halála” (George Steiner) után, elképesztő teljesítmény. Amikor földi halandóknak nem jön víz a vízcsapból, de az isteni Fullajtár Andrea csak teker egyet rajta, aláfekszik, és mint Hélios unokája a bő sugárral szomját oltja a délszaki hőségben, az *minden szempontból* képtelenség, egyedül színházi szempontból nem az, és a színházban egyedül a színházi szempont számít. Neofitáknak és tudományszőrözőknek nehéz megérteniük, hogy a színház – a klasszikus elvekre és a posztmodern elméletekre épülő színház is – inkább ripacséria, mint laboratóriumi méríckelés; az effektus (hatás) mindig fontosabb lesz annál, ami kielemezhető belőle.

Ascher Congreve-rendezése, az *Így él a világ* olyan típusú előadás, amiért ötven évvel ezelőtt elhatároztam, hogy színházba fogok járni. Előtte nem leborulok, hanem *üdvözlöm*, *mint ismerőst szokás*, parolázom vele, megveregetem a vállát, esetleg hátba bokszolom. Ez az, öregem, erről van szó, mondom neki, erről a viszonyainkat átlátó tekintetről, az orbitális cinizmusra adott fölényes válaszról, a szellemességről, könnyedségről és eleganciá-

ról – a világos, szellős és esztétikus formáról –, amely önnön létezésével elkülöníti magát a mindenfelől ránk zúduló primitívségtől, kulturátlanságtól, gagyiságtól és üzlettlől. Nem látok ma ennél kihívóbb újítást, eszelősebb, vadabb poszt-poszt-poszt-posztmodernizmust: visszatérni az ízlés és a minőség eszményeihez, rekonstruálni belőlük annyit, amennyit még egyáltalán lehetséges. Persze a szellemesség ma unalmas, az intellektuális humor érthetetlen, a formszépesség észrevehetetlen. Nincs mit tenni: vállalni kell a szubkulturális gettót, amely minden *avantgárd* osztályrésze.

A Kamrában két nemzedék találkozott a *hétköznapi örületekben*; Gothár Péteré és Bodó Viktoré. Gothár a cseh Petr Zelenka divatos darabját – az előbb a címével jeleztem a közös stílust: *Hétköznapi örületek történetei* – vette kezelésbe; a *Kés a tyúokban* óta ez a legjobb rendezése. A szélsőséges élethelyzetek felé szándékosan túlhajtott, a harmincasok adaptációs válságáról szóló nemzedéki komédia fokozatosan száguld az abszurdba és a melodramába, de a kettőt nem tudja összeegyeztetni, ezért a végére kifulladás a nagy száguldásban. A játék önmagát lendíti előre. Minél sebesebben és minél több naturalisztikus blödlivel, annál kevésbé tudunk figyelni a fiktív lényegre – és annál jobban érezzük magunkat. Valami hasonló történik a Vinnai András és Bodó Viktor kibelezte Kafkával. Itt is rosszul járnak azok, akik *A per* kafkai szellemét kéri számon; nem ez volt a lecke. (Annak ellenére, hogy az eredeti történet elemei fölkelhetők.) A „*Ledarálnak, eltűntem*” – más írásmódban *Ledarálnakeltűntem* – hommage, pamflet és konfesszió, bármit jelentsenek is ezek a szavak. (Számomra azt jelentik, hogy áldoznak Kafka nagyságának, de nem tudják komolyan venni, és arra használják föl, hogy bevallják általa a varietévilágban eltüntetett személyiség – a maguk – elveszettségérzését.) Ez a vagdalékszövegre épülő, a hagyományos dramaturgiákat fölrugó, laza szkeccsszínház ma nemzetközileg igen *divatos*; Bodó annyiban különb a divatnál – például sokkal jobb a nemrég nálunk járt belgrádi Nemzeti Színház hasonló típusú előadásánál –, amennyiben a korábbi színészgenerációk képviselőit is magához tudta édesgetni. A társulat – ez aztán tényleg társulat! – szípkörözik a különféle technikákban, a bolondériák és örületek szervezett, pompásan szórakoztató kavalkádjában. A konstrukciót megtöltötte a szerves élet – a Katona valódi közege –, amitől az előadás, szerencsére, nem posztmodern, hanem jó.

Kréta Kör Színház

Új, jó és divatos – a három kritérium, amely *színházat csinál*, a Kréta Körnél éppen egybeesik. A jelenleg leghíresebb magyar társulat – Schilling Árpád ma egyike a rendezői *top 10*-nek, akikre nemzetközileg hivatkoznak – üstökösként kúszott föl a horizontra. Följutnia sem volt könnyű, szívós munka, tehetség és menedzselés kellett hozzá – ne feledkezzünk meg az európai tekintélyű, önzetlen hazai menedzserekről, elsősorban Zsámbéki Gáborról –, és még nehezebb lesz fönnmaradni a csúcson. (Ha ez már a csúcs.) Pillanatnyilag tart a lendület, semmi jele a kifáradásnak. A *Feketeország* tulajdonképpen a *Hazám hazám* folytatása más eszközökkel; ugyanaz a demokratikus, plebejus és provokáló közéleti szellem, a direkt politikai színház hevülete. A különbség, hogy ami korábban anarchikus volt, az most szofisztikált, kordában tartott, duplafedelű. Ami ott cirkusz volt, szándékosan harsány, csiricsárá és vásári, az itt EU-konform, hűvös és protokolláris. De a belőle sistergő gúny ugyanaz. A leleplező szándék ugyanaz. A manipuláló, arcátlan és primitív politikusi technikák kiröhögtetése ugyanaz. Schilling mint rendező régóta az első, aki nem szégyelli a színházi publicisztikát.

A Kréta Kör vendégrendezői közül Wulf Twiehaus a *Kazimir és Karoline* című Ödön von Horváth-darabot vitte színre minimálszínházi eszközökkel, egy ferde platóhoz szögezett padosordíszletben, a csaknem statikus teret is mozgékonyá téve, bár nem a hely-

változtatásra, hanem a „repülni” vágyó földhözragadtság belső feszültségére építve. Ez a társulat eredeti szellemében fogant, bár a Schillingéinél kevésbé intenzív előadás. Az eltérő alkatú Mundruczó Kornél *underground* (földalatti) rendezése a budai Vár gyomrába vájt sziklakórházban nem az extravaganciája miatt fontos – egyes hírlapíró outsiders már a bemutató előtt kinevezték az évad szenzációjának, ez is csak a hazai zsurnalisztikai lapályon fordulhat elő –, hanem azért, mert egy elvontabb, rejtélyesebb, nyitottabb narratívát vezet be a társulat színházi nyelvébe. A *Nibelung-lakópark* előadásának természetesen nem ez a szakmai együttható a lényege – a szakmaiság *kifelé* sohasem érdekes. A Térey-trilógia valójában egy wagnerianus fesztiválszínházban, előkelő polgári közönség előtt, a monumentalitás és a színházi gépezet bevetésével jövendőlhethet meg hathatósan a világkapitalizmus s ezáltal a világ öthatodának katasztrofális összeomlását (vö. valaha a világ egyhatodán épült a kommunizmus, emlékszik még valaki?), de hát erre, valljuk be, semmi esély. A kis Krétakör a föld alá szorítva munkálja meg szorgosan az alternatív értéket, mint a nibelungok a Rajna aranyát. Van ebben valami sorsszerű.

A Térey-zanzát a barlangban, a Horváth-darabot a szomorú emlékü Vidám Színpadon játsszák. Mindkét helyszín frivol fölfedezés. A Krétakörnek kötelezően járna egy állandó hely, de remélem, akkor se szorulnak belé, ha megkapják.

Örkény Színház

Lassan, megfontoltan lépeget előre Mácsai Pál egykor volt Madách Kamarája; egyik lába mindig a földön. Budapest legfiatalabb művészsínháza a műveltebb polgárra és az értelmiségre számít, ugyanarra a színházbajáró rétegre, mint a Radnóti; a két épület földrajzi és társadalmi helyzete nagyjából hasonló. Az utóbbi az idősebb jogán előnyben van, ha ugyan nem éppen hátrány származik a megállapodottságból és előny az újraindulás lendületéből. Mindenesetre ők ketten egymás riválisai és konkurensei a műveltebb, disztinktívabb közönség megnyerésében, s partnerei az pótlékkultúra vírusai iránti aktív rezisztencia erősítésében.

A Mácsai rendezte *Sirály* az általános Csehov- és a különös *Sirály*-dömpingben békebeli minőségi áru. Amivel nem azt akarom mondani, hogy konzervatív, csak nem írja radikálisan újra sem a gondolatot, sem a stílust. Ha egy színház a névváltoztatás pillanatában tűzi műsorra, nyilván vallomásnak, esztétikai és világnézeti névjegynek szánja; lehet, hogy ezt főlemlegetni banális, nem észrevenni viszont nonszensz. Az előadás áttetszően tiszta viszonyaiból az derül ki, hogy Hámori Gabriella Nyinája képviseli az eszményt; nem elvont erkölcsi vagy költői értelemben, hanem emberileg és művésziileg. Megmerítkezni az életben, bátran választani és dönten, melodráma nélkül vállalni a szakmai sorsot – ez a tehetség programja. Kicsit hasonló érzésem volt, mint csaknem harmincöt éve, amikor a sorsdöntő kaposvári és szolnoki *Sirályt* – Zsámbéki Gábor és Székely Gábor rendezéseit – láttam; talán meglepően hangzik, de szerintem a helyzet is hasonló. Jóformán minden *más*, kivéve, hogy újra meghatározó szerepük van a színházmentő gyakorlati ars poeticáknak.

A *filléres opera* – Brecht *Dreigroschenoperének* legújabb kiadása – jobban működik a szellemi erőterben, mint a színpadon. A keret, amely jótékonyági műsoros estként prezentálja a darabot – mint gazdagok adakozását a szegényeknek –, megismétli a cselekmény alapviszonyainak cinizmusát. Bagossy László ötlete elementáris, de csak az első és az utolsó jelenetben működik elementárisan; a kettő között a szerepjátszó szereplők elidegenítő fádsága kiszívja a játékos komolytalanság éltető nedveit. Az intellektualizált játékoság erre az évadra elkülönített teljes mennyisége, úgy tűnik, az *Odiüsszus Tours* előadásába, ebbe az antik mítoszt a modern világhálóra vetítő virtuális kalandozásba került.

Ez az irodalmi színház Kovalik Balázs rendezői kezében teatralizált aforizmagyűjteménnyé vált; magam is kíváncsi lennék rá, hogy a tojásfejúeken kívül mekkora érdeklődést képes kelteni. (A *Novecento* értékelése alól fölmentést kérek. A monodráma nem tartozik a kedvenceim közé, és nemrég – egy Irwing Wardle-idézettel – arra figyelmeztettek pályatársaimmal együtt, hogy a kritikus lehetőleg ne titkolja el műfaji szimpátiáit, illetve antipátiáit.)

Radnóti Színház

Nem szeretnék messzemenő következtetést levonni abból, hogy a Radnóti Színház szezonja nem sikerült. Bálint András igazgatása alatt a teátrum régóta sikeresen lavírozik – ezt a szót jó értelemben használom, a manőverezést az ügyes hajóséhoz hasonlítanám, aki igyekszik kikerülni a zátonyokat – hagyomány és újítás, színvonalas irodalmi színház, művelt csemegézés és a szokatlan megkísértése között. Most egyszerűen nem jött ki a lépés, valami mindig hibádzott. A *Negyedik nővér* esetében maga a darab. Janusz Glowackit ma már nem nagyon szabad fölfedezni – nincs rajta mit. Amikor lengyel kollégák meghallották, hogy őt játsszuk, elcsodálkoztak: ti még itt tartotok? Mi is meglepődnénk, ha Lengyelországban, mondjuk, Gyurkovics Tibort mutatnának be. Vagy Moldovát. Valószínűleg Rusznák Gábornak sem tetszett az eredeti opusz, csaknem a fölismerhetetlenségig átfofozta, amittől csak viccesebb lett és zagyvább, de nem jobb. Valló Péter a *Cserecsnyéskerttel* megpróbált kilépni a Radnóti-Csehovból – lírikus realizmus, lélektan, fölsebzett kapcsolatok, atmoszféra, anekdota, tragikomédia –, és e célból El Kazovszkijt alkalmazta díszlettervezőként. Ily látomás szép a mezőn, mondta volt Fortinbras, de itt szemlélve más. A *mező* helyett érthetünk makettet, nagy színpadot, bármilyen perspektívát, csak azt a piciny dobozt nem – a Radnóti intim skatulyáját. A térnek nem volt tere, a színészek nem fértek el, és nem tudták, mit játsszanak. Ezért ugyanazt játszották, amit addig mindig, anélkül, hogy meglett volna a szokásos fogódzójuk: berendezés, szituáció, pszichológia. Pirandello *IV. Henrikje* meghaladta a rendező Stefano de Luca autenticitását. Ha ezt az anakronisztikus remeket komolyan vesszük, sokkal árnyaltabban, műveltebben, bonyolultabban kell gondolkodni, és sokkal rafináltabban kell érteni a színpadi nüanszokhoz, stílusokhoz, formákhoz. Ha a valóság és az illúzió, az élet és a játék, a hazugság és az igazság mágikus szövevénye ilyen átlagosan, ihletetlen lapossággal, szinte derb kommercialitással valósul meg, az nem Pirandello, hanem valami más. S ezen Szervét Tibornak helyenként a rendezés fölé emelkedő játéka sem tudott segíteni. (Itt is zárójelbe teszek egy előadást: Örkeny *Tótékj*ának Gothár Péter rendezésében szerintem nem lett volna szabad eljutnia a premierig, s ha már eljutott, pályafutásának ott kellett volna befejeződnie.)

Új Színház

Három nagyszínházi bemutató alapján – a negyedik e sorok írásakor még hátravan, és stúdióelőadás sajnos itt sem volt – stabilnak és színvonalasnak mondható az évad. Egyik produkció sem ugrott csúcst, de egyik sem bűjt át a lécc alatt. Ezzel nem azt sugallom, hogy átlagosak voltak – ez aligha lenne dicséret. Éppen, hogy kockáztattak, nem túl sokat – ahhoz persze eleget, hogy megbukjanak vele –, és ezáltal elmozdultak valamerre, tettek egy-egy határozott lépést. Nem is akárkikkel, hanem a klasszikusok klasszikusaival, Shakespeare-rel, Csehovval és a tündökletes Szép Ernővel.

Szergej Maszlobojszcsikov kódosító – úgy értem, derített fényű füstbe burkolt – lát-

ványszínháza egymásba csúsztatott álomvilágok montázsaként prezentálta a *Szentivánéji álmot*, anélkül, hogy szemernyit is törődött volna e világok életszerűségének értelmezésével. Maszlobojcsikovnál semmi sem életszerű, de minden *színpadszerű*, és amikor nem elégszik meg a dekorativitással, akkor a képek, a tűnékeny alakzatok, a figurák földézik életünk varázslatos foszlékonyágát. Ha nem tanulságot, hanem benyomást akarunk magunkkal vinni a színházból, biztos számíthatunk az orosz rendezőre. Alföldi Róbert e tekintetben (is) radikálisan elűtő karakter: az ő előadásainak mindig van egy markáns alapgondolata. A *Három nővért az eltűnt idő nyomában* rendezte meg. A lányok – kétlem, hogy így lehet nevezni őket – kilátástalan jövőjük felől, élemedett korukba jutva játsszák kilátástalan jelenüket. A rendezés két idősíkot működtet egyszerre – egy jelenbeli és egy csehovi „időtlen” –, amelyekben másképp vesznek részt a nővérek, másképp Andrej, és megint másképp Natasa. A többiek viszont csak a saját csehovi idejüket élik meg. Alföldi dramaturgiai elemzése teoretikusan jobb, mint teátrálisan; az előadásban így is sok a szép részlet. Szép Ernő *Vőlegényét* Rudolf Péter lényegében hagyományosan, legföljebb a megszokottnál kevesebb realiztikus atmoszférával és több koreografált bohózatissággal állította színpadra; a szünetekkel sem megszakított lendület viszont arra utalt, hogy a rendező mégiscsak átsorolta a darabot a történetmesélő anekdotaszínházból a nonszensszel kokettáló stílkomédiába, ami felé talán a szerző maga is haladt volna, ha nem egy konzeráló színházi világba születik.

Bárka Színház

Az utóbbi időben két csapatot is a fedélzetére vett a Bárka: Balázs Zoltán Maladype Társulatát és Mezei Kinga újvidéki „menekültjeit”. Két kísérleti színházat adoptált ezáltal, ha ennek a fogalomnak egyáltalán van még értelme. Máshol kevésbé, nálunk talán igen – a cselekmény nélküli, asszociatív, rituális színház még mindig meglehetősen idegen az átlagízléstől. Mezei Kinga Pilinszky-versre épülő, zeneileg szerkesztett mozgáskölteménye, a *Fabula* a rendező korábbi előadásaihoz képest kevésbé intenzív kompozíció; túl hamar kiismerhető, és egy idő után nem képes meglepetést kelteni. Nagyjából hasonlóan *kiengedett* állapotban néztem végig Balázs Zoltán *Négerékjét*, és ez némileg meglepett, mert Balázs színházában ez először fordult elő velem. Genet hírneves tükörrendszere artistikus rafinériával sokszorozódott meg ebben a „fekete misének” nevezett oratorikus operában – az énekesek csuklyával eltakarva, személytelenül kölcsönözték hangjukat a személyiségüket gesztusokkal hangsúlyozó, némán tátogó színészeknek, a fehér ruhás szereplők voltak a „négerék” és a feketék a fehérek –, de a bámulatatos zenei és koreográfiai pontossággal kivitelezett mutatvány egy idő után ornamentikává, díszítéssé vált. Az eluralkodó formával kiemelt tartalom nem mélyült el, s mivel a figyelmem lankadt, nem találtam a „megfejtést” – ha volt egyáltalán. Balázs Zoltán szenzuális színházának a *Pelléas és Mélisande* a méltó előadása. Ebben is van tükörjáték, éppen ez a lényege – úgy látszik, jelenleg a reflexív forma érdekli leginkább a rendezőt –, de a karcsúság és kecsesség, amely áthatja az egészet a látvány architektónikus nyugalmától a miszerű keleti szertartásosságig és a színészi eszközök végletes stilizáltságáig, végig tökéletes harmóniában van Maeterlinck darabjának elvont, bágyatag költőiségével.

A Bárka „saját vonalát” két előadás képviselte. Bérczes László rendezésében Synge *A Nyugat hőse* című groteszk komédiája – egyike azoknak a daraboknak, amelyeknek a köpönyegéből a kortárs ír dráma előbújt – szolid, líraian rezignált kamaradráma lett. Hiányoztak belőle a nyersebb, indulatosabb, ironikusabb felhangok; kevesebb megértés és több teátrális meglepetés nemcsak a darab szatirikus rétegét erősítette volna, hanem a ráismerést is a mi igencsak hasonló történelmi mentalitásunkra. Sibylle Berg *Helge élete*

című kortárs moralitása – épp ellenkezőleg – túlteatralizálva pukkadt el. Czajlik József agyonpakolta az előadást rendezői eszköztárának látványos elemeivel, amelyek elfedték a konfliktus emberi vonatkozásait, „az ember tragédiájának” kiárusításából fakadó bánatos, bensőséges groteszket.

Stúdió „K”

A Mátyás utcai pincében két színház van, Fodor Tamásé és Szőke Szabolcsé; az utóbbi Hólyagcirkusz Társulatként ismert. Ez az otthonos és barátságos *lebuj* az ingyencsek találkahelye; ismerős arcok és elvárható színvonal. A közösség érzete itt tapintható; az előadások előtti családi hangulatban és a társulatban is. Mnouchkine-színház kicsiben, a IX. kerületben. A *Halni jól* Forgách András átírt Szuhovo-Kobilin *Tarelkin halála* című darabjából; a korrupció, a bürokratizmus és általában a posztanypolitikai bohózat „mai magyarban”. Kellően szarkasztikus és blödliszzerű; talán a nagy színészi monológokra épülő dramaturgia nem talált rá minden ponton a megfelelő játszótársra. Rendezőként Fodor szinte szétrobbantotta a kis teret – metaforikusan értem, nem az előadás végi robbanásra – szellemileg és technikailag. A Thomas Bernhardra támaszkodó *Csődcsicsergő* a Szőke Szabolcsától és „hólyagbohócaitól” megszokott komoly zenei pamflet (úgy is jó, hogy komolyzenei pamflet). Nem színészek, akik zenélnek, és nem zenészek, akik színészkednek; csodás párlattá finomítják a zenei és a színházi szituációt. És még a régi allegóriából – a zenekari összhangzat létrejöttének kálváriái – is tudnak újat facsarni. (Szilágyi Andor gyerekdarabját még nem láttam; évadvégi csemege lesz, remélem.)

...És más

Itt végződik az intézményi enumeráció. Természetesen számos egyéni teljesítmény is az összképhez tartozik. Pintér Béla Társulata önálló műhely; a *Sütemények királynője* a Székén újabb állomása annak a rögválóságból színpadi valóságmítoszt teremtő sorozatnak, amitől Pintér az lett, aki. A téma „a családon belüli erőszak”; a társulat korábbi előadásaira is ráhúzható egy-egy ijesztően publicisztikus *társadalmi probléma*. (Brrrr...) Aztán jön a csapat, és önmagából mint hozzáadott értékű az egészet magasabb síkra emeli. A módszer hasonló, a szellemi erőter más Vidnyánszky Attila létéért küzdő beregszászi társulatánál. Ők a sajnálatosan rutindarabbá vált, kiszípolyozott, érdektelenné strapált *Tótékat* galvanizálták új életre azáltal, hogy nem az elvont modellre szűkítették, ellenkezőleg, fölfedezték benne a háború mint világégés és a tűzoltó Tót otthon ülő, „provinciális” békesége közötti feszültséget. Kiderült, hogy Örkényben még mindig vannak fölfedezetlen tartalékok.

Most jön az, hogy elismerem: számos színházba nem vagy alig járok. Ennek különféle okai vannak; van, ahonnan el vagyok tanácsolva, máshonnan magam tanácsolom el magam. A jó kísértésének ugyanakkor nem lehet ellenállni, erre már Brecht is figyelmeztetett. Számítottam némi jóra a József Attila Színházban Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című vígjátékának előadásától, és nem is csalódtam; Léner Péter rendezése igen kellemes volt. De például nem mentem el ugyanoda Menzelt nézni; Jiří Menzel a színházban – fogódzkodjanak meg – rossz rendező, még ha ez meghökkenti is azokat, aki a bulvárkultúrában nem a saját szemüknek hisznek, hanem a tekintélynek. Rémes merénylet a Magyar Színházban Jacques Offenbach elsatnyítása; az Iglódi István által elkövetett *Orfeusz az alvilágban* kultúrbotrány lenne, ha ennek a szónak és az általa jelölt fogalomnak volna még értelme. A Budapesti Operettszínházban viszont tisztességes, látványos és tehetséges elő-

adás a némileg *disneytlenített* mesemusical, *A Szépség és a Szörnyeteg* (rendező: Bóhm György), s jókedvű, fanyar mulatság az *összement*, a kis lég- és hangterű Raktárszínházba szorított *Lili bárónő*. Ha a magát emelkedettnek valló értelmiségi és kritikai recepció nem volna olyan mérhetetlenül arisztokratikus és sznob, *leereszkedne* ezekhez a „népszórakoztató” műfajokhoz.

Ugyanebben a kategóriában kellene értékelni a Madách Színházat, amelyet eltart *Az operaház fantonija*. Az új vezetés jól teszi, ha hosszan, *en suite*-szerűen koncentrál a jól megcsinált, szépen kiállított musicalekre; az évad koronájának szánt régi-új Webber ez idő szerint még hátravan. A befogadó színházak – Thália, Merlin – az összkép fontos mozaikjai, működésüket tágabb összefüggésben kellene mérlegre tenni. Ahogy az Operaházét, a tánc- és alternatív színházakét is; általuk bizony nemegyszer lehetett a szezonban a mennybe is, a pokolba is menni.

A *Tragédia* már idézett, londoni színében Ádám azt kérdezi a vonóját nyűvő zenésztől: „Miért bánsz így a művészettel, ember!” A muzsikussá kissé szégyenkezik, bevallja, hogy kín neki kornyikálni, végül kiböki: „De mit tegyek, élnem kell s nem tudok mást.”

JANUS: KÉT ARCÉL – A JANUS EGYETEMI SZÍNHÁZ KÉT VEZETŐJE

Solténszky Tibor beszélgetése

Solténszky Tibor: – *Nincs az idén kerek évfordulótok, ha jól tudom, kilencéves a Janus Egyetemi Színház. Bár ha az indiaiak szerint, tehát a fogantatástól számítjuk életkorát, lehetne tízet mondani... Mikor született meg bennetek az ötlet?*

Mikuli János: – A történet hosszú, hál' Istennek. A hetvenes-nyolcvanas–kilencvenes években folyamatosan létezett egyetemi színjátszás Pécsen. Ha az akkori komolyabb fesztiválok jegyzőkönyveit megnézzük, az Universitas, a Szegedi Egyetemi Színpad mellett pécsi csoportokat is lehet találni. A nyolcvanas évek közepén az egyetemi színjátszás többé-kevésbé intézményesülni is tudott, mégpedig először a Pécsi Nyári Színházban, majd jogutódjában, a Pécsi Kisszínházban. Tulajdonképpen a nyári színház télen egyetemi színházat csinált.

S. T.: – *Ha jól értem, a város igénye volt, hogy legyen egyetemi színház?*

M. J.: – Nem. Azt mondom csak, hogy más városokhoz képest talán szervezettebb formákban, szívósabban kapcsolódott kulturális intézményekhez, de önállóságot sehol sem kapott.

S. T.: – *Az egyetem támogatta az ügyet?*

M. J.: – Igen. A nyolcvanas években az Irodalom Tanszéken rendezőket foglalkoztattak, Gabnai Katalint, Éry-Kovács Andrást, akik az egyetem állományában voltak, de a Kisszínházban dolgoztak, hoztak létre produkciókat. A *Hegedűs a háztetőn* például jó előadás volt.

S. T.: – *És hogyan lett ebből Janus Egyetemi Színház? Ehhez már ti kellettetek. Honnan a tiétek a történet?*

M. J.: – Egyikünk sem tősgyökeres pécsi, a felsőoktatás révén kerültünk ide. Én Sárbojárdról jöttem, komoly színjátszó múlttal, Leszkovszky Albinnak köszönhetően. Úgy érkeztem Pécsre, magyar-történelem szakra, hogy tudtam, itt folytatni fogom. A Nyári Színházról, Bagossy László munkáiról már hallottam, sőt láttam is az előadásait, de ekkor talált új helyet Uránvárosban a Vincze János vezette Nyitott Színpad (ebből nőtt ki a Harmadik Színház), és engem a véletlen ide sodort. Aztán évtizedes színészkedés, tanulás következett, az igazi egyetemi színjátszó lét, sok szép szereppel, sikerrel, győtrelemmel. A nyolcvanas évek végétől kerestem a folytatás lehetőségét, a színházcsinálás alternatív lehetőségeit, hogy ne a tanárság mellett foglalkozzam azzal, ami kitöltötte az életemet, hanem a színház legyen az egzisztenciám alapja. Először az Eötvös-ösztöndíj tette ezt lehetővé, majd a Kisszínház, ahol rendezni kezdtem. Aztán jött a rendszerváltás, minden átalakult, megpályáztam a Kisszínház igazgatói állását. Vezető lettem egy olyan intézményben, ahol nyári színházat csináltunk, megalakult a horvát tagozat és párhuzamosan létezett az egyetemi színjátszás is. De a kilencvenes évek közepén a művészeti intézményeknek nagyon nehéz volt életben maradni a városban...

S. T.: – *Ez mindeniütt így történt akkoriban...*

M. J.: – ...kezdték lefaragni, ami nem volt fontos.

S. T.: – Ekkor kerültetek az egyetemen belülre... Innentől kezdve tehát másképp kellett gondolkodni az egyetemi színjátszásról.

M. J.: – Nem tudom, hogyan fogalmazzak, hiszen egy bonyodalmas történetet kéne elmesélnem intézmények létrejöttéről, átalakulásáról... Igazából egy konfliktussorozat eredménye volt, hogy idejöttünk az egyetemre, kitaláltuk a Janus Egyetemi Színházat, megkerestük azt az embert, aki segíthet, akinek a révén elindultunk. De szó sem volt státuszról, egyebekről. Mint minden ilyen vállalkozás, nagyon a semmiből indult. Sok-sok munkával lett belőle az, ami.

S. T.: – Át kell jutni bizonyos konfliktusok ahhoz, hogy az ember megtalálja önmagát, és elkezdjen olyan dolgokkal foglalkozni, amelyek igazán fontosak számára... András, te jó néhány évvel fiatalabb vagy nálunk, mondhatnám azt is, egy következő generáció. Hol találkoztatok, és mikor jöttetek rá arra, hogy közös életetek lesz az egyetemi színjátszás?

Tóth András Ernő: – Egyetemista voltam, az akkori pécsi Egyetemi Színpadon játszottam, az Anna utcában. Jó csapat voltunk. Nagyon komolyan gondoltuk a színházi létezését. Kétség sem volt bennem, hogy ha elvégzem az egyetemet, ott fogok maradni az Anna utcában, és – ez a kilencvenes évek legeleje – mivel benne volt a levegőben, hogy a kis intézmények vezetőinek előbb-utóbb a fennmaradásért vívott harcra kell koncentrálniuk, és mert ott voltunk mint okos, friss, olvasott esztéták, hagytak kavarni minket, és mi kavartunk is. Az akkori színház szakosok vizsgáján négy darabot mutattunk be, folyamatosan ott dolgozott vagy harminc egyetemista, év végére pedig rendeztem egy Tzara- és Palasovszky-szövegekből összeállított avantgárd estet. Ekkor már a János volt az igazgató, barátok voltunk, játszottunk is együtt, rendezett is, mégis, szinte zavarbaejtő volt, ahogy bízott a sikerünkben.

S. T.: – Nekem nagyon határozott emlékem van arról, amikor egyetemistaként egyszer csak rádőbbsentem, hogy a színház lesz az életem. Neked volt ilyen pillanated?

T. A. E.: – Abszolút volt! Épp a Koldusoperát rendezte Bagossy Laci, egy szerepcsere okán János akkor került hozzánk a Nyitott Színpadról ...

M. J.: – '89-ben...

T. A. E.: – Olyanfajta érdeklődésű volt, mint én, sok mindent egyformán gondoltunk színházról, életről és szinte mindenről. Nagyon hamar összebarátkoztunk. Az első Anna utcai rendezése Spiró György *Káro királya* volt, és amikor a produkció készült, én húszéves voltam. Ilyenkor már lehet dönteni. És valóban, ahogy mondtad, van egy olyan pillanat... Nem felejttem el, a Dzsámi tövében üldögéltem egy csoporttársammal, és akkor éreztem, hogy nocsak-nocsak... Fiatalok voltunk, ment az élet, ahogy kell, nem is gondolkoztam azon, hogy mi lesz „majd”, de akkor arra gondoltam, ha a *Káro király* jól sikerül, az sok mindent eldönthet. Romantikus hangulatban voltam. Nos, a *Káro király* jól sikerült, tehát el is dőlt, hogy színházzal fogok foglalkozni, méghozzá egyetemi, igazi egyetemi színpadot fogok csinálni. Én azokban az években – ezt még Bagossy Laci plántálta belém – nagyon hittem az egyetemi-amatőr formában, ezért, szinte egyedüliként a környezetemben, elvi alapon, én sosem voltam a színifőiskolán még felvételizni sem. Úgy gondoltam, hogy így van rendjén, mert ez valami olyan különlegesen jó, szabad létezési forma, ami nekem akkor nagyon megfelelt.

S. T.: – Mitől jó és mitől vonzó egyetemi színházat csinálni? Mit gondoltok ezzel kapcsolatban profizmusról és amatőrizmusról?

T. A. E.: – Én jelenleg, amellet, hogy a JESZ egyik vezetője vagyok, a Pécsi Nemzeti Színházban hivatásos színészként dolgozom, ezért testközelből látom, hogy mi a különbség. Amíg valaki egyetemista, alig vannak kööttségei. Színészi értelemben önmaga jó ízlésén kívül – persze ez is lehet „súlyos” – szinte semmi. Egzisztenciális és egyéb, művészi vagy nem tudom, milyen felelősség nélkül lehet elsőrangú szövegeket mondani a nézőknek, s mivel az egyetemi színpadok mind kicsik, ezért, és ez bizarr módon izgalmas, jó ér-

zés, nagyon közelről, és itt nem kell megfelelni másnak, mint a saját, olyan-amilyen gondolatainknak. Nekem elképesztő örömet okoz, amikor azt látom, hogy a fiatalok, akiket színpadra tudunk itt, a JESZ-ben segíteni, valami személyesen – és nem művésziileg – fontosat próbálnak mondani a nézőknek, és az róluk tud szólni, százszázalékosan. Egy profi színházban, értelemszerűen, nagyon más a helyzet. Ott műsorpolitika van, társulat van, nézőszámok vannak, fizetés van, tehát ott mindenféle más dolognak meg kell felelni, ott mindenkinek hivatalból kell jól tennie a dolgát, minél magasabb művészi fokon, meghatározott kereteken belül, estéről estére. Emiatt azt hiszem, hogy az igazán szabad gondolatok itt tudnak megfogalmazódni az egyetemen, itt nekem elég, ha egyszer megvan valami, ha a színész csak egyszer is átéli, ha csak próbán, az se baj, mert akkor nekünk már van közös élményünk, neki már van egy addig soha át nem élt helyzete. És az megmarad! Azzal küldöm „harcba” előadás előtt a csapatot, hogy nekünk legyen jó, nekünk legyen mire emlékeznünk. Az egyik színészem egy őszi, pesti vendéglátás után hazafelé azt mondta: ezt most annyira élvezte, annyira katarikus volt neki mint játszónak, hogy elég lesz most egy évre lelki tartaléknak. Megmondom, jólesett.

M. J.: – Amikor a *Káro király* rendezése kapcsán nekem először „köllött” megmondani, hogy mi történjen, az óriási élmény volt. Ha azt mondtam, hogy most kettőt lépj jobbra, akkor megcsinálták. Ha azt mondtam, így kéne mondani, törekedtek arra, hogy tényleg úgy mondják. Belém égett ez az élmény, a rendezés egyik különleges izgalma. Azóta persze már túl vagyok rajta, és nyilván volt már olyan élményem is, amikor a színészek nem tették meg azt, amit kértem. Ezt azért hozom elő, mert az alternatív vagy amatőr színházban a megcsinálás vágya nagyon ott munkál a színészen. Olyan szemekkel tud az emberre nézni, ami, azt hiszem, a profi színházban nincs meg mindig. Sosem féltem attól, hogy fiatalokat bedobjak a mélyvízbe. Ilyen volt, mondjuk, az *Ibusár* két Sárbogárdi Jolánja, vagy ilyen most a *Napos oldal* gyógyszerészhallgató főszereplője, akik korábban nem csináltak ilyesmit. Engem ez a munka velük nagyon inspirál, nagyon szeretem. Nyilván vállalom a kockázatot is, mert senki nem garantálja a végeredményt, hogy az szakmailag, színháziilag istenigazából jó lesz, de talán éppen ez az izgalmas benne.

S. T.: – *A pedagógus beszél belőled?*

M. J.: – Nem tudom, lehet. Én mindig szerettem tanítani, családi hagyományok is kötnek hozzá. Minden felmenőm, oldalágam, mindenki pedagógus köröttem. Tehát igen, a pedagógus beszél belőlem, vállalom, sőt azt hiszem, örülnöm is kell, hogy ez így van. Ezekből a munkákból igazi és mély ismeretségek jönnek létre, ember és ember között komoly kapcsolatok alakulnak ki, mert az alakításban megjelenő személyiség problémái kapcsán le kell menni mélyre, meg kell ismerni egymást kölcsönösen. És ezek a nagyon erős kötődések azok, amelyek jólesnek, és ezek szerintem a profi színházban nincsenek meg, mert ott valóban az van, hogy ezt neked tudni kell, hát csináld, tedd a dolgod.

T. A. E.: – Azt szoktam mondani az egyetemistáimnak, szinte mániákusan, hogy ragadják meg a lehetőséget. A színházban, ugye, általában elég jó szövegeket mondatnak az emberekkel... Később nem lesz lehetőségük, hogy ilyen jó „dumákat” megosszanak másokkal, mert az élet sem olyan körülöttünk, hogy erre lehetőséget kínál. Nekik megadatnak a JESZ-ben azok a pillanatok, amikor elhihetik, hogy most szép, fontos dolgokat mondhatnak el érdeklődő embereknek, hogy most bátran oda lehet vágni és oda is kell, mert az egyetemistának amúgy is „életkori” kötelessége oppozícióban állni, gyakorlatilag mindenkivel. Sajnos, én már tudom magamról, hogy ez elmúlik.

És akkor még valami ahhoz, amit János mondott... Most már a negyedik és/vagy ötödik generáció tapossa itt a vizet nálunk. Három-négyévente cserélődik a csapat. Engem mindig rettenetesen megvisel, hogy elmennek azok, akiket itt megszerettem, megszoktam, ismeri őket a feleségem, róluk beszélek odahaza, az élettem részévé váltak, és egyszer

csak „képesek elmenni” színifőiskolára, elmennek tanítani, elmennek más színházba játszani, élnek másutt – rendszeren – az életüket. És aztán ide jönnek vadidegen emberek, akikkel az első fél évben nem is szeretek dolgozni, mert borzalmas érzés, hogy idegenek. Ilyen szempontból hasonló ez a pedagógus pályára...

S. T.: – *Azt mondtátok, ez a szabadság terepe. Elmagyaráztátok elég érzékletesen, hogy az egyetemistának alkalmat kínál arra, hogy saját magát, az általa fontosnak tartott dolgokat, értelmes és jó szövegeket másokkal megosszon, miközben nincsenek rajta olyan szorítások, mint a hivatásos művészi életben. De a dolog rendezői oldaláról egyikőtök sem beszélt. Mekkora szabadságotok van az egyetemi színház rendezőjeként, és mi a kötöttségek? Szakmailag jobban gúzsba vagytok kötve ebben a közegben? Vagy nem?*

T. A. E.: – Érdekes, amit kérdezel... Én csupa olyan szöveggel dolgozom, amelyek egyetemista olvasmányaim. Ezek nagy része egy korszak, az 1920-30-as évek szövegei. A nagy kérdés az, hogy mennyire tudja az ember ezeknek a szövegnek a szeretetét vagy az írásokban meglévő filozófiát az övéhez hasonló szintű élvezetté átláttatni a játszó kollégákba. Azt érzem, hogy amikor lehetőségem van, mondjuk, Kassák- vagy Brecht-szöveget próbálva a mostaniakkal azt átélni, hogy ugyanazon a hőfokon szólal meg a szöveg, mint ahogy annak idején fiatalon hittem benne, az nagyon nagy gátakat szabadít föl bennem. Akkor tudom, hogy jó irányba haladnak a dolgok. Lehet, hogy nem is arról beszélek, amit kérdeztél, de talán igen.

S. T.: – *János, te a kortárs magyar drámairodalmat is igyekszel színpadra állítani...*

M. J.: – Úgy voltam vele nagyon-nagyon sokáig, hogy a darabok mindig az én akkori állapotomra rezonáltak... Talán mondhatom azt is, hogy elég önző módon választottam darabot. Ilyen volt Darvasi László műve, a *Vizsgálat a rózsák ügyében*, és még talán Parti Nagy Lajos *Ibusárja* is. Nyilván nagyon sok szempontot figyelembe vett az ember: kiosztható-e, hány szereplős, milyen tér áll rendelkezésre, mit tudom én, micsoda, de a végső lökést mindig az jelentette, hogy velem az a darab hogyan találkozott.

S. T.: – *Ma már nem így van?*

M. J.: – Lehet, hogy csalom magam, de úgy gondolom, hogy nem. Ami ma nekem gyönyörűséget okoz, az a dráma nyelve, ha gazdag és erős költői világa van. Ha sokat kell vele szöszmötölni, hogy a mi terünkben, a mi csapatunkkal meg tudjon szólalni. Nagyon szerettem Móriczcal, Weöressel bíbelődni, és nagy élmény volt Karácsony Benővel találkozni. De a legfontosabb, hogy nekik tud-e szólni.

S. T.: – *Az egyetemistáknak?*

M. J.: – Igen, hogy számukra jó szövegek-e. A darabválasztás az egész színházcsinálás leggyötrelmesebb része, és egyre inkább az lesz, nekem legalábbis. András is előbb-utóbb ki fog fogyni az avantgárdból.

S. T.: – *Akkor az lesz a pillanat, amikor egy dramaturgot kell alkalmaznotok! De a viccet félretéve, ti kétszemélyes műhely vagytok... Elmondátok az előbb, hogy mindez mennyire az önmegvalósítás terepe, illetve, hogy már mennyire nem az. De mennyire szellemi műhely ez, közösen átlátott és vállalt kaland?*

M. J.: – Azt hiszem, az. Ha bennem, mondjuk, valami érlelődik, nyilvánvaló, hogy András az, aki erről először tudomást szerez, és talán fordítva is így van. És sok-sok hónappal korábban, mint ahogy az a megvalósulás felé elindulna. Tehát sokat beszélgetünk, nem csak színházról.

S. T.: – *És hordtok egymásnak olvasnivalót? Van olyan, hogy azt mondd: „Te, olvastam a nem tudom micsodában, nézd már meg!” Vagy valaki hordja elétek a szellemi étkeket?*

M. J.: – Olyan hétköznapi módon közlekedünk ilyen dolgokban is, hogy erre az ember nem nagyon emlékszik. De tudom, hogy András mit szeret és mit nem szeret, és úgy gondolom, ez fordítva is igaz. Direkt módon nincsenek ajánlgatások. A Brecht-versek, amikkel most dolgozik, ott voltak az asztalon, belenéztem, megnéztem... aztán tettem valami

megjegyzést, szó szót követett, és megbeszéltük a Brecht-est dramaturgiáját. Nem ülünk le, hogy munkaértekezleten beszámoljunk, te ezt olvastad, én azt olvastam...

S. T.: – *Hogyan lehet kettőn kormányozni? Nincsenek összeütközések?*

T. A. E.: – Nagy valószínűséggel nem fogok mostanában kortárs darabot rendezni, mint ahogy az is nagyon valószínű, hogy János sem fog klasszikus avantgárdot. De az is biztos, hogy bízok az ízlésemben, mint ahogy én is bízom az övében. Nem beszélve arról, hogy János darabjaiban, hála Istennek, én mindig jó szerepeket kaptam. Az a szakmai kötődés is megvan, hogy amikor darabokon töpreng, belekalkulálja, hogy „azt a szerepet” én fogom eljátszani. Ugyanakkor én is, amikor rendezek, bízhatok abban, hogy a próba bizonyos fázisában meg tudja majd ítélni, hogy ami készül, az-e és olyan-e, amiről én meséltem neki. Nem beszélve arról, hogy ragyogóan meg tudja világítani az előadásaimat. Magyarán, bátran támaszkodunk egymásra szakmailag is. Én valahogy másképp élem meg a rendezést, engem a végén már bizonyos dolgok nem érdekelnek vagy zavarnak, untatnak, mégis biztos lehetek abban, hogy technikailag rendben lesz a produkció. Tudom, hogy egy színésznek milyen fontos, hogy egyszer csak ott a zene, ott a fény, és rendben van minden. És mégis nyugodtan mehetek haza, mert másnapra össze van rakva a világítás, mert János megnézett nyolc próbát, és mindent megcsinált úgy, ahogy én azt gondoltam.

M. J.: – Tegyük hozzá, hogy mindketten a színházunkban gondolkodunk, tehát azt szeretnénk, hogy jó előadásaink legyenek, és ezért nemcsak egymás előadásait „toljuk”, hanem a másét is, ha itt rendez. Tényleg, az ember megtesz mindent, fölmászik a létrára, odarakja, amit oda kell... De nálunk a színész is, ha kell, megfogja a sóprűt és felsöpör. Látja az egészet, tudja, hogyan működik. Nem csak a mondatát tudja, hanem a csavart is meghúzza, ha szükség van rá.

S. T.: – *Van egy elég rossz „bon mot”, mely szerint a színház nem a demokrácia terepe. Hogy erős, összhangot teremtő akarat működteti csak a színházi sokféleséget...*

M. J.: – Nekem a kezdetektől fontos volt, hogy az egyetemi színház hosszú távon működjön, intézményszerűen tudjon létezni. A gimnáziumi éveimtől láttam, hogyan működnek az amatőr és alternatív csapatok: öt-nyolc év egy karizmatikus személyiség, egy zárt társulat ideje. Utána szétrobban, a konfliktusok szétfeszítik, ennyit tudnak együtt dolgozni. A JESZ második generációjának, Köles Feriéknek határozott kíváncsiságuk volt, hogy akkor most ez így maradjon meg. Ha elvégezték az egyetemet, nyolcan-tízen együtt, legyen ez egy alternatív társulat. De én tudtam, hogy ha az el is juthat nagy csúcsokra, biztosan vége lesz egyszer... Aztán lehet mindent előről kezdeni.

Andrást határozottan és egyértelműen ösztökéltem arra, hogy rendezzen, legyen társ, és ugyanígy került a képbe Szabó Attila, aki egyetemistaként rendezett. És jött Szilágyi Eszter Anna, és jön most talán Katona Imre... Nyitottak leszünk a későbbiekben is. Szerintem megtaláltuk azt az egyensúlyt, ami ezt az intézményt hosszú távon képes működtetni.

S. T.: – *A tapasztalt, nagy múltú, hivatásos, félhivatásos művészek és az újak egyensúlyáról beszélés?*

M. J.: – Igen, igen. Az állandóság abban jelenik meg, hogy vissza lehet jönni. Már nem az egyetemet elvégzettek alkotják a társulat magját, de nagyon fontos résztvevők maradnak. Jönnek az új egyetemisták, kialakul egy új mag, akik három-négy-öt évet együtt tudnak dolgozni... Az egyidejű zártság-nyitottság tartja életben a mi színházunkat.

T. A. E.: – Sokszor a véletlenül is működik a dolog. Sosem lehet tudni, hogy idén beadta-e a felvételijét az egyetemre egy olyan tehetséges fiatalember, aki itt szeretne dolgozni. Akiről kiderül, hogy tehetséges, képes maga köré gyűjteni az embereket. Ilyen volt annak idején Szabó Attila. Hasonlóan, más életkori helyzetben, Szilágyi Eszter Anna. Ők mint rendezők a JESZ történetében meghatározó előadásokat tudtak létrehozni. Aztán mindketten saját utakat kerestek, megszületett az Oberon Színházi Stúdió és az Árnyékszínház. Nyilván

ezekhez már nincs sok közünk, de örömmel látom, hogy aki próbálja, meg tudja teremteni a saját világát, és ebben annak idején így-úgy mi lehettünk a katalizátorok. Az elmúlt egy-két évben inkább az a trend, és ez hízelgő is ránk nézve, hogy profi rendezők jelentkeznek itt megvalósítandó ötletekkel. Ezek szerint jó a hírünk. Ilyen „arc” volt tavaly Mészáros Péter a *Hamletgéppel*, most pedig Szabó Máté, aki egy kész előadást hozott, az *Albérleti színjátékot*. A lényeg, és ezt szem előtt is tartjuk, hogy az érkezőknek el kell fogadniuk a mi működési elveinket, mert azt mindenképpen számításba kell venni, hogy a JESZ-nek stabilnak kell maradnia, jövőre is működnie kell, mert jövőre is lesznek egyetemisták, akik szintén kópoztatnak.

S. T.: – *Milyen súlya van nálatok a színházi műhelymunkának? Az újaknak persze mindig meg kell tanulni elemi szinten a mesterséget...*

T. A. E.: – Hát, akkor most bevallom, sose értettem, hogy mit értenek színházi műhelymunkán. Ha ez azt jelenti, hogy az ember a próbán igyekszik mindent megtenni a kollégákkal együtt, akkor itt is van műhelymunka, de azt hiszem, nem erre gondolsz.

S. T.: – *Valóban nem. Szembesíted-e magad olyan kihívásokkal, állítsz-e magad elé olyan feladatokat, amelyeknek a megoldása új önismerettel, új szakmai ismeretekkel gazdagít?*

T. A. E.: – Hú, ezt nem szoktam soha így átgondolni. Nekem nem ilyenek a színházi tapasztalataim. Én mindig abban hittem, hogy a színházban a problémák megtalálják az embereket. Ha egy próba jó, akkor átélhetek új helyzeteket, ha nem, nem. Ezt előre nem szeretem megfogalmazni. Figyelek. Bízom a megérzéseimben. Ez persze hazárdírozás, és „kifelé” nagy magabiztosság kell hozzá, de el kell fogadnom nekem is, hogy eljön a pillanat, amikor megmutatja magát a helyzet. Ha nem, akkor vesztettem. Kockáztatni kell az idővel. Ezért jó, hogy itt nem feltétlenül hat hét a világ. Így viszont minden próba magában rejt az esélyt.

M. J.: – Az t gyanítom, a képzésről van szó...

S. T.: – *Egy kicsit arról is. De én szándékosan hegyczem ki és irányítom felétek a kérdést: keressetek-e azt a kihívást, ami a fáradtság és a rutin ellenében hat?*

M. J.: – Mindenki abból főz, amije van, és úgy, ahogy megtanulta... András színházi próbákon keresztül vált azzá, ami lett: színész, rendező. Én a gimnáziumban, aztán a tanárképző főiskolán amatőrként végigjártam azokat a bizonyos tréningeket. Nagyon jó szívvel emlékszem például egy balatoni táborra, amikor a Petőfi Sándor Gimnázium diákszínpada a tatabányai Bányász Színpad nagyaival együtt táborozott, és a pantomimestől kezdve a mozgásművészig, a beszédtechnika-tanárig mindenki ott nyüzsgött körülöttünk... És a gyakorlatok, a koncentráció és a többi... Én mindezt megéltem, szerettem, de sokszor láttam ezeknek az öncélúvá válását, ezért bizonyos értelemben el is távolodtam tőlük. Szabó Attila sokáig levette a vállunkról ennek a feladatnak a terhét, és mi ezt némi iróniával is kezeltük. Az egyetemistákban a színjátszás iránti vágy valahogy mintha ebben öltene először testet: bemenni az üres térbe a többiekkel, kontaktusokat teremteni, birtokba venni a testet és a másikat... Ez nagyon izgatja őket, ezt nagyon szeretik. Csak nagyon kell vigyázni arra, nehogy parttalanná váljon, nehogy ne legyen belőle produkció.

S. T.: – *Milyen viszonyban vagytok a várossal (és most nem a városvezetésre, az önkormányzatra gondolok), a várossal mint színházat éltető közönséggel? Járnak-e hozzátok a pécsek, kíváncsiak-e arra, hogy milyen színházat csináltok, kíváncsiak-e az egyetemisták szabad gondolataira, érdeklő-e őket, hogy a létezés szabadságát, ennek báját, cufóriáját hogyan találjátok nekik?*

M. J.: – Azt hiszem, nem panaszkodhatunk. Ismered a történetet a színháztermükről. Éppen bejártunk az alagsori helyiségünket, már kezdte tudni a város, hogy ott vagyunk, amikor beomlott. A Kispál és a borz koncertezett fölöttünk, megrepesztették a falakat, a termünk életveszélyessé vált. Albérletbe kerültünk a Pécsi Nemzeti Színházba, de ott is megmaradt a közönségünk. Oda is eljöttek. Lovasi András és a zenekar pedig írt egy számot *A kétfejű fenevadhoz*. Így születnek a bajban a szakmai kapcsolatok, barátságok.

T. A. E.: – Amikor az első színháztermünk mennyezete beszakadt, már valamennyire stabil volt a szakmai helyzetünk a városban, voltak fesztiváljaink, ahol a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója, Balikó Tamás többször is zsűrizett, több ottani darabban – például *A Pál utcai fiúk*ban egész sokan – játszottak „jeszesek”. Így a Nemzeti Színház részéről szinte magától értetődő volt, legalábbis ezt gondolom most, hogy azt mondják: gyerekek, nem szűnhet meg a JESZ azért, mert nincs helye, szorítunk egy próbatermet nektek. Persze sokan meglepődtek, hogy a nagyszínház ennek a kis színháznak segít. De ez vidék, itt jobb viszonyban vannak az emberek.

M. J.: – Megmaradtunk. Aztán az egyetem is a hónunk alá nyúlt. Megépítette itt, a Szántó Kovács János utcában ezt a kis színházat. Amit csinálunk – évi négy bemutatót, hatvan, hetven előadást, egyetemi színházi fesztivált –, része az egyetem és a város életének.

T. A. E.: – Mi egy külvárosi színház vagyunk. Pécs kis város, de ahol mi vagyunk, az a külváros. Ez hozza magával, hogy a városi közönség nem mindig talál meg minket, mert nem vagyunk „kényelmesek”. Van egy fiatal értelmiségi réteg, van jól kialakult ismerősi kör, művészek, tanárok stb., akik kíváncsiak ránk. Az egyetemisták értelemszerűen vonzzák a saját közönségüket, és ez döntő. De ha már idejönnek, jót, spécit akarnak látni. Arra várnak, hogy mutassunk be jó kortárs darabokat, lehessen nálunk jó szövegekkel találkozni, vagy, ahogy egy kolléga mondta, „legyen valami kis hókuszpók, amit a Tóth szokott csinálni”. Arra, hogy mi van akkor, ha a „létezés szabadságának bátor felmutatása” suta lesz, nem gondolunk. Vagy ha igen, akkor nem áruljuk el.

„...MONDJA, BOLDOGNAK ÉRZI MAGÁT?”

Szép Ernő: Patika – Pécsi Nemzeti Színház

Ezt a kérdést a második felvonásban a három hónapja Laposladányba érkezett fiatal patikussegéd, Balogh Kálmán (alakítója Köles Ferenc) teszi fel a fogfájástól és Kálmán szerelmi vallomásától gyötört Patikusnének (játssza Stubendek Katalin), amikor az éjszakában a megszokott létviszonyok arra készítetik a fiatalembert, hogy szerelmet valljon az asszonynak. Aki azonban erre a kérdésre nem tud válaszolni. „Én ilyen dolgokra nem szoktam gondolni” – feleli végül a nagyságos asszony Kálmán ostromló kérdésére. Azután amikor a segéd azt firtatja, hogy a nő szereti-e a férjét, a megdöbben asszony némi habozás után azt mondja, nem érez semmit, majd elárulja, hogy néha elábrándozik, és arra gondol: „Mintha nem is én volnék, mintha nem is énvelem történt volna, hogy férj-nél vagyok és itt vagyok... mintha ez itt akárki más is lehetne. Én nem is tudom, mért vagyok én ez... Elhiszi, hogy sokszor szeretnék meghalni?” A hazaérkező Patikus (Lipics Zsolt megformálásában) nem sok kétséget ébreszt azzal kapcsolatban, vajon miért is érzi így magát a nő. Laposladány férfivilágában ugyanis a nőnek nincs méltó helye. Ezt a darab első felvonása már pontosan érzékeltette. Béres Attila rendezése árnyaltan, finom egyéni portrékat rajzolva, ugyanakkor a csoportmagatartás én-korlátozó és közhelyszerűséget tápláló reguláit is felvonultatva villantja fel e vidéki sár- (és nem por)fészek bournírtan maszkulin világát.

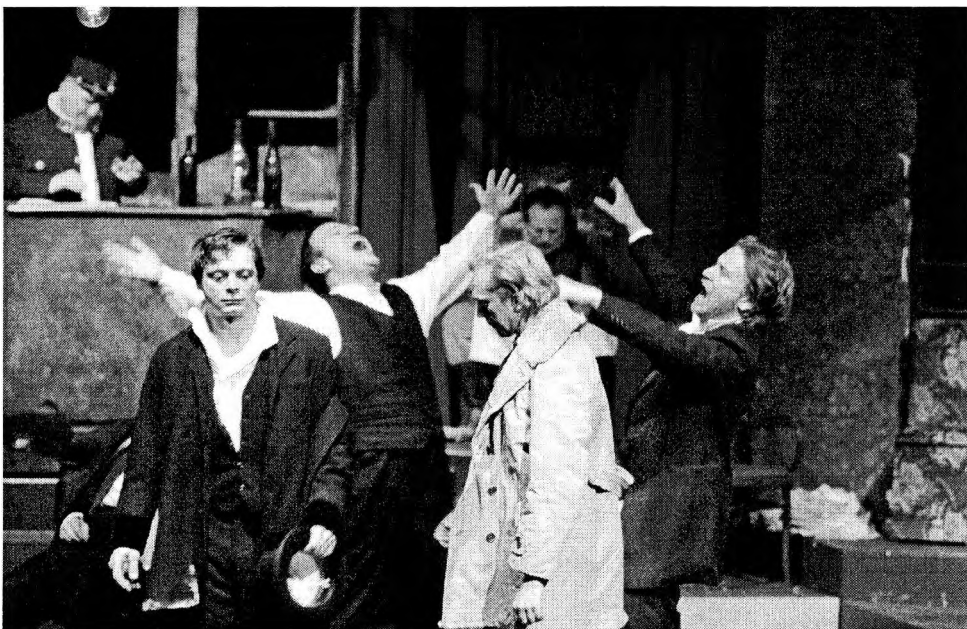
Amikor Jóvér Jani (Széll Horváth Lajos alakítása) felvilágosítja a frissen érkezett Patikussegédet arról, hogy „Ladányba’ nem udvarolnak”, megemlíti, hogy van a pusztán egy nő, akit nem adna egész Ladányért. „Cigányasszony. Micsoda fehérnép” – mondhatja a tanyasi férfival leplezetlen ironiával a drámaíró. Hogy Janit és a „jóképű fehérnépet” mi köti egymáshoz, nem nehéz kitalálni. Egy másik kapcsolattípus is felvillan Kálmán előtt, amikor a harmadik felvonásban Fábiánnal, a faragatlan szódásfiúval (Urbán Tibor szerepe) hosszan elbeszélget a nőekkel való bánásmód tudományáról (liezonról, imponálásról, flörtről, pásztoróráról, kalandról, randevúról, szerelmi viszonyról), s a fiú Kálmán unszolására – e kiokosítás nyomán – bevallja, hogy ő bizony kutyálkodik, mégpedig Horog Julkóval. Úgy kezdődött, hogy Fábián ráhúzott a lányra, az meg erre mellbe vágta őt.

A Patikusék mellett még egy házaspár szerepel a darabban, a Postamester (megformálója Stenczer Béla) és felesége (Füsti Molnár Éva adja), akik az első felvonásban mutatják be Kálmánnak (és a közönségnek), hogy milyen pótcselekvésekre van szüksége és lehetősége egy kiürült kapcsolatban élő párnak ebben a környezetben. A férj gyakorlatilag hazazavarja az asszonyt, hogy hadd maradhassanak végre magukban a férfiak a kaszinóban. Ez az idősebb pár már egymás idegeire megy, a Patikusék még csak egyszerűen közömbösek egymás iránt.

Szép Ernő a dráma befejezése elé még beiktat egy álomjelenetet, amelyben Kálmánt egy balerina, Carmen, egy dáma, egy hercegnő és egy királynő lengi körül (ebből az előadás három színházi-mesei nőalakot léptet fel: Hollósi Orsolya, Várnagy Kinga és Kiss Vivien játékában), akik saját vágyképeinek kivetülései, tovább növelve a kontrasztot a



Fent: Vidákovics Szláven, Köles Ferenc, Bánky Gábor, Rázga Miklós, Lipics Zsolt
 Lent: Stenczer Béla, Köles Ferenc, Rázga Miklós, Széll Horváth Lajos, Pilinczes József, Vidákovics Szláven *(Tóth László felvételei)*



laposladányi párkapcsolatok jellege és a patikussegéd vágyai között. Ennek a vizionárius betétnek a másik ellenpontja lesz a darab zárata, amelyben Kálmán a cselédlánnyal, Kati-val (Mészáros Sára mutatja be) kerül bensőséges hangulatú helyzetbe, a társadalmi előítéleteken, valamint saját kötöttségein felülemelkedő – a boldogság lehetőségét felvillantó – párkapcsolat ígéretébe. „Kálmán odatámasztja fejét a Kati hajához (...). Kati tartja a Kálmán fejét. Kati mosolyog. Kálmán kinyitja a szemét. Összenéznek. Kálmán is mosolyog. A függöny összemegy” – fejeződik be az instrukcióban a darab.

A második felvonás éjszakai jelenetében annak lehetünk tanúi, hogy Kálmánnak sikerül ugyan előcsalogatnia a Patikusnéből valamiféle magasba vágyódó melankóliát, ám a pillanat varázsa nem elegendő arra, hogy az asszony ki merjen törni addigi élete keretei közül. A szellemi (és ami fontosabb: érzelmi) fölényéből egyre inkább magába záródó Balogh Kálmán azonban végül felismeri, hogy a nővel való kapcsolatában nem az elveket kell követnie, nem az elvárásoknak kell megfelelnie, hanem a másik iránt kell – korra és rangra való tekintet nélkül – nyitottnak és elfogadónak lennie. Ezt a határátlépést teszi meg a darab végén, amikor egy rangban nem hozzá illő lánykában találja meg azt a társat, aki boldoggá teheti.

Nyolcvanöt évvel az 1920. február 13-i fővárosi Belvárosi Színház-i ősbemutató után, ez év februárjában Pécsen a Nemzeti Kamaraszínházában került színre Szép Patikája. A Május (1919) és a Lila ákác (1923) között keletkezett darabot Bánóczi Dezső állította először színpadra. (A másik két mű premierjét Bárdos Artúr rendezte.) Bárdos *A lírikus a színpadon* című esszéjében ekképpen jellemezte Szép drámaírást: „Szép Ernő lírája annyira élő, annyira elragadó és meghitt ismerősünk, hogy megszólalása a színpadról is már az első pillanatban vezengeni minden dialógusban, minden szóban a költő Szép Ernőt. (...) Humora mögé nagy emberi részvéte rejtőzik, mellyel szegény, esett kis kedvenceit szemléli. (...) Halk, kedves, gesztusból és karakterből buggyanó, vérbéli színpadi humor ez, nem a vicc a fontos benne, hanem a szó helyzeti energiája.” (Nyugat, 1933. I. 250–252.)

Bárdos Artúr megértő szavai (és a darabokat színpadra segítő gesztusai) azonban nem estek egybe a kor befogadói elvárásaival. A közönséget frusztrálta, hogy a történet nem a kommersz vígjátéki darabokban megszokott módon (házasságtörés révén) kínált dramaturgiai nyugvópontot, a kritika kifogásolta a drámai konfliktus elmaradását. A jobboldali sajtó pedig egyszerűen zsidózott, és ötven előadás után az addig telt házzal menő darabot le kellett venni a műsorról. Szép Ernő két évre Bécsbe emigrált, ahonnan Krúdy Gyulának a kialakult helyzet kapcsán azt írta: „... azt sem értem, miért kell nekem szegénynek és zsidónak lenni, mikor egyiket sem kértem, csak danolni akartam, míg élek... Mit szóljak az emberekhez, mit firkáljak, ha mindenre csak azt felelik, hogy én izraelita vagyok.”

Pécsen Szép Ernő drámáinak fogadtatása igen szerény múltra tekinthet vissza. A Nemzetiben kizárólag a két világháború közötti években játszották a darabjait, legtöbbször csak néhány estén. (1924-ben a *Lila ákác*, 1926-ban a *Vőlegény*, 1931-ban az *Azra*, 1931-ben az *Aranyóra* és a *Félkesztyű* című egyfelvonásosa ment.) A közelmúltban – bő fél évtizeddel ezelőtt – a Bárka Színház vendégjátékában volt látható a Harmadik Színházban a *Lila ákác*.

A recepciónak ez a megkésettsége – vagy inkább szembeötlő hiánya – felerősíti a darab által bemutatott helyzet és a befogadói közeg analógiáját. A fővárosból egy provinciális, bornírt kisvárosba érkező, ott az élet értelmét és saját boldogságát kereső fiatalember sorsában az elmúlt nyolcvan év pécsi színházvezetői talán olyan történetet láttak, amellyel nem szívesen szembesítették volna a helyi nagyérdeműt. Mert egyébként a darab remek szerepeket, összetett (egyszerre mulatságos és szánalmas) helyzeteket, átélhető szituációkat és konfliktusokat kínál.

A *Patika* dramaturgiai különössége az, hogy *forte* kezdődik és *piano* végződik. Az első



Fent: Füsti Molnár Éva
Lent: Mészáros Sára és Köles Ferenc (Tóth László felvételei)



felvonás egy „bálozós” tömegjelenet kavalkádját, a második egy párkapcsolati helyzet intimitását, a harmadik pedig a hétköznapi rutinjából kibomló szerelem sugallt idilljét ábrázolja. Előfordulnak a drámatörténetben zajosan kezdődő és csendesen végződő darabok, és ezt a szerkezetet alkalmazza Szép a Laposladányba érkező ifjú patikussegéd, Balogh Kálmán sorsának bemutatására. A történet fél évet fog át – a darab eleji instrukció szerint a felvonások között három-három hónap telik el –, az első felvonásban sár van, minden kaszinóba érkező szereplő a tengernyi sárra panaszkodik. A harmadik felvonásban az udvarról a „nyári este hangjai” hallatszanak a színpadra, Kálmán szobájába. A kezdő patikussegéd ez alatt az idő alatt igyekszik megtalálni ittléte értelmét, a szerelmet, a boldogságot.

Helyesebb volna azonban történet helyett a darabot három életkép laza füzérének tekinteni, hiszen a patikussegéd személyén kívül kevés kapocs van a felvonások között. Mind a három rész a keresésnek egy-egy típusát mutatja be. Kálmán otthont, szeretetet, szerelmet, helyet keres magának a világban. Az ő pechje, hogy éppen Laposladányban próbálja ezeket a dolgokat megtalálni. A félév során ráébred, hogy ebben a közegben csak neki vannak álmai és céljai, a környezetében élők már beletörődtek abba, hogy az élet merő megszokás, a kapcsolat csupán érdek és rutin, az ünnep egyenlő a hangoskodó ivázzattal, a helyzet a perifériákon változatlan. Az első részben az ismerkedés nyilvános közegében, a beharangozott bálon próbálna Kálmán társat keresni, de itt a „bálon” nők nincsenek, a kaszinóban a férfiak kártyáznak, és kezdetét veszi a „zummáj” – a kanmuri. A második részben a magány és az alkalom szülte helyzet révén a Patikusné próbálja váratlan szerelmi vallomásával magához kötni, az asszony azonban ekkor még fél az érzelmi kihívástól. Az utolsó részben a fiatalember végül elfogadja, hogy nem álmokat kell kergetni, és nem alkalmakat kell keresni, hanem esélyt kell adni az egy időben kölcsönösen megszülető vonzalomnak.

Béres Attila rendezése közel engedi a közönséget a játéktérhez. A Kamaraszínház nézőterének első sorai a játéktér trapéz alakban veszik körül, szinte karnyújtásnyira a színészek területétől. Ez a közelség a színészi játékban, az atmoszférateremtő színpadi effektusokban (hangzásban, világításban) egyaránt érvényesül. Mindez felerősíti – és szolgálja – azt a lehetőséget, hogy a közönség az előadás által felvetett etikai, életviteli kérdéseket a sajátjának (is) tekintse, és akként élje át.

Az előadás nem hibátlan, de van benne erő és invenció, a produkció a jól átgondolt, finom (színészi, rendezői, díszletbeli) játékok és a bizonyos pontokon elnagyolt színpadi megoldások elegye. Az első felvonás túlnyomó része egy tömegjelenet, amely számos szereplőt mozgat, részben egyidejűleg, részben a játéktérből ki és oda be. Ennek megkomponálásában és a nézői figyelem irányításában Béres ügyes rendezőnek bizonyul. Más kérdés, hogy a szereposztási sztereotípiák visszavesznek a jelenet lehetséges erejéből. Bár a színháztörténetben a rögzült szerepkörök fontos előadás- és drámakonstituáló tényezők voltak, korunk színháza nem erre a hagyományra épül. Így amikor ma már az elkényelmesedés és kockázatmentesség jelének számít, ha egy színészt folytonosan ugyanabba a skatulyába helyez(nek) a rendező(k), akkor joggal emelhetünk kifogást az ellen, hogy Stenczer Béla már sokadszor játssza el (még ha ugyanolyan megbízható módon is) ugyanazt a kulináris örömöket előtérbe helyező, jó kedélyű, jovialis figurát (aki itt a Postamester); Pilinczes József a kocsmáros/kaszinós (Ignác) imbolygó mozgású, kevés szavú epizód szerepét; Bánky Gábor a realitástól elszakadt, nevetségesen kisszerű tanító önsajnálattal színezett alakját. Rázga Miklós Borgida úr szerepében a hányaveti, nagyzóló világfit, Vidákovics Szlávén a Jegyző alakjában a középszer magabiztosságát hozza.

A Patikust játszó Lipics Zsolt most is profi módon él az excentrikus megoldásokkal, váratlan gesztusokkal, mehökkentő regiszterváltásokkal, amelyekkel határozottan irányítja a közönség reakcióit. Lipics játékában mindig van valami valószerűtlen, valami elrajzolt, teátrális jelleg, amivel nemcsak a szerepét, hanem a színészetét is megmutatja.

Olyan megoldásokat is használni mer, amelyek kiemelik a társulat erősen rutinhoz szokott közegéből. Patikusa önelégült, tántoríthatatlan, a kötöttségekből a társasági ivással ki-kilépő alak. Fillár István Papp Ferkeként néhány vonással teremt markáns és emlékezetes figurát a Borgidától a „bűrkabátot” elirigylő, elvitató gőzös fejű férfi alakjából. Az alak böllenkedését, kivagyiságát egyszerre mulatságos és szálnalmas jellemzőként villantja fel. A cigányprímás Juki szerepében Ottlik Ádám nemcsak jó színész, hanem remek hegedűs is – ami majd Köles Ferenc játékára vet árnyékot. Neki ugyanis hegedűjátéka segítségével kellene elbűvölnie a nőket (a Patikusnét és a cselédet), de az előadásbeli *pizzicato* hegedülés e hatás hitelesítéséhez kevés. Szép Ernő a szerelmi kommunikációt a szavakon túlra utalja, a Patikussegéd a hegedűjével fejezi ki felfokozott érzelmeit, ezt azonban csak tényleges hangszeres tudással lehet(ne) a színpadon bemutatni. Kálmáné a darab főszerepe, ő is beszél a legtöbbet. Köles játékának alapvonása valamiféle lírai csodálkozás, ami elsősorban az intonációjából ered. Hangsúlyai és mondatfűzése naiv, a nőkkel való bánni tudást is leginkább hallomásból ismerő fiatalembert állítanak elénk. Halványabb a szerepénél, eszközei még kiforratlanok.

Az első felvonásban lép színre Füsti Molnár Éva a Postamesterné szerepében, aki karikírozó, némiképp harsány játékaival a Lipicsével rokon alakítást nyújt. Füsti Molnár megmutatja, hogy már az alakban ott van a szerepelhetnék, a magamutogatás, amit komikus ripacsériaként ad elő. Összegyűrja a „mulassunk, jó kedvünk van!” kényszeredettséget az önmagát folytonosan a középpontba játszani igyekvő szálnalmasságával. Stubendek Katalin a második felvonásban meggyőzően alakítja a fásult, helyzetébe beletrördött asszonyt, akit előbb megrémít a jóval fiatalabb férfi közeledése, ám aki később – a harmadik felvonásban – szívesen beleélné magát (nemcsak képzeletben, de valóságosan is) ebbe a kapcsolatba. Mészáros Sárának a darab végén az a szerepe, hogy elhitesse, benne találhatja meg Kálmán a vágyott társat. Ez az elhítetés sikerül: derűs, természetes, a másikat fenntartás nélkül elfogadó nőt formál Kati alakjából.

Pintér Réka díszlete nemcsak a bornírt laposladányi állapotok kifejezését szolgálja, de komikus megoldásokkal is rendelkezik, mint például az első felvonás Kaszinójának a színpad jobb hátsó részén lévő dupla csapóajtója, melyre padot szereltek, és ezen teázik Köles, Stubendek és Füsti Molnár, hogy aztán ugyanezen az ajtón a cigánybanda vagy a prímás ki-bemáskálhasson a kicsikart ételt-italt elfogyasztani. A második rész patikabelsője atmoszférateremtő színpadkép, jól tagolt, jelentést hordozó (fent és lent) járásokkal. Az utolsó részben azonban Kálmán szobája a háttérkulissza elé helyezett rács jelezte fallal ügyetlen megoldás. Pilinyi Márta jelmezei nem mutatnak különösebb invenciót, jól viselhető, de a színpadi jellemzésben nem sok szerepet játszó ruhák ezek.

Béres Attila rendezésének – a kifogásolható elemek ellenére is – talán legfőbb erénye, hogy az előtérbe engedett komikum, a sok színpadi geg nem fedi el azt az élményt, hogy ez a (laposladányi) élet ellenszenves és kilátástalan. A boldogságra vonatkozó kérdést az előadás – miként a Patikussegéd is – felteszi, de nem azért, hogy erre válasz szülessen (akár a színpadon, akár a nézőben), hanem azért, hogy egyáltalán foglalkozzunk azzal a kérdéssel, hogy milyen az életünk, milyen feltételek között létezzünk, és mit kezdünk magunkkal, a kapcsolatainkkal ezek között a körülmények között.

Szép Ernő: Patika (színmű 3 részben) Díszlet: Pintér Réka, jelmez: Pilinyi Márta, dramaturg: Ari-Nagy Barbara, zene: Darvas Ferenc, rendező: Béres Attila. Szereplők: Köles Ferenc (Balogh Kálmán), Lipics Zsolt (Patikus), Stubendek Katalin (Patikusné), Stenczer Béla (Postamester), Füsti Molnár Éva (Postamesterné), Rázga Miklós (Borgida Úr), Fillár István (Papp Ferke), Bánky Gábor (Tanító), Vidákovics Sziláves (Jegyző), Széll Horváth Lajos (Jóvér Jani), Ottlik Ádám (Juki), Pilinczes József (Ignác), Domonyai András (Provizor), Mészáros Sára (Kati), Urbán Tibor (Fábián), Hollósi Orsolya (Királynő), Várnagy Kinga (Léda), Kiss Vivien (Carmen)

A HALÁLSZÍNHÁZ ÉS MÁSA

Samuel Beckett: A játszma vége – Pécsi Harmadik Színház

(*Entrópia*) A játszma előkészületei során szakad fel a dráma első mondata: „Vége, vége van, közeledik a vég, esetleg vége lesz.” Jóslat ez, s a szaggatott közlésben egyfajta negatív fokozás érhető tetten. A kijelentés gyengül, érvénye kifárad: az egyre nagyobb rendezetlenség (s az egyre kisebb felhasználhatóság) irányába hatol. Elveszti energiáit.

Az *entrópia* végső foka a teljes kimerülés, ami ebben a játszmában, mely élet és halál mezsgyéjén zajlik, mégsem következik be. „Nincs néző vagy filozófus, aki megmondhatja, nem kezdődik-e megint előlről” – írja Adorno. Mintha a leépülés folyamata is a szakadatlan leépülésnek volna alávetve...

A dolgok vége, hogy nem képes bekövetkezni a vég. Az egyetlen, még mozdulni képes lény ácsorgása az ajtóban, a legutolsó pillanatokban: a *várakozó ember* állapota. A látvány ugyanazt a jelentést hordozza, mint a fenti szavak.

(*Ez az ember járt a pokolban!*) A hagyomány szerint Dante kortársai így súgtak össze a költő háta mögött. Nem lenne méltányos, ha cáfolnánk, hogy ugyanez Beckett-tel is megeshetett volna. Kétségtelen, hogy ő az a drámaíró, aki a legteljesebben átérezte a XX. századi ember infernumát. Műveiben a felbomló világ jelenik meg: a globális szétesés utáni (vagy előtti) finálé, a köznapivá egyszerűsödött iszonyat. Mintha magát az emberiséget állítaná színpadra magányos és nyomorúságos hősei által, akiket kategorikusan eljuttat a fizikai és biológiai valóságértelmség határterületeire.

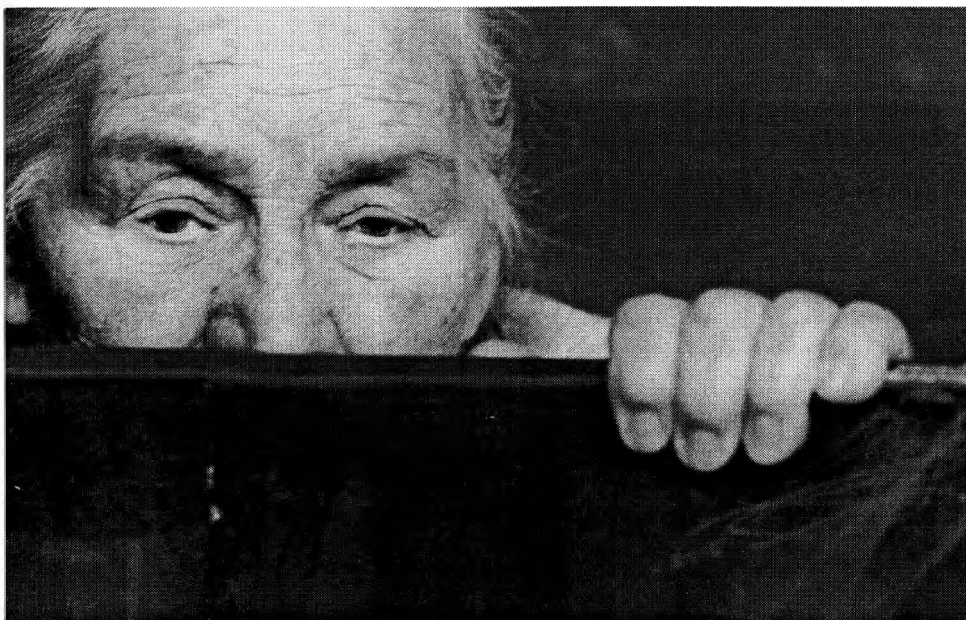
Beckett dialógusai oly elemi erejű víziókat idéznek, melyekben az elmúlt évszázad apokaliptikus irodalmának csúcsteljesítményeit látjuk – az *apokalipszis* szó eredeti értelmére, mely nem jelent mást, mint látomásszerű revelációt.

Adorno *A játszma végéről* írott híres esszéjében így fogalmaz: „Ha az egzisztencialista filozófia szerint a pokol alagúthoz hasonlít, amelynek közepe táján már újra feldereng a túlsó oldal fénye, úgy a beckett-i párbeszéd a beszéd síneinek felszaggatója: a vonat nem jut el oda, ahol világosodik.”

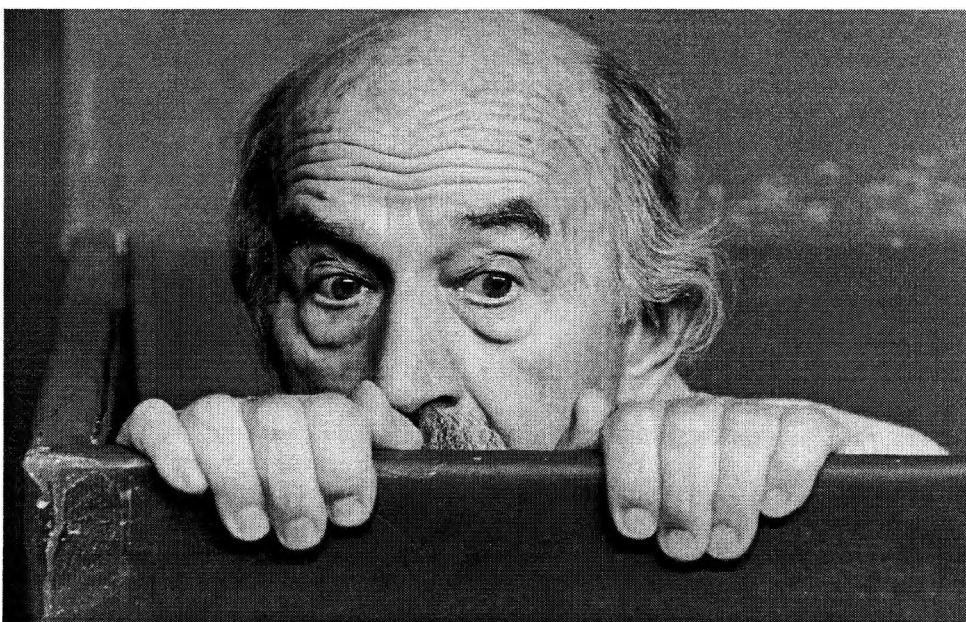
Beckett műveiben sok a titok és az idegenség. Kortársakhoz és utódokhoz nehezen kapcsolhatnánk. Rokona azonban akad. Olyan, aki – különbözősége folytán – Beckett megismerésében a segítségünkre lehet.

(*Tadeusz Kantor*) Milánói leckéjében a *Halálszínház* megalkotója a következőt írja: „Nem akarom megmenteni a világot a művészetemmel... Önmagamot akarom megváltani. Nem egoista módon, de valamiféle hittel a személyes értékek iránt. Bezárkózom képzeletem kicsiny kamrájába, és ott bent, és csak ott bent rendezem át a világot.”

Kantor természetesen nem volt egzisztencialista gondolkodó, de a különbségtétel kedvéért érdemes felidéznünk Adorno egy másik megállapítását: „Az egzisztencialista filozófiának azzal a normájával, amely szerint az embereknek, ha már mássá nem lehetnek, önmagukká kell lenniük, *A játszma vége* antitézist szegez szembe: azt, hogy éppen ez az Én nem Én, hanem valamiféle nem létezőnek a csúfondáros utánzása csupán.”



Fent: Bódis Irén
Lent: Barkó György
(Tóth László felvételei)



(*A Halálszínház és mása*) Vagy inkább a másik oldala. A visszája, a fonákja. S ami mégis kívül, az innenső oldalon van. Nem a halálon túl...

Kantor a túlsó part vonzásában alkot, és holtakat idéz. Színházában a halott Én feltámad. Kantor szereplői, ezek a hazajáró lelkek és félbohóc bábfigurák életre kelnek, és szenvedélyes delíriumban jelenítik meg egykori személyiségük prototípusát. És hisznek. És átszellemülnek. S bár a pokol bugyraiból térnek vissza, mégis olyanok, mint akiket az *ego te absolvo* kegyelme és fénye megsimogat.

Beckett színháza még ideát játszódik. Itt, ahol az univerzum nem sötétült el egészen, noha a dolgok meghatározó színe *világosfekete*. Hősei számára nincs kegyelem. Itt élő halottakat, elkárhozottakat látunk, akik a pusztulás felé közelednek.

Beckett színpadán a *létezés* agonizál. Oly kérlelhetetlen módon, ahogyan Pascal írja: „Képzeljünk el magunknak egy csomó embert, láncra verve, egytől egyig halálra ítélve; naponta kivégeznek közülük néhányat a többi szeme láttára, akik pedig életben maradnak, a maguk sorsát látva a társakéban, fájdalommal, reménytelenül bámulják egymást, és várják, mikor következnek ők. Ez az emberi sors.”

(*Cella vagy pincsehelyiség*) Beckett drámájának előadásán elmozdul a függöny. A játéktér, akár egy lepusztult betonbunker. A díszlet Vincze János, Steiner Zsolt és Tóth Géza közös munkáját dicséri. A megidézett helyszín naturalisztikus, élethű. A feltoredezett parkett kupacokban hever a cementpadlón. Hátralátó, két oldalt egy-egy szuterénablak.

Laboratóriumi megvilágítás. Egyenletes szórt fény, tónusok és kontrasztok nélkül. A játéktér bármely pontja jól látható és megfigyelhető. Egyes értelmezések szerint a Beckett által gondosan meghatározott, zárt enteriőr az emberi koponya belsejére utal.

Két szem és száj és a szürkeállomány...

Nem más ez, mint a *képzelet kicsiny kamrája* Kantor elgondolása szerint.

És Beckett szerint: az a *krajcáros pokol*, amit az *agyadnak* nevezet.

(*Jó és rossz*) Több évezredes tapasztalat és hagyomány, hogy a dráma terébe helyezve olyan összefüggések között találja magát az ember, ahol van jó és rossz, sőt jobb és rosszabb is van. Ebben a térben nem az euklideszi geometria közönséges és egzakt rendszere jut érvényre. Ez hierarchikus tér, melyben az alá- és fölérendeltséget az *agathón* és a *logosz* törvényei szabályozzák. (Az *agathón* görög szó, és azt jelenti: jó. A *logosz*, mint tudjuk, az *értelmes és értelmet hordozó* dolgok neve.)

A dráma hátterében tehát ott húzódik az úgynevezett *agathológiai horizont*, és meghatározza az emberi cselekvés környezetét. A „lenni vagy nem lenni” dilemmája nem is fogalmazódhat meg máshogy és máskor, csupán e horizont feltárulása során, tehát a jó és rossz értelmezésének processzusában.

A *játszma* végében az emberi dráma eme nélkülözhetetlen háttere, az *agathológiai látóhatár* homályba zuhan. A felbomlás, szétesés, eltompulás állapota ez: a mozdulatokat és szavakat bármikor meghazudtolhatja a következő gesztus vagy kijelentés. „Legföljebb meghalunk” – hangzik, ám egy megszólalással később már elhangozhat az is: „Legföljebb nem halunk meg.” S a résnyi ablakon át – messzelátóval kitekintve – a horizonton jeltelen SZÜRKEÉG látszik.

A személyiség, az Én, az individuum, e monumentális roncs számára viszonyítási pontként nem marad más, mint a zárt térben a mértani centrum (a Pécsi Harmadik Színház szigorú előadásában krétával bejelölve a cementpadlós díszlet közepén).

(*Egy kozmikus katasztrófa után*) Én nemigen hiszek ebben. Nem hiszek a kibúvókat kereső elgondolásban, miszerint *A játszma vége* afféle előrevetített vízió volna az atomhalál utáni állapotokról. De abban sem, hogy az elgyengült és szétomlott, paranoid hatalom groteszk

végjátéka lenne, noha kézenfekvő, hogy a hatalom természetének analíziseként való értelmezése a hetvenes években felvillanyozó lehetett...

Nem vonhatjuk kétségbe, hogy Beckett műve az „atomsokk” élménye idején született, ám tudomásul kell vennünk azt is, hogy a *halott Isten* korszakában, Nietzsche után. Tehát a nagy katasztrófák már bekövetkeztek. Adorno a mű létrejöttének körülményeiről így vall: „A második világháború után minden rom, még a feltámadt kultúra is – anélkül, hogy ezt tudná magáról; az emberiség olyan események után vegetál csúszva-mászva tovább, amelyeket a túlélők se élhetnek túl, romhalmazon, aminek még a szétverettség tudata sem adatik meg.”

Beckett alapállása kíméletlen. Nem a katasztrófa érdekli. Az Én metamorfózisát vizsgálja. És képes megsejteni, hogy az összeomlás, a világvége színjátéka a személyiségen belül zajlik. *A játszma vége* olyan *imagináció* tehát, mely formát, alakot kölcsönöz ehhez a sejtelemhez.

Beckett ért és tud valamit. És úgy viselkedik, mint az a művész, akit a dráma hőisével felidéz: „Ismertem egy őrültet, aki azt hitte, hogy eljött a világ vége. Festő volt. Nagyon szerettem. Meg-meglátogattam a tébolydában. Kézen fogtam, és az ablakhoz húztam. Nézd csak! Nézd a hullámzó búzaföldeket! És amott! Nézd! A halászok vitorlái! Mennyi szépség... Kirántotta a kezét, és visszatért a sarokba. Rémülten. Csak hamut látott...”

(*Az ember új képmása jelenik meg*) Figyelemre méltó, hogy Beckett, a szerzői utasítások megszállottja a rendező számára már rögtön az elején precíz instrukciót ad: *Az ajtó mellett, a falon festmény, fonákjával a közönség felé.* S ha ez a körülmény esetleg elkerülte volna a néző figyelmét, később *Clov észreveszi a festményt, leakasztja, a földre teszi, most is a falnak fordítva.*

Az előadás kezdetén kétszer is felmegy a függöny. Első ízben, amikor a cementszínűre festett körtinát elhúzzák, s ezzel eltűnik a *negyedik fal*. Ténylegesen pedig akkor, amikor Hamm leemeli fejéről a kendőt. S mielőtt a játékba belefogna, felmutatja a szennyezett vászondarabot, melyen ott éktelenkedik az arc nedveinek foltos, elrajzolt lenyomata. A szenvedő ember vére és verítéke. Képmás ez, *igaz kép*. Veronika kendőjére hasonlít.

A játékfolyamatot ugyanennek az ikonnak egy másodszori – ám korántsem biztos, hogy utolsó – felmutatása zárja keretbe.

(*Kegyetlen színház*) Nincs mit szelídítenünk rajta. Úgy tűnik, a beckett színház etimológiájához Antonin Artaud jelentheti az egyik igazi kulcsszót. Nemcsak azért, mert Beckett első darabját Artaud egykori munkatársa, Roger Blin vitte színre, meghozva a szerző számára a világhírt. A mély rokonság szálai ott húzódnak a beckett dráma történeteiben. Ott, ahol az emberi psziché legérzékenyebb rétegeinek a felszaggatása, a tudattalan területek ostroma zajlik.

Amikor egy alkalommal feltették Beckettnek a kérdést, hogy Godot kicsoda, ő azzal válaszolt: ha tudnám, megmondtam volna. Mindazonáltal megérthetjük, hogy *A játszma vége* szereplőinek kiüresedett, gépies imája gyökeres elszakadás pontosan attól, ami a Godot-ra várakozó két csavargót fogva tartja és lenyűgözi. Beckett rejtőző krisztianizmusának mélyén ott lappang az ismert gondolat: Isten nélkül az ember azt veszítette el, ami emberi. Ám hasztalan volna keresnünk műveiben a didaktikus mozzanatokat. A beckett dráma által kivetített fikciók, akárcsak Kafka parabolái, ritkán köthetők egyetlen értelmezéshez. A dialógus útvesztőiben szédítő akadályverseny zajlik: élesen kirajzolódó, majd szétfoszló, egymást kioltó allegóriák, szimbolikus jelek és utalások sokszorozzák a jelentést. A történetek és helyzetek kegyetlen logikája legtöbbször ambivalens.

(*Maszk nélkül*) Beckett kimért pontossággal ábrázol, s mégis talány, amit kifejez. A Pécsi Harmadik Színház előadásának alaptulajdonsága hasonló. S egy újabb paradoxon: a színrevitel kiegyensúlyozottságra törekszik, miközben meglehetősen bátor. Annyiban talán még vak-

merő is, hogy Vincze János rendező a színháziasság és a felszíni hatás eszközeiről eleve lemondott. Ez önmagában nem lenne erény vagy hiba, viszont tény. S az efféle esetben a rendező védtelenné válik, hiszen önmagát fegyverzi le. A dráma mindenestől a nyakába szakad, és a csávából csak úgy szabadulhat, ha a teljes súlyt a vállára veszi. Biztonsági háló fölött végzett halálugrás az ilyen, ahol a darab nemcsak védőhálót képez, de felkínálja magát a lengőtrapéz vagy a zuhanást is. A rendezői attrakció indítéka tehát nem a betű tisztelőiben keresendő, mert az nem lett volna elég. Vincze János felfogása néhány sarkalatos ponton el is tér a beckett-i instrukcióktól. Hogy ne hivatkozzunk kevesebbre: Hamm és Clov vörösre mázolt arca, Nagg és Nell fehér bohócképe a szövegekönv titka marad. A maszk elutasítása világosan tükrözi a rendezői döntést: az előadás ne hordozzon *teátrális* jeleket! A játszmát a néző úgy értékeli, mint *valóságos* eseményt! (Megjegyzendő, hogy amikor Beckett a darabot a berlini Schillertheaterben színpadra vitte, maga is hasonló álláspontra jutott.)

Az abszurdumot a rendező nem realizálhatta másképp, csak oly módon, hogy *újraalkotta* az emberi állapot végleteit feltáró szöveget, más szóval: működésbe hozta a dialógust a cselekvések és magatartások koordinátái között. A drámai fikció életre hívását, a történesek plasztikus kibontását illetően Vincze János mesteri munkát végzett. Az értelmezési lehetőségek borotvaélén egyensúlyozva mértéket tartott, és nem spekulált. Álmegoldásokat nem keresett. És nem kötelezte el magát feleslegesen.

A rendezői visszafogottság megéri az alkotótársak mindegyikét. A Kovács Yvette tervei szerint készült jelmezek egyszerűek és evidensek, a szereplők megjelenítése nélkülözi az önmagyarázatokat. Az előadás képi világában a stilizálásnak nyoma sincs.

Vincze János rendezése érett tartalmakat hordoz, de egyetlen összefoglalható és koherens jelentést aligha. Az értelmezési kérdések nyitva maradnak.

(*Kamarazene*) Beckett talányos műve annál is inkább zavarba ejtő, mivel *A játszma vége* érintetlenül hagy és megőriz jónéhány konzervatív sajátosságot. A cselekményben szoros egységet alkot a drámai tér és idő, de a francia klasszicizmus által érvényesített dramaturgiai konvenció a szerepek struktúrájában is előtűnik. A színpadi alakok többnyire páronként funkcionálnak a *drámai társalgás* viszonyrendszere szerint. Hamm mellett Clov időnként rezonőrre válik, de Nagg oldalán Nell tölti be ezt a szerepet, viszont Hamm számára Nagg is szekundánssá minősül, miközben ez a négy szólam úgy fogja össze a kompozíció egészét, akár egy kamarazenekar hangszerei.

(*Mivé lesz az Én, ha égbolt nincsen?*) Pokolbeli, disszonáns akkordokból épül ez a muzsika. A főszólamot a tolószerkhez kötött Hamm szerepében Krum Ádám baritonja viszi, s ez a hang a játszma kezdetekor, a véres kendő takarása mögül még tekintélyesen felzeng. Később recseg és ropog. Elakad, zihál, halkul. A színész korpulens alkata, szuggesztív lénye szemléletesen idézi a hajdani Én-demiurgoszt, az élet urát, az elbukott individuumot, aki nemcsak hogy halandó, de halálraítélt. Krum Ádámnak a szerep külső megformálása során nem kellett elszenvednie jelentékeny átalakulást. Ehelyett ésszel és szívvel játszik. Vakságra és tehetetlenségre ítélve különös intenzitással kapcsolódik a környezetéhez: erős alakításának motorja a leplezett démoni szorongás.

Krum Ádám sokrétűen bontja ki a szerep árnyalatait, miközben kiszámíthatatlanul cikázik a pojácaság és a nyers borzalom pólusai közt. S a morbid képzet fölött úrrá lesz a groteszk. A tragikus összefogottság odavész.

A személyiség: széthulló halmaz.

Elődei pedig, akikhez identitása kötődik, csonkolt reliktumok a szeméttartályban.

(*Az ardennes-i erdőben, Sedanból jövet*) Ott történt ugyanis, a kétülékes biciklin utazva, az inkriminált baleset, aminek következményeként Hamm szülei mind a négy lábukat elvesztették. A kukában elhelyezett öregek hajdani esete akasztófahumorba oltott epizódnak

tünne csupán, ha a topográfiai különösséget nem vennénk figyelembe. A két helyszín a történelmi kronológiából hasít ki egy szeletet. A németekkel szembeni francia kapituláció 1870-ben Sedannál, majd a második világháború legvégén az ardennes-i csata a történelem hosszú, irracionális folyamatát foglalja keretbe. Magát a szégyent, amelyre nem találhat mentséget az emberiség.

A sérülés jóvátehetetlen, de Nagg, az apa szenilisen őrzi az egykori sztereotípiákat. Baró György kitűnő alakításában egy elcsépett, ám hatásosnak szánt anekdota hozza meg a drámai bukás pillanatát. A teremtéssel versengő ember történetének elmondása közben a történet darabokra hullik. A kudarc a maga kiteljesedett érvényét Nell hallgatása által nyeri el: az anya oldalra fordított arca, félrecsúszó és kifosztott tekintete ítéletet mond.

A reményvesztés azonban megrendítő tartalommal bír. Nell nem a semmibe réved, hanem egy réges-régi kép tartja fogva. Egy tavaszi délután a Comói-tavon. Az áttetsző víz és a mélység és tisztaság... Beckett hősei az elveszett boldogságot ritkán képesek felidézni. Ebben az esetben, úgy tűnik, a beckett-i színház kivételes és szent másodperceiről van szó: Nell egész lényét az emlék szépsége hatja át. Mindannyiuk között ő az egyetlen, aki él. Pedig már pulzusa sincs.

Bódis Irén megejtő módon helyezi önmagát Nell szerepébe. Színpadi jelenléte hiteles és megfoghatóan. Nem használ eszközöket. Ez a megállapítás természetesen fából vaskarika, de annyi mégis igaz, hogy játékának formai komponense rejtve marad.

(*És mégis a teatralitás*) A rendező finoman bánik az arányokkal, és csak ott kockáztat, ahol megéri a tét. Ebben az előadásban az egyetlen színháziasított jelenség a *commedia dell'arte* szolgáltaival rokonítható Clov. A szerepet Koszta Gabriella játssza, de az általa megjelenített figura korántsem női alak. Inkább afféle nemtelen suhanc, aki megöregedett és összeroppant, mielőtt felserdülhetett volna. Nem férfi. Nem is nő. De nem is gyermek.

Hamm külső megformálása, mint említettük, a színész saját habitusára épül, a rendező elfogadta és érvényesnek tekintette azt. Clov megalkotása viszont merő konstrukció, a szerep fizikáját és pszichológiáját egyaránt meghatározza a teatrális építkezés művelete.

Színházi értelemben a technika a test különleges használatát jelenti, melynek eredménye nem azonos a természetes testtel. Amint a technika hatályba lép, az izomtónusok módosulnak, a mozdulatok átrendeződnek, s a gesztusok egyfajta célzatosság igénye szerint távolodnak el attól, ami köznapi vagy indifferens. Itt ez történt. A fizikai cselekvések gátolt és gépies szisztematikáján túl a belső történések is sajátos rendszerbe illeszkedtek. S egy teatrális mikrovilágot hoztak létre a retardált reflexek, az álmatagság, az öntudatlanul megnyilvánuló humorérzék és a váratlan kitörések pszichotikus elemeiből.

Az ily módon megalkotott Clov autonóm színpadi lény, s a *conditio humana* legmélyebb szintjére zuhant esettség poétikus rajzát képes felidézni. A négy személyes játékban ő az egyetlen szereplő, aki szabadon mozog a színpadon. Ez lehet talán az oka, hogy Clov figurájának merész teatralizálása és a többi szerep tartózkodóbb kidolgozása között stíluskülönbséget nem is érzünk. Koszta Gabriella játékát emlékezetessé teszik a színészi alakváltás kivételes pillanatai. Az általa megjelenített Clov röpfíti át a drámát a vízió színtereire.

(*További szereplők*) A bolha, a patkány és a gyermek. Az élet követői ők. Nem látjuk egyiküket sem. Létezésükről, e három rettenetes üzenetről Clov közvetítésével értesülünk.

Mi kelti a rémületet? Talán az ismeretlen öntörvényűség.

(*A korába helyezett Samuel Beckett*) A hatvanas-hetvenes években jelentkező ifjú generáció számára Beckett újdonság volt. Felzaklató szellemi táplálék és tiltott gyümölcs, akárcsak Genet, Ionesco, Mrożek vagy Handke. Enigmái provokatívak voltak, egy lázadó nemzedék számára nyitottak titkos távlatokat, és túlmutattak a művészet tulajdonképpeni hatókörén.

A XX. századi színháznak megvannak a maga legendás színházcsinálói (közülük

Artaud-t és Kantort meg is említettük), színházközelben viszont csak egyetlen írórt sikerül mitikus alakként kiemelni, s az éppen Samuel Beckett. De nem a továbbsugárzó hatását látjuk, hanem a műve nyomán bekövetkezett űrt.

Szavainak akrobatikus bukdácsolását sokan utánozták. Látásmódjának nincs követője. Beckett problematikus maradt. A Pécsi Harmadik Színház előadása sem ad iskolás magyarázatokat. Azt teszi, amit lehet és kell: felszítja a dilemmákat, és a nézőt reflexióra kényszeríti.

Beckett a világról súlyos véleményt mondott. Pedig olyan korszakban ítélte, amikor az európai kultúra, a gondolkodás, az alkotás, a művészetek átfogó megújulása zajlott... Ötven évvel ezelőtt.

(*Ismét jelen időben*) A képernyő által a beckett két ablak helyett már csak egy nyílik a világra, mint egyetlen, sötétségbe borult szem a részeg Küklopsz homlokán. Az éterből szőköárként érkezik a nyúlós massa. *Ólomhullámok az óceán helyett.*

(*Zárótétel és kérdés*) Pascal a *Gondolatok* 693. szövegében az alábbiakat írja. „Ha látom, hogy vak és nyomorult az ember, hogy a mindenség néma, s mi sötétben botorkálunk magunkra hagyottan, mintha csak idetévedtünk volna a világegyetem egyik sarkába, és nem tudjuk, hogy kerültünk ide, miért kerültünk ide, mi lesz velünk halálunk után, és általában semmit sem tudunk, ilyenkor megrémülök, mint az az ember, akit álmában szörnyű, elhagyott szigetre vittek, és felébredvén nem tudja, hol van, és nem tudja, hogyan menekülhet.”

Előfordulhat, hogy az abszolútum e látnoka, ez a több évszázaddal korábbi gondolkodó, Blaise Pascal lenne az, aki Beckett megértéséhez hozzásegít? Meglehet. Az értelem az idő dimenzióján kívül esik.

Samuel Beckett: A játszma vége (színmű). Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil. Díszlet: Vincze János, Steiner Zsolt, Tóth Géza, jelmez: Kovács Yvette, rendező: Vincze János. Szereplők: Krum Ádám (Hamm), Koszta Gabriella (Clov), Barkó György (Nagg), Bódis Irén (Nell)



Krum Ádám és Koszta Gabriella (Tóth László felvétele)

HAZATÉRÉSEK

Karácsony Benő: *Napos oldal; Én, Kassák Lajos – Janus Egyetemi Színház*

Nem színpadra szánt irodalmi szövegek színpadra állításában – és időnként különböző írók, szerzők egyazon előadásban szerepeltetésében – a Janus Egyetemi Színház társulatának nagy tapasztalata van (*Bábel; Vallomások; Hamletgép; Gyászszív; Nap, árnyék, boszorkány; Tényleg szeretsz...?; Vizsgálat a rózsák ügyében; Bolond Helga*). Az idei évadban többek közt egy regényadaptációt és egy talán leginkább kollázsnak nevezhető darabot láthattunk az előadásukban; mindkét bemutató a 20. század első harmadát idézi. Karácsony Benő *Napos oldal* című, először 1934-ben Kolozsvárt megjelent, részben „utaztató regényét” Venyige Sándor alkalmazta színpadra,¹ az előadás dramaturgia, valamint rendezője Mikuli János volt. Az *Én, Kassák Lajos* című, Kassák-művekből összeállított és színpadra vitt darab szövegét Tóth András Ernő válogatta, szerkesztette egybe, és az előadást is ő rendezte.

A *Napos oldal* cselekménye 1923. május 23-án kezdődik Erdélyben („Lólábú 1923. május 23-án egy kakast ütött agyon. Egy dobásból”), hogy a főszereplő, egy vargabetű megtétele után, ugyanoda térjen vissza. A javarészt *A ló meghal, a madarak kirepülnek* (1922) című versre („1909 április 25 / Párizsba készültem gyalog a faszobrasszal”) és az ugyanezt a korszakot feldolgozó, az *Egy ember élete* című önéletrajzi regény *Csavarágások* (1927) fejezetének motívumaira, valamint számtalan egyéb írásra – például a *Világanyám* kötet (1921) számozott verseinek egyetlen, az előadást nyitó sorára, vagy a *Monoton* című vers (1918) hosszabb, az előadást lezáró soraira – épülő Kassák-darab az Európát becsavargó szerző életének egy szakaszát dolgozza fel.

Karácsony Benő terjedelmes regényének – ahogy szinte minden írásának – központi alakja egy különös, az akkori (polgári) normáktól eltérő figura. A *Napos oldal*, az író saját korában legnépszerűbb regénye, Felméri Kázmér autodidakta szobrász életének egy időszakát meséli el: útnak indulását szülővárosából, egy erdélyi kisvárosból, Budapesten, majd Párizsban töltött éveit, s hazatérését az atyai örökségként rá maradt malomhoz. Maga a regény lényegében érzelmi alapokon nyugvó kor- és társadalomkritikának tekinthető, ahol az erőteljes erkölcsi és emocionális ítéleteket – és a regényen való esetleges eluralkodásukat – a szerző humorral próbálja ellensúlyozni. A főszereplő a regényben egyes szám első személyben meséli el kalandjait, saját magára – nehogy túlságosan érzélgőssé váljon – némi ironiával tekint. A műfaját tekintve valahol a Bildungsroman és a pikareszk között elhelyezkedő regény negyvenegy fejezete epizód szereplők sokaságát vonultatja fel, hogy Felméri, hosszú útja során különböző kapcsolatokba kerülve, végül kimondhassa általános és közhelyesen metaforikus, ez esetben minden ironiát nélkülöző ars poeticáját: „Örömré és egyszerűsége születünk. De rigolyáknak, szörös szenvedélyeknek és vad gondolatoknak lettünk a gályarabjai. Szemfényvesztők játszanak velünk, és mi kullogunk, torlódunk átkozott furulyájuk után, amely ostobán ravasz dallamával a vízbe csalogat, hogy ott szépen megnyivadjunk. Baj van még velünk, nem ismerjük még fel a furulya hamisságát és a sima tükör alatt a víz fullasztó mélységét...”²

¹ A korábban említett előadások közül a *Vallomások* címűben Karácsony Benőtől származó szövegek is vannak, a *Nap, árnyék, boszorkány* című darab összeállítója pedig szintén Venyige Sándor volt.

² Karácsony Benő: *Napos oldal*, Aquincum Kiadó, 2003, 340. o. Ez a rész – több közhelyes kijelentéshez hasonlóan – az előadás szövegében nem szerepel.

Az *Én, Kassák Lajos* című előadás szintén egy különös figura, a magyar irodalomtörténet hagyományaiba nehezen illeszkedő Kassák Lajos híres-hírhedt európai vándorútjának eseményeit, illetve a későbbiek során rögzített gondolatait és érzéseit dolgozza fel a képzőművész-író-költő írásából vett – szigorúan személyes, mert megélt – részletek segítségével. A csavargásból magából, valamint a megírt csavargásból mint toposzból ugyanakkor nem következik semmiféle nagy léptékű felismerés: az indulásakor Petőfin és Berzsenyin „iskolázott” Kassák visszatekintve írja önmagáról, mintegy életének döntéseit is igazolva: „Író voltam, és nem akartam az irodalomtól inspirált irodalmat írni (...) kívántam, hogy benne álljak az élet folyásában, egyformán érzekeljem boruját, derűjét, s ezekhez a változatokhoz való kapcsolataimat fejezzem ki költészetemben.”³ Kassák – Felmérihez hasonlóan – Magyarországról (Budapestről) indul útnak, rövidebb-hosszabb időt tölt Ausztriában, Németországban, Belgiumban és Franciaországban, s a darab végén, akárcsak a *Napos oldal* főszereplője, visszatér Magyarországra. Ha a Karácsony Benő-regényhez hasonlóan össze akarnánk foglalni a darab lényegét – a két vándorút célját, tartalmát és eredményét tekintve merőben különbözik egymástól –, azt talán a következő, az előadás szövegéből vett idézet adná vissza a leghitelesebben: „Nem tudom, miért, de én egyáltalán nem bírom úgy látni Párizst, mint ahogy Ady látja, ő mindentől el van ragadtatva, én mindent csak egyszerűen tudomásul veszek. Lehet, hogy ez csak az én lelki szegénységem miatt van? Napok óta járok a széles boulevard-okon és nem látok egyebet öreg, kopott házaknál, múzeumokban lakom, és semmi olyannal nem találkozom, ami elragadtatást vagy megdöbbenést váltana ki belőlem, pedig nem vagyok vak. A költők mindig olyan nagy elragadtatással írnak a dolgokról, én csak egyszerűen azt mondom: ez így van, az meg úgy van, s ezek a megállapítások engem teljesen kielégítenek.”

A *Napos oldal* című előadás elsősorban a regény vándorlás-vázára építve igyekszik felölelni harminchárom, többnyire igen rövid, villanásszerű jelenetben a nagybetűs „Egészlet”. A színpadon – ahol javarészt az alapul szolgáló regény tartalmi-formai „kivonatolása” miatt maradtak elvarratlan szálak – centrifugális erők működnek: szinte minden a megjelenítetteken, az „itt és most”-on kívülre utal. Az egymást követő tereket (kisváros/falu valahol Erdélyben – Budapest – Párizs – ismét az erdélyi kisváros/falu), időt (Felméri Kázmér életének néhány éve, a kiemelt időszakok viszonylag apró részletességgel elmeséléje) és a szereplők (a darabban huszonegyre redukált) sokaságát ugyanakkor szinte lehetetlen a színpad zárt világának valós keretei közé befogni; az adott, fizikálisan is szűkös játéktér nem segíti elő a gyorsan változó jelenetek – s a jelenetekkel együtt minden esetben változó helyszín – kapcsolatának megértését vagy a darab kifejlését. Leginkább talán egyfajta egy helyben topogásnak vagyunk tanúi, amely valószínűleg abból adódik, hogy a relatíve nagy egészet – Felméri életének egy szakaszán keresztül a más életvitel lehetőségét és létjogosultságát – bemutatni vágyott folyamat a szemünk előtt hull apró darabjaira. Ezt enyhítendő próbálja összekötni a fragmentumokat a főszereplő nevében gyakran megszólaló narrátor, megadva a konkrét összefüggéseket vagy a hiányzó gondolati láncszemeket.⁴

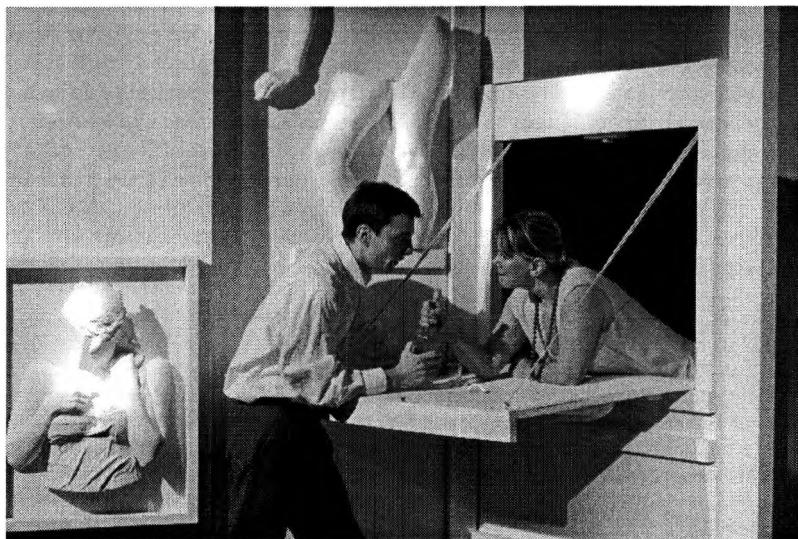
A regényben a nem kirívóan sablonos alakok (zord atya/após, a művelt, zeneszerető és nagyívó kisvárosi/falusi orvos, a Felmérire felnéző Veronka, a verselgető Lólabú, a

³ Kassák Lajos: „Önarckép-háttérrel”, in: *Kassák Lajos válogatott művei, I.*, Szépirodalmi, 1983, 10. o.

⁴ A narrátor szerepeltetése egyébként nagyon jó eszköz lehetett volna a darab egyensúlyának, kompaktságának létrehozására: némi ironiával – fel is villan néhányszor a darab során – legalábbis enyhíteni lehetett volna a nem túl sokat mondó nagy szavak vagy közhelyes és/vagy „játékos” dialógusok és kijelentések súlyán („jobban szerettem csupasz zászlórúd lenni, amelyen a játszi szél nem lenget semmiféle gyermeket lobogót; olcsó kis faggyúgyertyák vagyunk valamennyien; nők nélkül az egyházak is zavarba jönnének; a bolhák egyformán csípnek Kalkuttában és Stockholmiban is; az embernek szerencséje önrendelkezési joga van – Az embernek nincs önrendelkezési joga; a felelősség olyan, mint a timsó; a házasság a félszemű emberek paradicsoma” stb.).



Fent: Jakabfi Edina és Bozó Tamás
 Lent: Bozó Tamás és Pásztor Renáta
(Simara László felvételei)



magyart törve beszélő Miss Mable stb.) a színpadon – a darab eseményeinek sűrítése és sok szereplő kihagyása miatt – szinte szükségszerűen típusokká válnak. Ez önmagában véve nem volna baj, ha az előadás – a regény „mondanivalóját” szem előtt tartva – nem a hazatérés szinte erkölcsi kötelességére fektetné a hangsúlyt, vagy, ami a konkrétumokat illeti, például nem magasztalná fel minden különösebb ok nélkül többször is a falut („a falu az anyánk; eposzt fogok mintázni... a falu eposzát...; becsaptál, köpsz a falura; a falu problémájáról van szó... ki törődik ma a faluval?...; a falu még műsorra kerül egyszer” stb.), s az említett ironia nagyobb szerepet kapna.

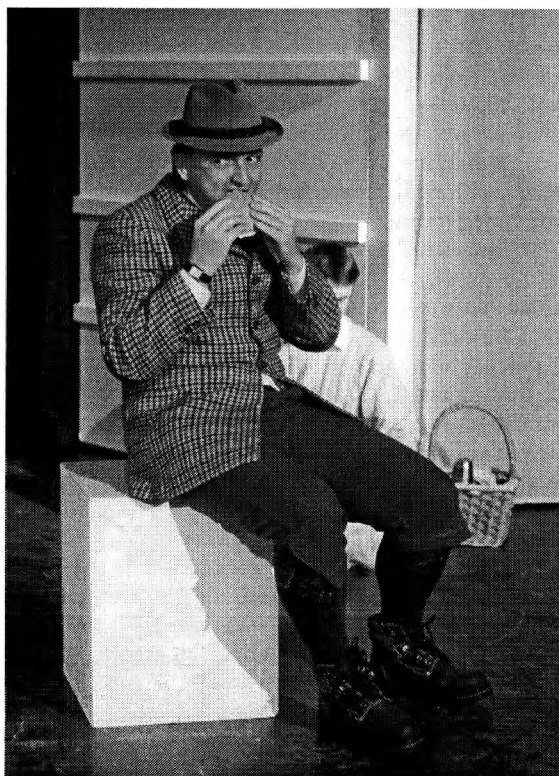
Ugyanakkor a JESZ társulata érezhetően küzdött azzal, hogy a „hozott anyagból” ma is élvezhető előadást hozzon létre. A regény lecsupaszításával – ami által az eredeti mű közhelyes mondatainak nagy hányada eltűnt, de ezzel együtt sajnos a még talán leginkább élvezhető része, a humora is elveszett – igyekeznek a Karácsony-regény (mai szemmel nézve legalábbis) érzelmességét (és sok esetben érzélgősségét) tompítani; a színpadon megjelenítettek elevevése néha eltereli a figyelmet a hazatérés – az „ahonnan vétegett” – patetikusságáról. A hazatérés miéértje – a darab színpadra állításának miéértjéhez hasonlóan – motiválatlan marad: miért tér haza az akkori berendezkedéssel minden porcikájával szemben álló önjelölt szobrász, akinek egyik művét „Párizs legművészibb folyóirata lehozta”?⁵ Az elsősorban a nyersanyag hiányosságából adódó motiválatlanság a színpadon felerősödik. A JESZ társulata ugyanakkor minden tőle telhetőt megtett egy jó előadás érdekében; elsősorban nem az előadásnak voltak hiányosságai, hanem a választás volt alapvetően elhibázott: a *Napos oldal* című regény színházi adaptálása – legalábbis Magyarországon, 2005-ben – nem nevezhető a legszerencsésebb választásnak.

A szereplők külön-külön is igyekeztek mindent megtenni egy sikeres előadás és a hiteles alakítások érdekében. A Dukicsot alakító, hallhatóan és szemmel láthatóan nagyobb térhez szokott Lipics Zsolton, a főszereplőn, Bozó Tamáson, a Miss Mabel hálás szerepében jól nyelvhibázó László Virágon kívül mindenki több szerepet formált meg. Inhof László nevét fegyelmezettsége, Tóth András Ernőét pedig sok éves tapasztalatának sikeres kamatoztatása miatt érdemes megemlíteni. A Felméri Kázmért játszó Bozó Tamás helyett – aki a rá osztott szerepet egyébként lelkiismeretesen játszotta – talán szerencsésebb lett volna egy eredendően „mackósabb” („a fő, hogy egy fejfel magasabb legyen a többinél”) színészt választani.

Külön érdemes szólni a díszletről: Németh Pál a valószínűleg nem kis fejtörést okozó feladat megoldásaként a darab kívánalmaihoz és az adott szűk térhez kitűnően alkalmazkodó, funkcionális és a hangulathoz jól illeszkedő, mintegy otthonos színpadkép (jelmez, díszlet) alakított ki.

A struktúrájában és tartalmi vázában a *Napos oldallal* rokonságot tartó *Én, Kassák Lajos* című előadás koncepciója éppen az előzőek ellentéte: részekből építi fel az egészet, minden befelé, egy középpont felé mutat. Erőteljes centripetális erő dolgozik a színpadon, ami természetesen a felhasznált lírai alkotások belső törvényszerűségeiből, valamint az önéletírás énközpontúságából is adódik. A lélek és a gondolatok kalandjait, valamint a vándorlás konkrét stációit elmesélő szövegek kiválasztásának, összeszerkesztésének és színpadra állításnak koncepciója tartja magát a mára már semmi furcsaságot nem jelentő kassáki elvekhez: „Tudatosan kerültem a hasonlatokat, helyettük elszaporodtak jelzőim és ígéim, hogy segítségükkel mozgásban tartsam és szuggesztív erőt kölcsönözzek megfogalmazott mondataimnak, [amelyek] szigorú kontroll alatt szerkesztődtek... [A ló meg-

⁵ Nem egészen világos az sem, hogy végül is milyen művésszé lett Felméri: „Ledorongoltak. Azt írták, hogy a maga férje derék kőfaragó. Sírközületet kéne nyitnia a Kerepesi úton” – „Hallottam, a »Jégverés« olyan áron adta el, amennyit hét év alatt összesen nem tudott összekaparni. Meg kell adni, a »Jégverés« kitűnő munka, én is láttam...”



Fent: Lipics Zsolt
Lent: Ács Norbert és Tóth András Ernő
(Simara László felvételei)



hal, a madarak kirepülnek] tartalmi és formai konvenciók nélkül tárulkozik az olvasó elé”.⁶ Az előadás színházi kelléktárának összes eleme – a minél teljesebb szimultán érzéki megjelenítés érdekében – mindvégig mellérendelt viszonyban van egymással. Tóth András Ernő – Kassákon és az avantgárd színházon keresztül – lényegében a görög drámákhoz, sőt, talán nem tévedünk nagyot, látenszen egészen a dráma gyökeréhez, a rítushoz mint formateremtő eszközhez nyúl vissza. Az előadás Kassák életének egy meghatározó szeletét mutatja be; a szövegek összeszerkesztése a színházi formanyelv igényeihez alkalmazkodó „megőrizve megváltoztat” jegyében eredményez koherens, szikár, logikus, színpadra kíváncszó darabot. A tizenhárom jelenetet előadó, (Kassák és Szittyá kivételével) többnyire nem egyénített és egyéniesített szereplők megszólalásai, az egymást erősítő vagy gyengítő, az egymás szövegét ismétlő vagy továbbvivő szövegek kerek világot adnak.⁷ Egy olyan egészet, amelyet nem külső erők fognak kényszerűen együvé, hanem amely a szövegből magából, valamint a színház hagyományaiból ered. Az *En, Kassák Lajos* nem köthető egyértelműen a Kassáknál óhatatlanul előkerülő „izmusok” formanyelvéhez, az előadás megoldásai sokkal inkább az önmagára visszaemlékező Kassák irányzatokról szóló gondolatával csengnek össze: „Munkásságom során minden jelentős irányzattal, »izmussal« érintkezésbe kerültem, mindegyikből tanultam vagy okultam, anélkül, hogy bármelyikhez iskolás értelemben csatlakoztam volna.”⁸

Az előadás alapja az első perctől az utolsóig a ritmus: a szöveg, a tér, a világítás adta és az egymáshoz viszonyítva eklektikus zenei darabok közvetítette ritmus és dinamika. A vizuális és verbális-akusztikai eszközök sokszor ellenpontozással egészítik ki egymást és „húzzák” a darabot. A két legtöbb egyéni vonással felruházott főszereplő nem uralja az előadást, inkább kérdésfelvető-katalizátor szerepet kap. A kórus elsősorban nem a közelmúlt szavalókórusait juttatja eszünkbe, hanem a múlt század eleje illegalitásban szerveződő mozgalmainak a művészetek területein is megjelenő korszakát, de talán a már említett görög drámák kórusainak szerepétől sincsen távol. Az előadás tágasan idézi meg Kassákot és korát – Ady nevén kívül azonosítási és viszonyítási pontként csak maga a szerző (Kasi-Kassák); *A ló meghal...-ból* és az *Egy ember életéből* ismert Szittyá Emil, a Chilébe készülő vallásalapító; Kassák lányának édesanyja, Hegedűs Mária; a művész felesége, Simon Jolán, az elsőrangú dadaista színésznő, valamint a már mintegy ikonként kezelt Tiszaeszlár szerepel.

A szereposztásból nem tűnik ki, hogy ki kinek a szerepét játssza, csak a szereplők névsora olvasható a színlapon. A díszlet- és a jelmeztervező neve szintén hiányzik, helyette a képért és a műszakért felelősek vannak feltüntetve a világító és az összeállító-rendezőn kívül. A hagyományos színházi szereposztások és „munkamegosztások” mellőzése és a színészek azonosítatlan névsora egyaránt a csapatmunka, valamint a – nem arc nélküli, de az egyértelmű beazonosíthatóságot nélkülöző szereplőkön keresztül bemutatandó – rítus jelenlétére utal: „A legnagyobb alkotás is két tényezőtől tevődik össze – írja a műveire visszatekintő Kassák –, egyrészt valaminek a befejezése, másrészt valaminek a kezdete.”⁹ Ahogy az előadásban az emberi életútra mint olyanra és a konkrét világjárásra egyaránt vonatkoztathatóan el is hangzik a kezdő jelenetben: „...a világ forog / látjátok kis gyermek vagyok / kinyújtom a kezeimet / de az emberek hallgatnak / ...mindegy, induljunk el”. Az előadás utolsó szavai a visszatérést a primér tapasztalatszerzés időszaka-

⁶ Kassák Lajos, i. m., 19. o.

⁷ Anélkül, hogy egymás ellen játszanánk ki a két darabot, érdemes megfigyelni, hogy a *Napos oldalban* megfogalmazódó „kerek egész” elvárásának végül is nem a töredezett, egymástól sokszor független életre kelő jelenetekből felépülő Karácsony-darab, hanem az *En, Kassák Lajos* felel meg.

⁸ Kassák Lajos, i. m., 12. o.

⁹ Kassák Lajos, i. m., 12. o.

kának lezárásaként indokolják, és/de¹⁰ egyúttal mint e lezárt időszak tapasztalataival gazdagodott ember előtt megnyíló új lehetőségeket is összegzik: „mert én már láttam sok szép dolgát a világnak. / buja, zöld hajú földeket, vidám, sokgyerekű falut, megbomlott tengert / fürdőző asszonyokat, napon bogárzó ménest, / s még sok eleven más erőt, amit dalolni érdemes, / de úgy rendeltetett, hogy törjek össze magamban minden tükröt”.

Karácsony Benő: Napos oldal. Színpadra írta Venyige Sándor. Munkatársak: Klíncsik Balázs, Németh Csaba, díszlet, jelmez: Németh Pál, asszisztens: Gáspár Alida, dramaturg, rendező: Mikuli János. Szereplők: Bozó Tamás (Felméri Kázmér), Lipics Zsolt (Dukics), László Virág (Miss Mabel), Juhász Mátyás (Lólábú, Bagdi), Raffai Norbert (Tömzsi, Kadarkuti), Jakabfi Edina (Dukics Anna), Pásztó Renáta (Ridéliné, Múlovarnő, Doktorné, Júlia), Szomora Livia (Veronka, Pomponé), Tóth András Ernő (Éberlein, Professor), Inhof László (Sram, Todor, Péntek), Kormos Balázs (Tyukászati felügyelő, Potrohos).

Én, Kassák Lajos. Kép: Simon Edina, Návai Vera, műszak: Németh Csaba, Klíncsik Balázs, világítás: Mikuli János, összeállította és rendezte: Tóth András Ernő. Szereplők: Ács Norbert, Inhof László, Juhász Mátyás, Jakabfi Edina, Szomora Livia, Bozó Tamás, Kormos Balázs, László Virág, Mikuli Dorka, Tóth András Ernő, Molnár Tamás, Kecán Pál.



Kecán Pál, Szomora Livia, Molnár Tamás, László Virág és Juhász Mátyás
(*Simara László felvétele*)

¹⁰ A *Monoton* című Kassák-vers és az abból vett, darabot záró idézet egyetlen szócskában különbözik: „és úgy rendeltetett... – de úgy rendeltetett...”: az eredeti egyszerű kapcsolatos viszonyt kifejező „és”-e az előadásban a dinamikusabb „de”-re változott.

AZ ÓRA LAPJA ÉS JELENTÉSE

Valahol, valami – Lázár Balázs Bertók-estjéről

Órák, tíz darab felfüggesztett vekkeróra csüng be a Vígyszínház házi színpadára.

Metronóm lüktet. Egy szék és egy kottaállvány, Tallián Marianne hegedűfutamai, pizzicatoí: ennyi segítséget engedélyezett magának Lázár Balázs színész. De Lázár Balázs nem csak mint színész vesz részt ebben a produkcióban, hanem saját, hömpölygő szöveg-korpuszt hoz létre Bertók László műveiből.

A bertóki költészet különböző fázisaiban és alkotói periódusaiban is a kimondásra törekedett, a szó megtalálása vagy éppen elvesztése, forgácsolódása áll a nagy szonett-korszak (a *Három az ötödiken* 243 darabja) filozófiai centrumában, ontológiai fontosságúvá téve egy eredendően nem nyelvkritikai szándékú, a magyar lírában tulajdonképpen páratlan törekvést:

„azt is ahogy kimondanám
mintha a szél süvöltene
de a fele mégis zene
de a vége mindig talán”
(*Miközben húz a csőbe be*)

A kimondás, a beszéd belső kényszere olyan versszervező erővel van jelen a bertóki lírai univerzumban, mely ezt az alapvetően monologikus műfajt, a ritkaságszámba menő versszínházat lehetővé és elfogadhatóvá teszi.

Lázár Balázs Bertók-szakértő minden tekintetben: korábbi estjén már mondta a szonetteket s a *Desztakavasz* darabjait. Most mintegy követte és „bepótolta” az időrendben következőket, s továbbhaladt a *Februári kés*, a *Valahol, valami* s végül a *Háromkák* ciklusain. Nem véletlen, hogy Lázár költő is, saját lírájának karaktere nem áll messze az egyik, a sötét és önkínzó bertóki hangtól.

Minden ilyen jellegű vállalkozás ismertetésének elkerülhetetlen csapdahelyezete, hogy elkezdjük sorolni, mi miért van benne, s akkurátusan kérdezzük, ez és ez miért nem. Nem szeretném törbe csalni önmagam egy ilyen nagy igényű szellemi és fizikai vállalkozás efféle listázásával.

*

Igen, megerőltető fizikai „erőpróba”, hiszen Lázár Balázs nyolcvan percen át szaval, rendkívüli precizitással, egyetlen lapszus nélkül, közel ötven nagyon bonyolult szöveget mond el. (Érdemes például ilyen szemmel is olvasni az állandó önkorrekciót folytonos kérdésekkel végrehajtó Bertók-művet, a *Valahol, valami*t, az est címadó nagyversét.) Szinte istenkísértő vállalkozás belefogni, de Lázár Balázs olyan értelmezői és előadói kultúrával rendelkezik, hogy megoldja a feladatot.

Nyilvánvaló, hogy a szcenikai keretet az idő adja: a külső és a belső idő közötti fe-

szültség, amelyről Bertók az utóbbi két-három évben már zsörtölődőbb hanggal szól, több iróniával, mint a *Februári kés* remekeiben, melyeket nagyon jó érzékkel választott ki Lázár Balázs (*Kiterjedés, Határtalan, Idő után, Vér, Nem azonos*), igazolva az időt tematikai középpontnak megtevő gondolatot.

Ugyanakkor a történelmibb, konkrétanbban korkérdésekhez kötött *Deszkatavas*-béli darabok szintén az időszimbolikára játszanak rá (az egyik ciklus címe: *Idő előtti*), s bizonyos értelemben a kegyetlen idő munkál a Csorba Győzőt elsirató vers megrázó refrénjében:

„Két hete még... egy hete még... tegnapelőtt... még
tegnap is... miért a perc?... mért hittem el?...”

Talán egyedül itt bomlik meg az este íve, amely követi bár a kötetek időrendjét, mégis kitesz kezdő- és lezáró pontokat, s leginkább a kérdések, a világ rendjének kifürkészése és rejtett mozgatói iránti heves kíváncsiság tartja egységben. Itt ez a kérdező, magyarázó és faggatózó figura, akit Lázár Balázs „beszélő alaknak” megformáz, kitör, és mint egy nagyon rutinos felvételiző az Ódry Színpadon, minden előzmény nélkül sír és hatódik meg. Kétségkívül van mitől, de inkább nekünk, nézőknek kellene elsősorban.

Ugyancsak némileg értetlenül szemléltem a Lázár viselte kék, kínaias ruhát, a haikuk miatt akár japános is lehetett volna: végül az everyman-értelmezésnél maradtam. S a kezdőjelenet – „Kérem, én nem készültem” – szintén ennek a szerénységnek vagy bizonyos mértékű félszégnek lehet a koreografált jele.

A pusztán a székkal való játékok (ráállás, ülés, forgatása stb.) néha kissé már monotonnak hatnak. Szerencsésen lágyít a tömény szövegáramon Tallián Marianne Bach-szólószonátákból összeállított hegedűjátéka. A haikukat ketten mondják a végén, amikor az egymás körül keringő mozgássor némi amatőrszínpados hangulatot visz a játékba.

Ehhez a dramatizáláshoz végül is a szöveg ad fogódzókat:

„Asszony? Vagy férfi?
Együtt sem tudnak egymás
csúcsáig érni?”

Összességében úgy vélem, rendkívüli, igényes vállalkozás Lázár Balázs Bertók-estje. Öröndetes tény, hogy nem csak a Vígszínházban, de Pécsett is bemutatták, s most a POSZT-ra látogató közönség is megtekintheti az Anna utcai szabadtéri színpadon, ahol a kőszínházitól eltérő kontextusban az előadás új jelentésrétegei tárulhatnak fel.

BALASSA PÉTER ÉS A (MÁSİK) SZÍNHÁZ

Mit értsünk azon, hogy „másik színház”? Amikor Balassa kötete, *A másik színház*, amely lényegileg a hetvenes évek második felétől írt színházi, majd a nyolcvanas évek elején keletkezett filmkritikáit tartalmazta, 1989-ben megjelent, aligha akadt fenn bárki is ezen a könyvcímen. Igaz, az Esterházy Gitta tervezte borító elég erőteljes utalást tett arra, hogy a jelzős szerkezetből az előtag, a *másik* kifejezés sajátos hangsúllyal olvasandó (a verzál, antikva, fehér betűs címben ezt a szót kurzív fekete kis betűvel szedette), ám ennek a kiemelésnek a belső címdalon már nyoma se volt. Annak idején még mindannyiunkban élénken élt a hetvenes évek színházi hadiállapota, amit sokan, jómagam is, szívesen nevezünk színházi forradalomnak, mérföldkőnek, az „új színház” születésének, s aminek nem kisebb volt a tétje, mint hogy a korszak merev, áporodott, retorikus, életidegen szószék-színházát felváltja-e az a fiatal, friss, mozgékony, életszerű színház, amely a hatvanas évek alternatív együttesei után (akkoriban még amatőröknek hívtuk őket) néhány vidéki színházban, mindenekelőtt Kaposvárott és Szolnokon bontogatta szárnyait. „Másik színházat szeretnék” – írta Balassa a *Másvilág* 1984-es körkérdésére (*Inkább a bábu?*), ami ebben az összefüggésben azt jelentette, hogy nem a meglévőt, nem ezt az avított „halott színházat”, hanem az újat, a frisset, a mozgékonyt, a kor tartalmaival teltet. Azaz, ha bárki még a nyolcvanas évek végén is a „másik színház” kifejezést használta, noha addigra a magyar színházi élet erővonalai – művészi és hatalmi viszonyai – meglehetősen átrendeződtek, az egyenlő volt azzal, hogy az illető a színházi megújulás mellett teszi le a garast. Lényegileg ugyanúgy, mint egy-másfél évtizeddel korábban.

Holott Balassa „másik színháza” nem egészen ezt jelentette.

Vessünk csak egy pillantást iménti kijelentésének szöveggörnyezetére. Azt írja: „A színház akkor színház, ha feltárja szöveg és szövegen túli (alatti, fölötti, melletti) dramaturgiai viszonyát (magát a drámát), a »másról beszél, amikor valamiről beszél« alaphelyzetét.” Amiből is számára következik, hogy: „Olyan színházat szeretnék, és ezt ennél konkrétabban nem tudom kifejezni, amelyben a művészet, és nem a művész szabadságát egyedül a művészet (saját) igazsága korlátozza, ami nem más, mint az *élet* igazsága.” Ez a fogalmazás legalábbis a jövő felé tájékozódott, s nem a tegnapi vagy a jelen színházi forrongás esztétikai-kultúrpolitikai szövevényére kívánt reflektálni, talán azért sem, mert a szerző ennek kulisszatitkaiban, szakkérdéseiben nem feltétlenül volt járatos, de az sem mellékes, hogy a *Másvilág*, amelynek nyilatkozik, *nomen est omen*, az új idők új szeleire érzékeny bölcsészkar kiadvány. S mindjárt az elején papírra vetett egy mondatot, amelynek aktualitását és súlyát máig érezzük, ha lehet, még erőteljesebben, mint annak idején, s amely eleve más szinten, más dimenzióban világítja meg az egész egykori színházi krízist: „Korunk és ezen belül a magyar szellemi élet hovatovább semmit sem akar tudni az *alázatról mint szakmai kritériumról*, egy rosszul értelmezett szabadságharcra hivatkozva, melynek során összekeverték az alázatot a megalázkodással és a represszív tekintélytisztetéssel.”

A hetvenes évek pesti színházai, amelyek élén politikailag is – vagy inkább csak politikailag – potens, bebetonozott direktorok álltak, nem egyszerűen Peter Brook-i értelemben vett „halott színházak” voltak, nem egyszerűen olyanok, amelyekben elhatalmaso-

dott a színészi rutin, a sok bevált patent, sztereotip megoldás, forgalomban lévő sablon, hanem többnyire öntelt, önmagukat irreálisan túlértékelő műhelyek, amelyekre a szó eredeti értelmében nem is illett már az *atelier* kifejezés. Az „új színház” pedig nem pusztán új játéktílust, korszerűbb hangvételt képviselt, nem csupán újfajta színészeket igényelt, akik mind fizikailag, mind lelki technika tekintetében sokoldalúbb képzettséggel rendelkeznek (szakmai körökben erről esett a legtöbb szó), de elsősorban új életformát. Ez az, ami mára, így, évtizedek távolából visszapillantva, a leginkább elhomályosult, s ha most az „új színház” egykori születésének stációit igyekszünk felvázolni, többnyire Ruszt József Universitas-előadásait emlegetjük, Halász Péter produkcióit a zuglói Kassák Házban, a Stúdió K megalakulását, majd az – akkortájt nem minden pejoratív él nélkül ejtett – „köszínházi”, „hivatásos” színi kultúra terén Zsámbéki Gábor és Székely Gábor főrendezői kinevezését Kaposvárott, illetve Szolnokon. Ám kinek jutna eszébe arról beszélni, hogy a Stúdió K Pilisborosjenőn a ma már gyanús hangzó kommuna-életformával is megpróbálkozott, amitől akkor a nyugati beatnik-romantika, mondhatni, igazi, társadalmi léptékű megváltást remélt, hogy a Halász-féle – a betiltás után és a kivándorlás előtt évekig működő – Dohány utcai „szobaszínház” nemcsak politikai kényszer és pláne nem esztétikai kitaláció volt, hanem mindenekelőtt életforma, hogy a hetvenes évek kaposvári színháza, ahová, akár a shakespeare-i ardenne-i erdőbe, „sok nemes úr” – azaz több országos hírvűvész – vonult „vissza” a színházi élbolyból, s ahol a próbák sokszor spontán módon folytak tovább a színészklubban vagy a színészházban, elsősorban a fővárosi hivatalos színházi létforma elutasítása volt. Az „új színház – új életforma” eszme persze, amit Grotowski vagy Brook nyomán Pilinszky is, mások is hangsúlyoztak (Brookról, Grotowskiról, Wilsonról, a világshínház több más aktuális csillagáról persze, akiket a belgrádi vagy a wrocławai fesztiválokon látni lehetett, igazi szájtépős viták lángoltak rajongók, gyalázkodók, szkeptikusok és útkeresők részvételével), a valóságban csupa elmentmondás volt, kialakulatlanság, némi biztató kezdettel és többnyire lehangoló folytatással. Ám Balassa a művészi alázat hangsúlyozásával a lényegét húzta alá, hozzátésem, *post festum*, hisz addigra már elcsitulóban volt e hullám, de még így sem feleslegesen, vagy inkább igazán ekkor időszerűen, hisz ha ugyanezt a hatvanas-hetvenes évek fordulóján írja le, úgy a folyó vitához szól hozzá, a nyolcvanas évek közepére azonban az „új színház – új életforma” egy időközben beindult asszimilációs folyamat következtében le is került a napirendről. Zsámbéki és Székely ugyanis már 1978-ban átvették a Nemzeti Színház irányítását, ami magától értetődően előbb a Nemzeti Színház falai közé transzponálta a színházi ostromállapotot, de négy év múlva megalakult a Katona József Színház, ahol hamarosan olyan klasszikus előadások születtek – csak Ascher Tamás *Három nővérét* említtem példaként –, amelyek immár elvitathatatlanul kanonizálták és magukba olvasztották mindazt, ami a hatvanas évek színházi mozgalmából még megmaradt. Vagy mégsem? Érdekes, hogy ekkor, a nyolcvanas évek derekán tűnik fel Jeles András Monteverdi Birkózóköre, s újra felizzítja a régi hevületeket, újra szembeállítja a hivatásos és az alternatív színházat, a kétféle életformát, ami ekkor Balassa szemében sajátos jelentést kap.

Jellemző, hogy amikor 1998-ban a *Filmvilágnak* interjút készít Jelessel *A kis Valentinóról*, mindjárt az elején kijelenti: „A hetvenes évekről az jut eszembe, hogy mintha nem lett volna semmi – a semmi volt benne.” Ugyanakkor 1986-ban, amikor a Monteverdi Birkózókör a *Drámai események* című előadással színre lép – az előadás egy velejéig hamis szövegnek, Dobozy Imre *Szélviharának*, e rég feledésbe merült ötvenhatos politikai „iránydrámának” a feldolgozása, oly módon, hogy Jeles a szövegen egy betűt sem változtat –, akkor Balassa *Új tragikum* címmel ír a produkcióról, hangsúlyozva, hogy a *Drámai események* „az esztétikai harag napja”, „tehetetlen végítélet az éhezés és romlás világa felett”, melyben „a magas kultúra mintegy elégtételt szolgáltat, önnön kritikáján át (...) a történelem mindenkori amatőrjeinek”, és amelyben „a posztmodern »mű a műben« a tör-

ténelem passiójává lesz”, azaz „Jeles színpada: a megalázottak, megszorítottak és ki-
semmizettek méltóságáról »beszél«, a magas művészetből elementárisan feltörő »alsó vi-
lág« nevében”. A lényeg, hogy az „új tragikum”, amely végre meghaladja „az ironikus
elégia korszakát”, „az Egész hiányáról alkotott egész-vízióban – állítja – magának a fogal-
mazásnak a kritikáját és felülbírálatát adja”. Íme, a színház, amelynek „még egyszer sikerült
megpillantani az emberi nemet, valódi gúnyaiban”, ám amely mégsem társak nélkül való,
hisz Balassa az „új tragikusok” közt említi Ascher Tamás *Állami áruház*-rendezését, Ács
János *Marat/Sade*-ját, a Stúdió K *Woyzeck*-jét, Kornis *Hallelujáját* és *Kozmáját*, Spiró *Csirkefe-
jét*, a Nádas-darabokat, sőt az *Emlékiratok könyvét*, Esterházy *Fuvarosokját*, *A szív segédigéit*,
Krasznahorkaitól a *Sátántangót* és az „őstragikus” Petrit. A Monteverdi Birkózókörnek
azonban e fényes tragikum-rokonság ellenére sincs hosszú élete, s tudjuk, a kilencvenes
évek posztmodernjében már nyoma sincs ennek a szemléletnek.

Balassa Péter nem volt színikritikus, nem is lett azzá. Hogy miért fordult érdeklődése
a hetvenes évek második felében a színház felé? Sándor Iván, akivel Ménesi Gábor be-
szélget Balassáról a márciusi *Forrásban*, „az összművészetbe vetett hitét” sejtí emögött,
amiben lehet igazság. Jőmagam azonban, az esetet közelebbről látva, gyakorlatiasabb képpel
rendelkezem róla, hisz – aktív színházi kritikusként, a *Színház* folyóirat munkatársaként –
játszottam is némi szerepet abban, hogy ő színikritikára adta a fejét. Magyarán nagyon is
rá kellett őt beszélni a dologra. Voltunk akkoriban néhányan kritikusok, akik kimondva-
kimondatlanul az új színházi törekvéseknek szorítottunk, már pusztán szakmai okokból
is, hisz a kritikus azért az, aki, hogy méltányolja az újat, a frisset, az ígéretet, hogy az ér-
dekes színházra voksoljon az érdektelennel szemben, s keserűen állapítottuk meg, hogy
nemcsak a magyar színház, hanem a színházi kritika átlagos színvonala is mélyen a kívá-
natos alatt marad, úgy véltük, a kritika nivójának az emelése közvetve hozzájárulna az új
színházi törekvések megerősödéséhez. A *Színház* folyóirat részéről így sikerült megnyer-
nünk Balassát és Fodor Gézárt (voltak más jelöltjeink is, de a többiek nem álltak kötélnek),
mindkettejük elméleti felkészültsége a lap gyakorlatához képest szembeötlően magas
volt, elmélyültebb és terjedelmesebb dolgozatokat írtak – tanulmányt, esszét, nem annyi-
ra hagyományos recenziót –, szerepeltetésükből támadtak is bizonyos konfliktusok, há-
zon belül és kívül. Balassa például nem írhatott a *Színház*ba Nádas *Takarításának* emléke-
zetes győri stúdióelőadásáról, ami az akkori kultúrpolitikai zsargon szerint csupán „tűrt”
műként került színre, hisz nem sokkal voltunk a prágai Charta ’77-tel szolidaritást vállaló
nyilatkozat közzététele után, amelyet Nádas is, Balassa is aláírt, s a lapvezetés szerint bel-
ső utasítás tiltotta, hogy két „aláíró” egymást méltassa a sajtóban, ám a Színházművészeti
Szövetségben rendezett *Takarítás*-vitan Nádas szövege vitaindítóként elhangzott, s ké-
sőbb a *Mozgó Világ*ban – abban a bizonyos Kulin Ferenc-félében, amelynek szerkesztősé-
gét rövidesen leváltották – meg is jelent. Viszont a korszak kultúrpolitikai elveinek na-
gyobb dicsőségére az ő kommentárjával jelent meg a *Találkozás a Jelenkorban*, sőt
valamivel később a *Temetés* is a *Színház*ban, anélkül, hogy ebből úgy lett volna, ám ezek a
kétértelműségek és következetlenségek akkoriban mindennapjaink megszokott színfolt-
jai voltak. Ráadásul e történetből az is kiderül, hogy Balassa Nádas-monográfiája, mely a
kilencvenes évek egyik legjelentősebb irodalomtörténeti eseménye, „suba alatt” már ek-
kor készült, hisz a Nádas-darabokról írt elemzései szinte változtatás nélkül bekerültek a
kötetbe.

Két-három évtized múltán végiglapozva egykori színházi kritikáit meglepő, hogy
azok mennyire nem tudósítanak a korszakot jellemző színházi hadiállapotról, noha tény,
hogy a hetvenes években kelt írásai zömmel kaposvári és szolnoki előadások apropóján
születtek, legfeljebb a Stúdió K *Woyzeck*-jét kell még mellettük említenünk; ha valaki *A má-
sik színház* cím korabeli konnotációi alapján mégis az „új színház”, a „vidéki fiatalok”, a
„Kaposvár-jelenség” valamiféle apoteózisát várná tőle, az alaposan csalódik. Nemcsak

azért, mert eszébe se jut, hogy bárki mellett védőbeszédet tartson – egyébként prózaelemzéseiben sem –, de úgy tűnik, nem is érinti azokat a kérdéseket, amelyek körül a színházi viták folytak. Nem is érti? Nem is hallja meg? Vagy tisztában van velük, de nem foglalkoztatják? A korszak vissza-visszatérő szakmai vitapontja a színészképzés mikéntje. A drámai színész is tudjon énekelni, táncolni, rendelkezzen némi akrobatikus tudással, ne csak sztár legyen, ne csak közönségcsalogató szendvicsemlő, ne csak az író szócsöve, holmi merev bábu, ismételtgettük akkoriban, a kritika is foglalkozzon behatóan a színészi teljesítménnyel, utóvégre a dráma a színész testében realizálódik, s nem mindegy, hogyan, nem mindegy, a színész valóban jelen van-e színpadon, vagy csak hatásos, jól bevált eszközökkel pótolja a maga jelenlétét. „Vajon nem szurrogátum-e a színpad, *ahelyett*, hogy maga lenne az, amit pótol?” – tette fel ő a kérdést egy naplószerű feljegyzésében (*Meghívás közben*), mely a *Takarítás*-bemutató évében született, s jól emlékszem, mennyire jólesett ezeket az akkori színházi sajtóban szokatlan, túlzás nélkül mondhatom, revelatív erejű kijelentéseit olvasnunk, ezeket az élő felkiáltójeleket, amelyek egyszerre jelentettek kíméletlen diagnózist, a fennálló viszonyok könyörtelen elmarasztalását és baráti segédkezet. Idézhetek még tőle egy-két hasonlóan sarkos kérdésfelvetést: „Vajon komolyan vették-e még egyáltalán a funkció, az, hogy a művészet a legmélyebb beszédmódunk, prófécia: incognito, az emberi világ önkinyilatkoztatása, s mint ilyen, a legutolsó trükkjében és tréfájában is halálosan komoly?” – fogalmaz az imént idézett naplóban, s nem fél leírni a „circus sacer” kifejezést, állítván, hogy igen, a színház egyfajta szent cirkusz. Egyáltalán, szembeállítható-e a forma az étellel? „A színpad nem élet és mű szembeállítása, hanem radikálisan egy pillanattá lényegítése” – olvassuk ugyanott, amivel a maga részéről továbbra is napirenden tartja az „új színház – új életforma” kérdését. Vagy a *Takarítás* kapcsán: „Hazai színházaink ugyanis mit sem tudnak, vagy nem akarnak tudomást venni arról a tényről, hogy a színház olyan kegyelmi pillanat, mely nem »főnt«, napvilágon, éberén következik be, hanem a poklok legalján; és így és csak így lehetséges a színháznak: *kijárata*.” Továbbá Nádas *Nézőtér* kötetét méltatva a *Jelenkor*ban: „A színház, ha legvégső, csupasz alapjait tekintjük – s valóban radikálisan tekintünk rá! –, nem más, mint a külső és belső természetekhez közel eső, emberi, érzéki és gondolati ritmusok, arányok, tempók egymásra vonatkoztatott rendszere.” A *Woyzeck*-elemzésben egyenesen azt állítja, hogy az ember csak „a végponton, a téboly »odújában« (mely »kampósszög verte lyuk az égbolton«) lehet önmaga. Íme a világ bohóca, a bábu, az áldozati állat, a meztelen, nincstelen szabadság. A »borbély«, aki már csupán »egy nyitott borotva«.”

Nem szaporítom az idézeteket, ennyiből is kitűnik a színházi Balassát jellemző alapvető paradoxon. Mert egyrészt nemigen sikerült őt becsalogatnunk a „mi utcánkba”, nemigen sikerült rávennünk, hogy hozzászóljon a hetvenes évek akut színházi vitáihoz, ő nem akart, s úgy tűnt, nem is lenne képes erre. Másfelől egy évtized múltán nagyon is hozzászolt az „új színház – új tragikum” kérdéshez Jeles András színházi és filmes munkái kapcsán, nyilván nem véletlenül: Jelest a kor azon ritka radikális művészeként tartotta számon, aki, felismerve a szkepszis „esztétikai fáradékonyágát”, „a pusztulás előtti távolságtartás állapotában” megőrizte képességét a felháborodásra. De a színházi Balassa igazi paradoxona nem is ebben rejlik, hanem hogy mindvégig megmaradt ugyan kívülállónak, mégis kivételes érzékenységgel tudta megfogalmazni – talán épp kívülállóságából eredően – ama végső miérteket, amelyek megtalálásában a magyar színházi szakma mindig is, mondhatni hagyományosan tehetetlennek bizonyul, miközben a színház valóban csak akkor színház, ha „az emberi világ önkinyilatkoztatása” lesz.

Érdekes például megfigyelnünk, hogy miközben színikritikáiban korántsem igyekezett eleget tenni a korszak olyan kurrens szempontjainak, mint a rendezői koncepció vagy a színészi alakítások elemzése, úgy érezte – ahogy a kilencvenes évek elején kelt egyik interjújában Bagossy Lászlónak kifejtette –, rövid életű dramaturgkodása egyértel-

műen a „színészpártiság” jegyében telt. De ez is csak látszatellentmondás, hisz a „színészpártiság” számára, ezt ő maga is hangsúlyozza, sosem büfébeli jópofáskodást meg holmi olcsó lelkizést jelentett, sokkal inkább „kultúrkritikai és alkati szimpátiát”. Sőt, így utólag (1993-ban) keményebben ítéli meg a hetvenes évek „rendezői színházát”, mint egykor kelt bírálataiban – mondjuk, Paál István szolnoki Bulgakovját, *A piros bugyelláríst* Szőke István kaposvári rendezésében, Galina Volcsek pécsi *Cserezsnyéskertjét* stb. –, hisz így fogalmaz: „Ma a rendező az előadás, nem pedig egy vagy több testé, a rendezőt ugyan nem látod, mégis övé az egész »koncepció«, holott amit látsz, az éppen a »konceptiótól« nem valóságos, nem élet többé, hanem acsarkodás.” Ami nem jelenti, hogy ne érezte volna előre a „testi” színház csapdáját, amely ama alapvető művészi alázat nélkül önmagát veszejt el: „Mondanom se kell, gondolom, hogy színészet, közönség és alázat – összetartozó fogalmak. Szakmaiak, nem emocionálisak és még kevésbé ideologikusak. A »gondolati« színház (csak tudnám, mi az!) éppúgy csődbe ment, mint ahogy most mehet csődbe az »érzéki« színház, mely egyedül, önmagában nem méltó önnön nevezetére. Saját igazságát veszti el, saját testét” – írta még 1984-ben. Jellemző az is, mennyire mást jelent neki a *bábu*, mint amit a színházi köznyelv ért rajta: nem fizikai vagy pszichés merevséget, érzéketlenséget, az átélés (itt is valószínűleg közbevetné: „csak tudnám, mi az!”) hiányát, hanem Rilke *Negyedik duinói elégia*jának belső színházát: „Ki nem ült szíve függőnye előtt / szorongva? Szétnyílt: búcsujelenet volt, könnyen / megérthető” – idézi a *Másvilágban* kedves versét, amelyben ott a táncos, aki „nem az”, hisz „álruhában van, polgár lesz belőle”, s így emeli ki a számára kulcsfontosságú sorokat: „Nem kellenek e félig teli maszkok, / inkább a bábu. Az telt.” Rilke telt bábuja: ez a kép mutatja a leginkább, mit értett azon, hogy színészet és alázat elválaszthatatlan egymástól.

Mi hát a „másik színház”? E terminus vissza-visszatér Balassa színházi íásaiban, ám szinte mindig más-más jelentésárnyalatban. A *Találkozás*, e felettébb „nehéz” Nádas-darab kapcsán például azt fejtegeti, hogy „az események, történetek, melyeket a darabban le kell játszani, olyan világban esnek, mely ólomból van”, hozzáfűzve, hogy „a *másik színház* születésének *e világ* a feltétele”. Balassa szerény, mégis határozott színházi apológiáját láthatóan átszövi bizonyos apokrif teológia, s ahogy „Nádas nézőterében” is a „spirituális látvány” köti le a figyelmét, úgy olvassa ki a „másik színház” születését az ólomsúlyú „e világból”, hisz „az ember véleményét – akarva-akaratlanul – működő saját, belső színháza (egy másik színház) formálja, amely éppúgy színházi tapasztalat, mint a külső” (*Inkább a bábu?*). Alighanem ez a lényeg, ez a belső színház, amely számára elemi tapasztalat, azaz iránytű azon konfrontáció során, amely a színpadon látható „külső” színházat és a zsöllyében ülő néző belső színházát szembesíti, s amely őt arra a felismerésre vezeti, hogy „olyan színház szükségeltetik, mely sosem volt, ám föltételezése létszükséglet” (*Meghívás közben*), s amely nem írható körül másképp, csak a teológia nyelvén. Tudniillik úgy látja, hogy a mai világban a nietzsche-i „isten halott” mintájára immár a gonosz is halott: nem érhető többé tetten. Az európai kultúra, amely az elmúlt kétezer év során „nagyon sok esetben theatrum mundi-ként fogta föl magát”, ami annyit tesz, hogy „drámai konfliktusokban értelmezte magát” – magyarázza Bagossy Lászlónak –, mára „hisztérikus kitérés sorozata, rossz színház, túlfűtött színház lett”, amely „élettelenségbe, átélhetetlen valótlanúságba, hazugságba” fordul. Vissza tud-e még jutni a színház e hamis theatrum mundi-ból önmagához? Csak akkor, ha képes megtalálni a gonoszt, csak akkor, ha a színház ismét képes az ördögűzésre. Ha újra kiderül, hogy „a színház az ördögűzésnek nem a sötét, irracionális, okkult fajtájából való, hanem racionálisan misztikus fajtájából. Fehér mágia.” A színházi *Meghívás közben* esszé, amelyből e sorok is valók, és amely *A másik színház* kötetnek mintegy szerzői előszava, nevezhetném tehát egyfajta ars poeticának is, képtelenségnek nevezi „az egyetlen, személyes gonosz” fellelését és kiűzését, de felteszi a kérdést, nem lehetséges-e, hogy a gonosz, „aki mindenkiben egyenletesen meghalt-szét-

szóródott, mégis egyetlen pillanatra, koncentráltan, »varázslat nélkül« megjelenjen, személyé legyen, megfogalmazódjék, kijelentse magát, mintegy kegyelem által, és így, amikor minden a legtisztábban csak gonosz, akkor lenne – világosság?” Mert „a gonosz tud valamit, amit a jóként megjelenő erényes sosem fog tudni: a hatalmat a másik felett”, s így „övé a valódi színház” – írja a Ljubimov-féle *Don Giovanni* (1983) kapcsán –, hisz „a gonosz eleme az átöltözés, a travesztia, a beköltözés a másik személybe”. Ám a színház, e fehér mágia épp a gonosz megidézése és testet öltése által képes valamiféle megváltói aktusra, „amikor egy haldokló látor hirtelen inni kap – az áldozatától”.

Hol van még egy színházi publicista, aki ezt a víziót vetítette a magyar színház elé? Persze lehet erre legyinteni és amatőrizmust emlegetni. Elegendő hozzá, hogy a színház mitizálja a maga profizmusát – ismerjük mindnyájan, Balassa is jól ismerte ezt a jelenséget –, ahelyett, hogy a maga mitikus gyökereiből akarna profitálni. Csakhogy Balassa, amikor ördögűzésről, a színház spirituális hivatásáról, a gonosz tetten éréséről beszél, nem a középkorra veti vigyázó szemeit, amit e kifejezések hallatán könnyen képzelhetnénk, hanem, akár Pilinszky, a huszadik század szörnyű büntetteire, ama bibliai „hegyeket mozgató hit” hideglelés modern változatára, amikor is a hegyekről a század hullahegyei jutnak eszünkbe. Ez a morbid (?) teológiai látomás is az övé, ez is az ő belső „másik színháza”, amely, mondhatni nagyon is gyakorlati célból, éppen társadalmi hivatását tisztázandó szembesíti a „külső”, a színpadon látható színházat eredendő küldetésével.

TÉTLENSÉG ÉS ÖNAZONOSSÁG A GÖRÖG ÉS A SHAKESPEARE- DRÁMÁBAN

A tétlenség és önazonosság fogalmai meglehetősen problematikusak önmagukban is, nemhogy összefüggésükben. Óhatatlanul felmerül a kérdés minden olvasóban, milyen értelemben beszélhetünk tétlenségről a drámában, amely mindenekelőtt a tett, a heroikus cselekedet műfaja. Dráma és tétlenség tehát látszólag egymást kizáró fogalmak. További nehézséget jelenthet, hogy a vizsgálódás választott területe a klasszikus dráma, a görög és a Shakespeare-tragédia, nem pedig, mondjuk, az 1950-es évek abszurd színháza, ahol a tétlenség különböző formái nagyon is meghatározó drámai feszültségforrások.

Az említett inkompatibilitás, mint látni fogjuk, egy olyan előítélet következménye, amely túl könnyen teremt összefüggést tetterő, heroikus cselekedet és drámai önazonosság között. A hős az, aki cselekszik, így vagy úgy eléri célját, realizálja küldetését. A kérdésre, „kicsoda Hamlet?“, „ki az a Prométheusz?“, minden esetben tettekre történő konkrét hivatkozásokkal felelünk. Meghatározzuk a vélt cselekedet origópontját, irányát, célját, értelmét. Egész cselekvéstudományt vázolunk fel, identitásképző erőként definiálva a hős misszióját. Mindezt természetes egy olyan irodalmi műfaj tekintetében, amely már etimológiájánál fogva is cselekvésorientált: a görög *dráo* vagy *dran* cselekvést jelent. A drámai cselekmény ennél fogva nem lehet egy tétlenségsorozat előírt szekvenciája. Nem lehet a passzivitás vagy a cselekvésképtelenség utánzása sem. Dráma és akció elválaszthatatlanul összetartozik.

Mindazonáltal, e sorok írója szerint, a görög és a Shakespeare-drámában a tétlenség kérdése kulcsfontosságú a drámai önazonosság szempontjából. Jelen tanulmány fő kiindulópontja, hogy az említett inkompatibilitás csak látszólagos: tétlenség és identitás összetartozó, sőt egymásból következő fogalmakként is leírhatók.

Mítosz és cselekedet

A drámairodalom két nagy korszakában, a görög és a Shakespeare-drámában a tétlenség két legfőbb jellemzője, hogy egyfelől ideiglenes, másfelől a vonatkozó mitikus világrend (a görög dráma esetében a görög mitológia, Shakespeare művei hátterében pedig a keresztény világítás, a mitizált történelem vagy a bosszútragédiák mítosza) előírásaival ellentétes. A mítosz ebben a felfogásban egy meghatározott cselekedet végrehajtását rendeli el, amelynek sikerét a fátum biztosítja. A görög mitológia egésze voltaképpen konkrétan körvonalazott cselekedetek sorozata. Gondoljunk csak Odüsszeusz, Oidipusz, Oresztész, Antigóné vagy Héraklész tetteire. Olyan cselekvéstörténetekről van itt szó, amelyek egy örökérvényű struktúrába, hierarchiába emelik az emberi létezést, alárendelve azt mindenekelőtt az isteni akaratoknak, valamint az olykor még annál is erősebb fátumnak. A mítosz minduntalan emlékeztet erre a hierarchiára, amelynek legalján az ember található, akinek ezzel a születésétől elrendelt státuszával összhangban kell cselekednie. Amennyiben a túl-ság hibájába esik, megbűnhődik érte: ez a görög tiszta tragédia egyik alapköve.

A görög mitológia alappillére tehát az ember–isten–fátum hierarchiája. A tragédia e viszonyrendszerből adódó legfontosabb tézisei, alapgondolatai pedig a következők: *méden agan* ('semmit sem túlságosan', pl. Eur. *Őrjöngő Héraklész*, Aisz. *Leláncolt Prométheusz*); *meidzó broteiasz* ('több mint halandó', pl. Eur. *Hippolitosz*), *gnothi szcautón* ('ismerd meg önmagad', pl. Szoph. *Oidipusz király*, *Antigoné*), *to pathai mathosz* ('szenvedésből tanulság', pl. Aiszh. *Leláncolt Prométheusz*, *Oreszteia*, Eur. *Oresztész*, Szoph. *Oidipusz király*).

A Shakespeare-tragédia esetében is mitológiáról beszélhetünk, a keresztény világlátásról, amely hasonló hierarchián belül pozicionálja és értékeli az emberi cselekvést. A reneszánsz kori bosszútragédiák Thomas Kyd *Spanyol tragédiájáról* kezdődően olyan hőskultusz teremtene, amelynek révén az ember látszólag felhatalmazást kap arra, hogy önmaga fölé emelkedjen, és az isteni akarattal, illetve a végzet elrendelésével azonosítsa saját törekvéseit.¹ A bosszú ebben az értelemben az a küldetés, amely az emberi lét határait feszegeti. Az ebből a felemelkedésből szükségszerűen bekövetkező bukás a görög tragédiák cselekményét idézi, vagyis ezen a ponton is átfedésbe kerül a két világlátás.

Fátum és cselekmény

A fátum mind a görög, mind a Shakespeare-tragédia legfőbb rendezőelve. A végzet az, amely biztosítja a cselekmény kimenetelét, és amely kétséget sem hagy afelől, hogy mi lesz a történet vége. Az Arisztotelész által a *Poétikában* leírt, illetve előírt cselekménykomponensek egy hermetikusan zárt totalitást alkotnak. A komponensek meghatározott szekvenciát mutatnak, a dráma kezdetétől a végéig, amely egyben a drámai szerkezet alapváza. A 'hermetikus' jelző itt egy olyan zárt szerkezetre utal, amely lehetetlenné teszi az események bármilyen más kibontakozását, vagyis hogy a dolgok másképpen is alakulhatnak. A tragédiában ezt a változtathatatlan materiát maga a mítosz biztosítja, a tradíció, egyes konvenciók stb. Mátéria és cselekmény azonban megkülönböztetendők egymástól, hiszen Arisztotelész szerint éppen különbségükben rejlik minden művészet lényege. A mimézis a tragédiában a reprezentáció dramaturgiai eszköze. A mimézis a cselekvés utánzása, ám annak nem pusztán egyszerű másolata, figyelmet Paul Ricoeur,² hanem az utánzott elrendezése a valóságosság és a szükségszerűség szerint.

Ezen a ponton úgy tűnik, a fátum a mimézisen keresztül a dramaturgia által megszerkesztett cselekmény rendezőelve. A fátum dramaturgiai funkciója tehát az események előre elrendezett megjelenítése. Ennek megfelelően maga a drámaíró az írásban testetlenné váló végzet, hiszen egyedül ő vonhatja ellenőrzése alá az eseményláncolat egészét. Ez azonban csak az egyik lehetőség. A dramaturgia lehet ennél is több.

A tragédia magába foglal egy cselekményen túli tényezőt is, a reflexiót. A reflexió az a perspektíva, ahonnan az említett szükségszerűség és az ebből fakadó koincidencia cselekmény és karakter között megkérdőjeleződik. Az énré és a cselekedetre vonatkozó reflexió a drámai cselekmény egy alternatív értelmezési lehetőségét tárja fel: az önazonosság konstituálódásának történetét. Ez utóbbi drámai fejlemény sem a fátum, sem a cselekmény terminológiájával nem ragadható meg. Azokkal messzemenően ellentétes irányú, kibékíthetetlen. Olyan esemény, amely éppen a szembeszegülés vagy a tagadás révén

¹ „Kizökökent az idő; – ó, kárhozat! / Hogy én születtem helyretolni azt” (William Shakespeare, *Hamlet*, I.5).

² „C'est donc par un grave contrasense que la *mimesis* aristotélicienne a pu étre confondue avec l'imitation au sens de copie”, Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, 1975, 56. Vö. még *Temps et récit* 1, Éditions du Seuil, 1983, 71–72.

képződik, azaz nem lehet független a fátumtól és a cselekménytől. Ez az önazonosság hi-potetikus, azaz nem szükségszerű, a tétlenség idejére vagy ideiglenességére korlátozott, és a reflexióban manifesztálódik. A dramaturgia ebben az értelemben úgy is definiálható, mint amelyben a szükségszerűség kritikája egyben identitásalkotó reflexió.

Cselekmény és reflexió

A cselekmény destabilizációja a reflexióban a fátum egyeduralmának megkérdőjelezése is, és egyúttal egy olyan én lelepleződése, amely nem foglalható bele semmilyen monadikus karakterfogalomba sem. Ez a tétlenségben kikristályosodó (ön)tudat tehát egyrészt ideiglenes, másrészt a végzetel szembehelyezkedő önreflexió passzivitásában³ tárulkodik fel, és nem ragadható meg egy cselekedetre irányuló megközelítés eszközeivel. A passzív önreflexió olyan tudatformát tár fel, amely radikálisan elhatárolódik önmagától mint cselekvő éntől, mint ágenstől. Karakter és önazonosság fogalmai ebben az értelemben választhatók külön egymástól.

A cselekmény és a reflexió két különböző történetet mesélnek el, mint látni fogjuk. A hős egyrészt felmagasztosul vagy elaljasodik tettei révén, azaz mindenképpen cselekedetei határozzák meg. Másrészt viszont korlátozott idejű, de mégis terjedelmes reflexióiban egy alternatív tudatformálódásnak lehetünk szemtanúi, egy a cselekedetben ki nem fejezhető, meg nem jeleníthető én konstituálódásának. Ez az én hangsúlyozottan nem karakter, hanem éppen hogy önmagától mint karaktertől való reflexív eltávolodás. Eszmélet, amely kívül van drámai időn és téren, szerkezeten és cselekményen.

A cselekedet terminológiája

A drámai tétlenség két különböző formájával találkozhatunk a hős önreflexiójában. Egyfelől beszélhetünk heroikus passzivitásról, másfelől inaktivitásról, attól függően, hogy mi a főhős intenciója. A prométheuszi tétlenség passzív, a hamleti pusztán inaktív, hiszen a két karakter más-más módon válaszol a sors kihívására. Hogy tisztábban lássunk ebben a vonatkozásban, és meglátásainkat a tétlenség terminológiájával szemléltethessük, először a cselekedet fogalomkörét kell megvizsgálnunk.

A tragédiában a már mindig eleve jelenlevő, a cselekedetet meghatározó faktorok problematikussá teszik az autonómiát, a szabad választást és az egyéni akaratot. Úgy is mondhatnánk, az autonómia problémaként tematizálódik a tragédiában. Csak annyiban jelenik meg, amennyiben probléma. A tragikus hősök, köztük Prométheusz és Hamlet reflexív monológjai úgy is olvashatók, mint monumentális autonómiakritikák. A tragédia világa olyan világ, ahol a hős egy konkrét, előre meghatározott szituációban találja magát, ahol a szükségszerűség faktorai előre adottak, és a hős megjelenésekor már ki is fejtették determináló tevékenységüket. A tragikus cselekmény akciója tehát sokkal inkább reakció. Mint látjuk, a tétlenség mellett már a tett is problémák sokaságát rejt magában.

Az autonómiát befolyásoló tényezők közül az imént a szükségszerűség faktoraira utaltam, amelyeket a cselekedet kiindulópontjának, kezdetének is nevezhetünk. A kiindulópont vagy kezdet aporiája arra vonatkozó nehézség, hogy eldöntsük, hol is egy adott cselekedet origópontja, kezdete, és ezzel együtt természetesen, a vége. A kezdet homályossága a tragédiában önmagában is az autonómia, és minden autonómiára alapozott

³ Ami persze nem jelent verbális passzivitást, sőt. A hős reflexiója ott a legaktívabb, ahol a cselekvés lehetősége a legcsekélyebb. Gondoljunk a *Hamletre*, amely talán azért is Shakespeare leg-hosszabb műve, mert benne oly kevés a cselekmény.

etikai meglátás kiiktatására buzdít. Tegyük csak fel magunknak a kérdést: hol kezdődik Aiszkhiüosz *Leláncolt Prométheusz*ának cselekménye? A félisten tűzlopásánál, vagy a leláncolásnál, esetleg a leláncolt hős istenkáromlásainál? Hol kezdődik Shakespeare *Hamletjének* cselekménye? Hamlet atyjának meggyilkolásánál, a bosszúra esküvésnél, vagy, ad absurdum, a megbizonyosodás után?

A tragédia reakciójának 'kezdetét' a megelőző cselekedetre vonatkozó bizonytalanság vonja homályba. Gondoljunk Oidipuszra, Hamletre és a múltbeli történetekkel kapcsolatos alapvető tisztázatlanságokra, a jelent kérdésessé tevő zavarokra. A múlt tisztázása előfeltétele a jelenbeli cselekedetnek, a hős reakciójának. A jelen cselekedet a tragédiában nem morális helyzetelemzés eredménye, hanem ellenkezőleg, az elkerülhetetlenül való szembenézés folyománya, a belátásé. Hozzájárulás az elkerülhetetlenhez: ez a tragikus reakció lényege, ellentétben az etikai cselekvéssel, hiszen a választás kétséges ott, ahol csak extremitások kivitelezése lehetséges. Arisztotelész arany közepe ismeretlen a tragikus univerzumban.

A kezdet aporiája, mint láttuk, magával vonja a vég, azaz a cél aporiáját, hiszen ahol tisztázatlan a kiindulópont, ott homályba vész a végpont is. Amennyiben a *Leláncolt Prométheusz* cselekménye a tűzlopással kezdődik, akkor mondhatjuk, hogy a trilógia első részének felidézett vétke a leláncolással nyeri el 'jutalmát', és a dráma egésze voltaképpen egy emberközpontrú reflexió a mítosz igazságtalanságára. Amennyiben a leláncolás maga a cselekmény kezdete, úgy a vége kétségtelenül az eloldozás, bár erre a trilógia (töredékben fennmaradt) második részéig várnunk kell.⁴ Végül, ha a cselekmény eleje maga a bűnhődés, amelynek során Prométheusz *ismételten* vétkesnek mutatkozik, a végpont annak megerősítése, hogy a félisten valóban vétkes. A leláncolás ebben az értelemben nem elegendő büntetés Prométheusz számára, és végül engedetlensége miatt az alvilág mélyére sújtja Zeusz villáma.⁵ Ez utóbbi cselekményverzió az előzőkével pont ellentétes célzatú: a mítosz, illetve az istenek igazságtalanságának kidomborítása helyett Prométheusz bűnét hangsúlyozza,⁶ és ezzel éppen a mítoszt legitimálja. Mi a helyzet a *Hamlettel*? A Hamlet atyjának meggyilkolásával kezdődő cselekmény a néhai király által szerzett földek elvesztésével ér véget. Dánia norvég uralom alá kerül. A bosszúra esküvéssel, valamint a megbizonyosodással induló cselekmény azonban egyaránt a bosszú végrehajtásával, Claudius megölésével fejeződik be.

A tragikus cselekmény kezdete és vége mellett szólnunk kell a cél aporiájáról is. A cselekménynek minden bizonnyal célja is van, amelyet a meghatározott rend szerint egymást követő lépések irányoznak elő. Az emberi cél az említett tragikus reakcióban sohasem egyezik meg a drámai kifejtet objektív *teloszával*. Meg kell tehát különböztetnünk egyéni, azaz szubjektív célt, és objektív, azaz a fátum által garantált célt. Az egyéni intenció számára minden esetben meglepő a tett valós kimenetele, e nélkül elmaradna a tragikum. Az egyéni cselekedetet egy posztulált cél határozza meg, ám ez a posztulátum nem egyenlő a cselekedet eredményével. Lear király haragjában számúzi Cordéliát, ugyanakkor ennek a meggondolatlan lépésnek a célja semmi esetre sem a cselekmény kimenetele:

⁴ A trilógia feltételezett részei a *Tűzhozó Prométheusz*, a *Leláncolt Prométheusz* és a *Megszabadított Prométheusz*. A darabok trilógiabeli sorrendje azonban vitatott, Trencsényi-Waldapfel Imre meggyőző érvelése szerint Zeusz és Prométheusz kibékülése feltétele kellett, hogy legyen a Prometheia-ünnep alapítása legendájának, *Aiszkhiüosz [drámái]*, Budapest: Európa, 1962, 33. Ennélfogva a trilógia első része a *Leláncolt Prométheusz*, és ezt követi a két töredékben fennmaradt darab, a *Megszabadított Prométheusz* és a *Tűzhozó Prométheusz*.

⁵ „Immár bizonyos, hogy engemet és s Zeustól jön e vész félelmetesen” (1089–90). Vö. *Aiszkhiüosz [drámái]*, Budapest: Európa, 1962, 31.

⁶ Vagy éppen Zeusz könyörtelenségét, aki újabb és újabb csapásokkal bizonyítja haragját, és a mítikus hierarchia, hatalmi rend sérthetlenségét.

Cordélia halála. Ez sokkal inkább következmény, mint cél. Hamlet végső párbajra készül Laertésszel, ám céltudatossága korántsem számolhat a küzdelem révén bekövetkező mérsárlással. A tragédiában a végzet maga a cél, amely a hős egyéni céljai, törekvései iránt végtelenül közömbös.

A tragikus cselekmény, mint láttuk, olyan szükségszerű reakció, amelynek kezdet-, és végpontja, továbbá célja egyformán vitatható. A cselekmény mibenlétét azonban még tovább bonyolítja a recipiens fogalma. A recipiens a cselekedet érintettje, befogadója, elszenvedője. Nem kétséges, hogy a lehetőségek híján csupán extremitásokra korlátozott cselekedet a recipienst is nagyobb mértékben érinti. A tragédiában a recipiens érintettségével a cselekvő nem mindig számol, nem is számolhat, hiszen sokszor nincs is tisztában azzal, ki vagy kik cselekedeteinek érintettjei. Gondoljunk csak arra az esetre, amikor a király életére törvén kardommal a függöny mögött rejtőzködő főkamarással végzek. Felmerül a kérdés, ki és hogyan definiálja majd tetteimet. Az érintett jelentőségének érzékeltetésére nézzünk meg két gyakran visszatérő cselekményszerkezeti elemet a Shakespeare-drámában.

Először is, az inaktivitás könnyen akcióvá válhat, és megfordítva, a recipienstől függően. Az én tétlenségem passzivitásként jelenhet meg önmagam számára, amennyiben izolálódok egy szituációban. Viszont mihelyt a recipiens szemszögéből tekintek tétlenségemre, az mindjárt a tett jellegzetességeit ölti magára. Cordelia „semmi”-je visszahúzó-dás, a tettleges részvételtől való tartózkodás, de több is: Lear perspektívájából az ellentmondás beszédaktusa. A vendégszeretet hiánya Lear lányainál is több mint pusztán hiány: a kitagadás ismételt aktsa.

Másodszor, a cselekedetet tovább bonyolítja a recipiens(ek) váratlan érintettsége. A bosszú önmagában válik kérdésessé a *Hamlet*-ben, ahol a „hebehurgia, véres munkát” (III.4.) egy egész sorozat követi, amíg a bosszú végül is beteljesedik. A hat áldozat közül legalább három utal váratlan recipiensre: Polonius halála, Ophelia öngyilkossága és Laertes megmérgezése. Hamlet és anyjának a viszonya is a parancs lehetetlenségét mutatja, amennyiben az egyszerre követeli Claudius kivégzését és Getrud megkímélését. A látszólag egyértelmű atyai parancs kivitelezése több mellékvágányra téved: Polonius megölése, Rosencrantz és Guildenstern megöletése, Laertes leszúrása és megmérgezése és nem utolsósorban Fortinbras dán trónra juttatása. Marad a zavarba ejtő kérdés: mi valójában Hamlet hősi cselekedete? Ez pedig a nem kevésbé zavarba ejtő kérdéshez vezet, amely egyben vizsgálódásaink fő témája is: ki is voltaképpen Hamlet?

Heroikus passzivitás és inaktivitás: Prométheusz és Hamlet

A fenti elemzés folyamán eljutottunk a cselekedet problematikájától az identitás problematikájáig. A tétlenség terminológiája előtt megpróbáltuk megvizsgálni a cselekedet fogalomkörét, és meglehetősen messzire vezető problémákkal találtuk szembe magunkat, mihelyt a cselekedet egyfajta végérvényes definíciójára tettünk kísérletet. A kezdet és a vég aporiájából kiindulva, a különböző célokon át a recipiensig a cselekedetnek számos konstituensét különítettük el. A továbbiakban még két fogalommal szeretném az eddigi vizsgálódásokat kiegészíteni.

A tragikus cselekmény nem nélkülözheti a hívás és az intenció meghatározó elemeit. A recipiens hívásával stimulálhatja cselekedeteimet. A hívás természetesen lehet kérdés, felszólítás, elvárás, óhaj stb. A hívás a Másiktól jön, a recipienstől, amelyre vagy felelek, vagy megtagadok minden reakciót. A hívás egy dialógusban való részvételre szólít. Világos, hogy nem találunk ilyen részvéte(l)t sem Regan, sem Goneril, de még Athéni Timon 'barátainak' esetében sem. Ezekben a helyzetekben a szükséglet szenvedő Másik iránti kárpótló gondoskodás és együttérzés aktív hiányát tapasztaljuk. Hasonlóan, Prométhe-

uszban hiába keresnénk a bűnbánat jelét, a leláncolás büntetésére a várt reakciót, hiszen a titán kitart a *hiübrisz* vétkében. Aiszkhülosz drámájában a tétlenség formája a passzivitás, amely mentes minden változás iránti hajlandóságtól. Prométheusz tehát nem hajlandó a hívásra válaszolni, hanem kitart büszkén közömbös passzivitásában.

Más a helyzet a *Hamlet*ben. A bosszúra történő felszólítás létrehozza a tétlenség egy új formáját, amely a hívás és az intenció találkozásából adódik. Hamlet bosszút akar állni, miután megbizonyosodott a Szellem beszámolójának igazságáról. Hamlet minden, csak nem passzív és közömbös. Reflexióiban cselekvésalternatívák jelennek meg, hajlandóság, elkötelezettség. Paradox módon mindezek ellenére mégis a legtétlenebb Shakespeare-hős. A továbbiakban Aiszkhülosz és Shakespeare drámájában a tétlenség eltérő formáit vesszük szemügyre: a prométheuszi passzivitást az egyik, a hamleti inaktivitást a másik oldalon, természetesen az önazonosság alapvető kérdésével szoros összefüggésben.

Leláncolt Prométheusz

Aiszkhülosz trilógiájában a leláncoltság, a *deszmótész* egyszerre több szinten is értelmezhető. Először is Prométheusz megbilincselése nyilvánvalóan az isteni igazságszolgáltatás kifejeződése, Zeusz ezzel bünteti a nagyra törő Titánt. Másodszor, az eljárás a halandókhoz, magához a földi léthez béklyózza a tűzhozót. Az embernek kedvező félisten így az emberi szenvedést kapja büntetéséül. Harmadszor, a leláncoltság mindemellát a cselekmény leláncolása, és ezzel befagyasztása is. A *Leláncolt Prométheusz* így Aiszkhülosz mérész kalandozása egy cselekmény nélküli dráma területére. Felmerül a kérdés: beszélhetünk-e egyáltalán cselekményről a *Leláncolt Prométheusz*ban, találunk-e nem 'leláncolt' cselekményt?⁷

Amint a sziklához láncolja Héphaisztosz Prométheuszt, Kratosz, az Erő parancsára szép sorjában felsorakoznak a darab fő témái. Megjelenik egyrészt a fentiekben többször is említett mitikus hierarchia, másrészt az emberi szenvedésre adott válaszok polaritása. Bár Héphaisztosz együttérez a szenvedővel – „Ó jaj, Prométheusz, együtt szenvedek veled” (66) –, Kratosz, Zeusz akarátának közvetítője rendíthetetlen, közömbös (80). A leláncolás művelete szükségyszerű, *ananké* (72). Az együttérzés ugyanakkor rokonságot feltételez, *syggené* (14). Azt mondhatnánk némi leegyszerűsítéssel, hogy a darab hátralevő része valójában ezen témák felerősítése, kidomborítása árnyalatokban gazdag, megvilágító erejű változatok révén.

Kratosz az, aki először nevezi Prométheusz kihágását, vétkét *hamartiának*,⁸ amely nem más, mint a „soktudó tűz” ellopása (7–10). Fontos mozzanat azonban, hogy később ez a *hamartia* *hiübrizsként* él tovább Aiszkhülosz megfogalmazásában, „most gőgösködj [*hiübridzel*], s az istenek tulajdonát az egynapéló embereknek osztogasd!” (82). Ez tehát a drámai konfliktus egyik oldala, azaz Prométheusz vétkének azonosítása és a leláncolás büntető műveletét igazoló ismételt felhánytorgatása. Ugyanakkor Prométheusznek is van egy sajátos verziója a történetekről, és ennek folyamatosan hangot is ad.

⁷ D. J. Conacher is felfigyel erre a problémára, amikor „elkerülhetetlenül statikus darab”-ként jellemzi a *Leláncolt Prométheuszt*. Emellett felhívja a figyelmet a szavak jelentőségére is, Aeschylus' *Prometheus Bound: A Literary Commentary*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1980, 15, 25. H. D. F. Kitto hangsúlyozottan kiemeli, hogy a darabban Aiszkhülosz az emóciókat, nem pedig az eseményeket dramatizálja. Meglátása szerint a prologustól a katasztrófáig semmilyen cselekményről sem beszélhetünk. Prométheusz narratívái csupán a cselekmény illúzióját keltik. „Ez a reveláció, és nem a cselekmény drámája”, írja, „a növekvő feszültség egy mozdulatlan szituációban”, *Greek Tragedy: A Literary Study*, London and New York: Routledge, 1993 (1986), 57, 63.

⁸ Trencsényi-Waldapfel fordításában „bűn”.

Első megszólalásában a Földhöz, a Naphoz fohászkodik, hogy tanúi legyenek a gyaláznak, amit jótettéért kell elszenvednie: „az emberek kedvéért vettem ily igát magamra én [...] Ily bűnömért most büntetésem fizetem” (107, 112). Az együttérzés igénye ebből a belső logikából következik, nemcsak elfogadható, el is várható, hiszen Prométheusz istennek mondja magát a balsorsban is: *dyszpotmosz theosz* (118). Emellett az is nyilvánvaló, hogy az olyan látogatók, mint Ókeanosz és Hermész, nem fogadják el az önvédelem érvelési módját, így az együttérzést is megtagadják.⁹

Egy kiegyensúlyozottabb konfliktus érdekében Aiszkhülosz felhasználja Ió mítoszáat is, aki Ókeanosz leányaival és a Karral együtt az együttérzés szószólójaként lép színre. A Kar zavartan reagál az önféjű Titán viselkedésére, és kompassióját enyhe dorgálásokkal vezeti fel: „te vakmerő vagy, a csapás nem törte meg dacodat, nagyon szabad szavakra nyílt a szád” (180–82). Dac és beszéd, tett és szavak itt együtt szerepelnek Prométheusz vétkeiként, aminek jelentőségére később kitérünk. A Kar megjegyzéseinek domináns hangvételéről mégis a Karvezető szavai árulkodnak leginkább: „az kösziklából vétetett, s a szíve vas, ki át nem érzi súlyos szenvedéseidet, Prométheusz, ezt ne láttam volna bár soha, de láttam és szívembe szúrt a fájdalom” (242–45). Ezzel ellentétben Ókeanosz együttérzése csak vádaskodásainak felvezetéséül szolgál: „ismerd meg tenmagad, s változtass elveden” (309).¹⁰ Valamivel később pedig: „ha mindig ily konok s élesre fent szavak repülnek ajkadról, bármily magasban ül, meghallja Zeus, s kél benne új düh ellened, mihez képest gyerekjáték e mostani” (312–14). Mint látjuk, újabb és újabb utalást találunk Prométheusz szavaira, beszédére, verbális túlkapásaira.

Ókeanosz után Ió következik, akinek szenvedéstörténetét a szerző a drámai reszponzivitás kérdésében¹¹ iktatja művébe. Ió Inakhosz sarja, „bögyöly-űzte lány”, aki végeláthatatlanul bujdosik Héra haragja elől (589–92). Szenvései Prométheuszéhoz hasonlatosak, amennyiben mindkettő kiszabott ideje végtelen – bár mindkettő végére elhangzik utalás –, és mindkettő Zeusz kérlelhetetlen akaratának következménye.¹² Ez újfajta szövetséget, rokonságot teremt, a szenvedésben, a fájdalomban, a megaláztatásban való osztozást. Ió együttérzése ezért több mint együttérzés: együtt szenvedés.¹³ A bűnhődők szenvedéseinek végtelenségét próféciaik kérdőjelezik meg, a Titán kivételes képessége, amely Zeusz rendíthetlenségét is kétségessé teszi. Prométheusz jóslatai a gyötrelmem végét jelzik, és ennél fogva a bűnhődéssel szembehelyezik a reményt.¹⁴

Az együttérzés és reszponzivitás témája mellett a darab másik visszatérő mozzanata Prométheusz verbális ellenoffenzívája. Ez az ellentámadás burkoltan Zeusz rendíthetlenségének végét prognosztikálja. A Titán ennyiben előrelátó és előretudó, erre utal

⁹ Bár Ókeanosz hivatkozik a rokonság által motivált együttérzésre: „Rokonom vagy, ez is már elegendő” (289), ez az érzés rövid életű, és hamarosan vádaskodások sorozatának adja át a helyét.

¹⁰ A *gignószke szeautón* itt a jósdá feliratát idézi, a *gnóthi szeautónt*.

¹¹ Drámai reszponzivitáson itt a nyilvános, közszemlére kitett szenvedésre adott válasz kényszerét értem. A kifejezés B. Waldenfels reszponzív fenomenológiájából származik (*Antwortregister*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1994, vö. Tengelyi László, *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest: Atlantisz, 1998), ám azzal semmi esetre sem azonos jelentéskörben használom. Ugyanakkor a *Leláncolt Prométheusz* olvasható úgy is, mint az emberi szenvedés által kiváltott reszponzivitások konfliktusának drámája. A *Leláncolt Prométheusz* az a mű, ahol „minden szó és tett válasz jellegét ölti” (Tengelyi, 251).

¹² Vö. Ió szavaival: „Zeusz mérte rám e szenvedést [*paszkhó kakósz*]” (759).

¹³ A bögyöly, hogy hangsúlyozzuk a párhuzamot, a saskeselyű megfelelője, amelyet majd Héraklész tesz ártalmatlanná.

¹⁴ A remény, *elpisz*, a múltbeli kihágást, amelynek értelmében „végóráját” senki nem sejtí, a jövő magabiztos előrelátásának ígéretéhez köti: „az emberek lelkébe loptam vak reményt” (248, 250). A remény felkeltése és táplálása egyformán megbocsáthatatlan.

neve is, Pro-métheusz. Az első derűlátó prófécia Ió jövőjéről szól, neki jósol végső szabadulást: „ott Zeusz kijózanít megint” (848). Másodszor azonban önmaga felszabadulását jósolja Prométheusz: „e nemzettségből [tudniillik Alkménéjéből] majd egy híres hős ered, nagy nyíllövő, ki egykor engem is felold, [*emé lüszet*], e szörnyű kín alól...” (871–73).¹⁵ Ez az a blaszfém, istenkáromló, istenkísértő megnyilvánulás,¹⁶ amely kiváltja Hermész kíméletlen számonkéréseit. Nézetem szerint Hermész megjelenése a darab csúcspontja, hiszen nemcsak a már ismert témák bontakoznak ki teljes mivoltukban és erejükben, hanem a legitim reszponzivítások összeütköző perspektívái is. Ez az a Kar végső visszatérését megelőző utolsó *szlichomythia*, mely hangsúlyozottan kiemeli Prométheusz rögeszméit: ártatlanságát, Zeusz elmarasztalhatóságát, valamint az Időbe vett határtalan bizalmát.

Hermész Zeusz hírnökeként érkezik, hogy számon kérje a jóslat valódi értelmét Prométheuszon: „atyám parancsa az, hogy add tudtára, mily násztól reméled, hogy hatalma megtörik” (947–48). A kért kérelmelhetetlen: „kár kérdezned is, egy szóval sem tudsz meg tőlem többet soha” (962–63). A kikérdezés óva intő figyelmeztetésekké, vádakká módosul, mihelyt Prométheusz megtagadja leleplezni látszólag visszanyert hatalmának zálogát, az igazságot. Ez a titok a felszabadulás egyetlen lehetősége. Hermész ezt követő invektíváinak özöne már nyilvánvalóan egy defenzív pozíciót mutat, a hős mozdíthatatlansága új dimenzióval gazdagodik: „korábban is hasonló büszkeségedért sújtott ilyen kegyetlen büntetés reád” (964–65). Hermész kontinuitást lát a Titán korábbi és mostani viselkedése között, amely utóbbi szavaiban bizonyossággá válik: „a gögre gögnél [*hübrisz*] méltóbb válasz nem lehet” (970). Az indulatos önigazolásra Hermész hermetikus és tömör válasza az arrogancia, önteltség ítélete, *khlidé* (971). Az elmarasztalás addig tart, amíg Prométheusz mozdíthatatlansága. A *khlidé* ítéletén kívül Prométheusz magatartása a betegség, az örület jeleit is magán viseli Hermész szerint: „tapasztalom: beteggé tett az örület, [*noszosz*]” (977). A ’beteg’ azonban ezúttal is a beszélő ellen fordítja saját szavait: „ha az beteg, ki ellenségét gyűlöli” (978). Hermész vesztesként távozik, Prométheusz győztesnek érezheti magát, a darab a szenvedés egyértelmű igazolásának sikertelenségével ér véget (*ekdika paskhó*, 1094).

Hermész vadaskodásait tehát Ókeanosz és a Kar dorgálásai vezetik fel dinamikailag. Már részben elhangzott figyelmeztetések és elmarasztalások okozta feszültség fokozása és felerősítése ez a dráma csúcspontját jelentő ellentét, a reszponzivítások konfliktusa. A Kar számára még csupán batornak, (*thrasziisz*) (180) mutatkozott, de Ókeanosz továbbmegy, és szabadszájúságáért hibáztatja: „így jár az, ki nyelvét nem fékezi [*agan hüpszégorou glosszész*]” (321), majd „csendesedj le, és ne vétkezzék a szád [*labrosztomei*]” (327). Hermész invektívái folytatják és reaffirmálják a vádak az idézett büszkeség és arrogancia, *khlidé*, valamint a betegség, *noszosz*, ítéletével.¹⁷ A sorozatos elmarasztalások szekvenciájában a vakmerőségtől az örületig gyakran találunk említést szavakra, beszédre, nyelvre (*logosz*, *glossza* stb.). Prométheusz következőképpen beszédével követ el (újabb?) kihágást, nem cselekedetével, ami nem annyira meglepő, ha a hős megkötözöttségére gondolunk. A leláncolttság a tett befagyasztása is. Kényszeres mozdulatlanúságáért beszédaktusokkal vesz önmaga számára elégtételt. Passzivitása így egyben aktivitás is, a szó erejével cselekszik. A hős visszatérő és legfőbb vétsége a *Leláncolt Prométheuszban* ennélfogva a *hübrisz*, a gög, amelynek megismétlése és ezzel megerősítése a *khlidé*, az önteltség – ez magyarázza mindvégig Prométheusz isteni büntetését.

¹⁵ A jóslat örökölt, „amint anyám Themisz, az agg Titán-leány jósolta meg nekem” (874–75).

¹⁶ Vö. „én nem tartom többre Zeuszt a semminél” (938).

¹⁷ A Kar befolyásoltságát mutatják a sorok: „mi úgy találjuk, nem beszél Hermész balul, mikor tanácsa az, hogy önhittségedet [*authadia*] vesd félre és kövesd a bölcs megfontolást” (1036–38).

A következő feladat a *hübrisz* sokrétű jelentésének szemügyre vétele. Vajon elfogadható-e a görög tragédiában széleskörű előfordulását minden esetben gőgnek fordítani? Ne feledjük, mire tanított bennünket Prométheusz. Aiszkhülosz művében a *hübrisz* egy olyan mentális-emocionális diszpozíció, amely nem cselekedet, hanem annak hol közvetlen előzménye, hol pedig utóélete, következménye. Az ekként értelmezett gőg ezért mindenképpen elhatárolandó a mindig cselekedetben megnyilvánuló tragikus vétségtől, a *hamartia*tól. Ilyen különbségtétel híján arra a következtetésre jutnánk, amelyre Richmond Lattimore, aki kategorikusan tagadja, hogy a *hübrisz* a görög tragédia átfogó *terminus technicus*a volna.¹⁸ A *hübrisz* igealakjának, a *hübridzónak* fordítása kontextustól függ, és mint Lattimore kimutatja, meglehetősen sokféle. Lehet dölýf¹⁹ (*Bakchánsnők*, 247); sértés vagy sértegetés²⁰ (*Ajax*, 560, *Phoinikiai nők*, 620, *E. Élektra*, 266); merészség, vakmerőség²¹ (*Antigoné*, 480, 482); gyalázat²² (*Hippolitosz*, 1073); megcsúfolás²³ (*Antigoné*, 840); gúnyolódás²⁴ (*S. Élektra*, 881, *E. Oresztész*, 1581).²⁵ A közös nevezője ezen előfordulásoknak az emberi lépték, hatáskör túllépése, a mitikus hierarchia megsértése. Erre utaltam korábban a görög tragédia fontosabb téziseinek elkülönítésekor, amelyek elsősorban a *meidzó broteiasz* és a *méden agan*. Utóbbiak megjelenhetnek tragikus vétség, *hamartia* formájában, és olyankor annak tulajdonságjegyeit veszik fel, de előfordulnak úgy is, mint hajlamok, mentális-emocionális diszpozíciók.

Ezek azok a drámai dialógusban kifejezésre jutó diszpozíciók, amelyekről J. E. Harry és sokan mások megfelelkeznek, amikor azt állítják, Prométheusz nincs olyan helyzetben, hogy *hübriszt* 'kövessen el'.²⁶ Nézetem szerint ezt a kijelentést úgy módosíthatjuk, hogy Prométheuszt mint cselekvő ágens képtelen a *hübrisz*re. Emlékezzünk vissza a vitatott 970. sorra: „a gőgre gőgnél méltóbb válasz nem lehet”, *outosz hübridzein tousz hübridzontasz khreón*. Ez a kétséges önigazolás a gőg beszédaktusa, kimotozthatatlan diszpozíció, a bűnbánat teljes hiánya. Ez a mozdíthatatlanság nem a leláncoltság testi rabsága, hanem a Hermész által *khlidé*nek nevezett kitartás a rosszban, az önmentegető és egyben istenkáromló arroganciában. A *khlidé* új magyarázatot ad Prométheusz hosszan tartó gyötrelmeire. A gőgben való kitartás a büntetést újra meg újra legitimálja egészen a trilogia második részéig, a *Megszabadított Prométheusz*ig. A retorikai hivatkozás a *khreón* kényszerűségére pusztán ürügy az egyéni megingathatatlanságra. Ezen a ponton merül fel igazán a felelősség kérdése. Prométheusz kitartó és megerősített gőgjéről árulkodnak a szavak: „minden istent gyűlölök, mert jót tettem velük, s rosszal [*kakon*] fizettek ők” (975–76). A dráma tragikuma a kétszeres *hübrisz*, a szenvedést megelőző és kiváltó gőg, valamint az újból megerősített, reaffirmált gőg, amely Prométheusz kiszolgáltatottsága és megalázottsága ellenére megingathatatlan. Hogy tisztára mossa magát isten és ember előtt, az isteneket teszi felelőssé a korlátlan és indokolatlan gyötrelmekért. Ez a rugalmatlanság kétségessé teszi a korábban tisztán látott feladat kivitelezhetőségét: „a ránk szabott sorsot nyugodtan kell viselni [*aiszan fercin*], tudva, hogy erős a végzet [*ananké*], nem harcolhatunk vele” (103–105). Ekkor még Prométheusz pontosan tudja mítosz-sematikai

¹⁸ Richmond Lattimore, *Story Patterns in Greek Tragedy*, University of London: The Athlone Press, 1964, 23.

¹⁹ Devecseri Gábor fordítása.

²⁰ Kerényi Grácia, Kárpáty Csilla, Devecseri Gábor fordításai.

²¹ Mészöly Dezső fordítása.

²² Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.

²³ Mészöly Dezső fordítása.

²⁴ Devecseri Gábor fordítása.

²⁵ Lattimore listája is jól érzékelteti a fogalom jelentésmódoszatait: „pride”, „teasing, vexing”, „insolence”, „outrage”, „insult”, „mockery”, stb. id. k.

²⁶ Lattimore, 23.

helyét, azaz megfelelően pozicionálja magát a mítosz hierarchiájában. A kezdeti megfontoltságot, józanságot, a *szófroszünét* váltja fel a *hiübrisz* reaffirmációja.²⁷

A fenti argumentáció következménye a kettős ágens jelensége: a jótett cselekedetének a múltra korlátozott, a *hiübrisz* beszédaktusának viszont a jelenben történő végrehajtása. Shakespeare *Hamlet*jében a kettős ágens egy másik formájával találkozunk.

Hamlet

„Bizonyára csodálatos és borzasztó a mi gőgös kívánságunk”, mondja Kálvin János.²⁸ A kálvinizmusban²⁹ a gőg a legfőbb bűn, akár Szent Ágostonnál, akinek szavai szerint „a szabadság által történt, hogy az ember bűnbe esett, de a természet vétkes megromlása, mely a bűnbeesésre következett, a szabadságból szükségességet csinált.”³⁰ S valahányszor e tárgyról történik említés, nem habozik [mármint Ágoston] ily módon beszélni a bűn szükségszerű szolgáltatásáról.” Kálvin Ágostonból kiindulva elmélkedik a gőgről, és hozza azt összefüggésbe a szükségszerűséggel.³¹

A gőg (*hiübrisz*) és a vétség (*hamartia*) nemcsak a görög tragédia meghatározó és nélkülözhetetlen elemei, hanem a Shakespeare-tragédiának is. A nagy tragédiák közül a *Hamlet* az, amelyikben a leginkább tetten érhetők a cselekedet és a tétlenség formái, valamint a kettős ágens problémái. A továbbiakban *Hamlet* azon önreflexióit vizsgáljuk meg, amelyek a tétlenség mentális-emocionális diszpozíciójának legerősebb kifejezői. Mint említettem, nézetem szerint *Hamlet* reflexiói cselekvéspótló vallomások a tett ellehetetlenüléséről, és egyben identitásképző momentumok. A *Hamlet* a tétlenség, a tettben való önkifejezés képtelenségének drámája.

Hamlet önreflexiói mindenekelőtt némi önismeretről árulkodnak. Azt is mondhatnánk, jobban ismeri önmagát, mint Othello, Lear vagy Macbeth. Macbeth valódi természetét valaki más sokkal alaposabban ismeri, nevezetesen Lady Macbeth: „csak természeted aggaszt; túl sok benne a jóság teje, semhogy egyenest célra törj” (I.5).³² *Hamlet* önkritikája, miszerint „igen büszke vagyok, bosszúálló, nagyravágyó” (III.1),³³ problémás, hiszen a büszkeség és a gőg megvallása egyben annak felfüggesztése is. Az események sodrában mindazonáltal gőgről tanúskodik *Hamlet* mindenre és mindenkire kiterjesztett megvetése. Ez alól kivétel Horatio, ki nem „szenvédélye rabja” (III.2), és Fortinbras, a „becsület, *honour*” megtestesítője. A hamleti gőg tehát explicite nem, csak impliciten nyilvánul meg.

²⁷ Aki tudja saját helyét, az elkerüli a gőgöt, lásd M. P. Nilsson, *Greek Piety*, Oxford: Clarendon, 1951, 48.

²⁸ *A keresztyén vallás rendszere I-II*, szerk. Antal Géza, ford. Ceglédi Sándor és Rábold Gusztáv, A Magyar Református Egyház kiadása, Pápa, 1910, II.iii.9.

²⁹ A kálvinizmus és a reformáció hatása a reneszánsz kori angol drámára óriási jelentőségű. Erre vonatkozóan lásd John Stachniewsky, *The Persecutory Imagination: English Puritanism and the Literature of Religious Despair*, Oxford: Clarendon Press, 1991.

³⁰ *A keresztyén vallás rendszere I-II*, II.iii.5.

³¹ Vö. „a hitetlenségből származik a becsvágy, gőgösség”. A gőg Kálvinnál „botor vakmerőség”, „isten rút meggyalázása”, „makacsság” is (*A keresztyén vallás rendszere I-II*, II.i.1). Mint látható, ezek az elmarasztalások akár a prométheuszi *hiübrisz*re is vonatkozhatnak, a Titán önfejlőségére. A gőggel összefüggésbe hozott szükségszerűség is emlékeztet az említett *khreón*ra, az ürügyként emlegetett kellésre. Az már csak hab a tortán, hogy Kálvin idézett művében az emberi természet romlottságáról szóló fejezetének első paragrafusa az „ismerd meg önmagadat” jól ismert görög intelmére, a *gnóthi szeautónra* utal (II.i.1).

³² Szabó Lőrinc fordítása. *William Shakespeare összes drámái: tragédiák*, Budapest: Európa, 1988.

³³ Arany János fordítása.

A *gőg*, [*pride*], és a megvetés Hamlet esetében az atyai parancs kérdésével összefüggésben vizsgálándók. Hamlet igazságkeresése akkor kezdődik, amikor elhangzik a Szellem felkavaró verziója Claudius trónra lépésének előzményeiről. A *Hamlet*-kritika hosszú története során sokan hangsúlyozták a reveláció okozta kétségek drámai erejét. Mégis, a kétség elemzői szerint a hamleti bizonytalanság pusztán az igazság keresésének előfeltétele, annak az igazságnak, amelynek kiderítését követően a kétség átadja a helyét a bizonyosságnak, a meggyőződésnek. E kritikai állásfoglalás szerint a szkepszisből a meggyőződésbe történő átmenet kimerítően definiálja Hamlet karakterét, jellemfejlődését, és nem számol a száműzetést követő nihilista reflexiókkal.³⁴ Hamlet kibontakozó nihilizmusa nem ragadható meg anélkül, hogy kiterjesztenénk szkepszisét magára a létre. A kétség terhe nem szűnhet meg a meggyőződés révén, mert az a létre magára vonatkozik, így eleve más nagyságrendű. Nézzük meg a hamleti szkepszis kialakulását kicsit közelebbről.

A kétség egyik legfőbb jellemzője a *Hamlet*-ben, hogy fokozatos, és színről színre erősödik. Első megjelenése a Szellem kilétének eldönthetetlenségére utal: „légy üdvezült lény – kárhozott manó” (I.4).³⁵ Bizonytalanságra utal a *lehet* is, „a látott szellem ördög is lehet, [*may be a devil*]” (II.2), hangzik el a Hecubáról szavaló színész táplálta önvád kontextusában. A kétség első formája a Szellemre vonatkozik, az ellentmondásos jelenségre, aki pusztá visszatérével bizonyítja a királygyilkosság lehetetlenségét. A kétely így magában foglalja a királygyilkosság problematikáját, következésképpen a bosszúra felszólító parancs értelmetlenségét. Ez a szkepszis később, a nagymonológban terjed ki magára a létre, amikor az identitás vagylagossága ontológiai vagylagossággá válik: „lenni vagy nem lenni”.³⁶

A nagymonológ az átfogó szkepszis reflexiója. Idézzük fel ezeket a jól ismert sorokat az ontológiai kétely tematizálódásának szempontjából:

Lenni vagy nem lenni: az itt a kérdés.
 Akkor nemesb-e a lélek, ha tűri
 Balsorsa minden nyűgét s nyilait;
 Vagy ha kiszáll tenger fájdalom ellen,
 S fegyvert ragadva véget vet neki?
 Meghalni – elszunnyadni – semmi több;
 S egy álom által elvégezni mind
 A szív keservét, a test eredendő,
 Természetes rázkódtatásait:
 Oly cél minőt óhajthat a kegyes.
 Meghalni – elszunnyadni – és alunni!
 Talán álmodni: ez a bökkenő [...] (III.1)

Hogy valójában mire is vonatkozik a „kiszáll tenger fájdalom ellen” metafora, az egész passzus értelmét meghatározó kérdés, a *Hamlet*-kritikát két táborra osztó probléma. Olvasatom szerint Hamlet elveti az öngyilkosság gondolatát viszonylag korán, mégpedig a *deus absconditus*hoz intézett monológjában: „vagy mért szegezte az Örökkévaló / Az öngyilkosság ellen kánonát?” (I.2). Hamlet alternatívák közötti kiazmikus oszcillációjának logikáját követve a bosszú elkerülhetetlenül halált hoz. Ezzel a lehetőséggel számol

³⁴ Hamlet nihilizmusa annál nagyobb, minél több ember halálát okozza. A száműzetésből visszatérő hős már négy ember haláláért felelős: Polonius, Rosencrantz, Guildenstern és Ophelia haláláért.

³⁵ A vagylagosság világosabb az eredetiben: „Be thou a spirit of health or goblin damned” (I.iv.40).

³⁶ Maga a Szellem is átmenet lét és nemlét között, és ilyenformán Hamlet ontológiai szkepszisének előhírnöke.

az oneirikus eufemizmus: „meghalni – elszunnyadni – és alunni! [...] / Talán álmodni”. Ez az eufemizmus nem pusztán azért érdekes, mert oneirikus, azaz álmokat tulajdonít az álomszegény halálnak,³⁷ hanem mert önmagát számolja fel, amint előbb fenyegetéssé válik, „ez a bökkenő”, majd rövidesen aforizmává, mint látni fogjuk.³⁸ A bökkenőre ad magyarázatot a következő néhány sor:

Mert hogy mi álmok jönek a halálban,
Ha majd leráztuk mind e földi bajt,
Ez visszadöbrent.

Az angol „must give us pause” erőteljesebb: a ‘may’ segédigét a ‘must’ váltja fel, ami jelzi a kétség fokozottabb megnyilvánulását, nagyobb horderejét.³⁹ A „may be a devil”-ből lesz a „must give us pause”. Amire az „ez a bökkenő” és az „ez visszadöbrent” utal, az nemcsak az eufemizmusból lett fenyegetettség, hanem a fenyegetettség visszavetülése a beszélőre. Ez annál drasztikusabb, minél váratlanabb és minél inkább meghaladja a nyelvi reprezentáció lehetőségeit. A ‘visszadöbbenés’ kényszerszünete („must give us pause”) itt a nyelv korlátaiból adódó bénulás, a nyelv önelhallgattatása. Mindez az ontológiai szkepszis csúcspontján a halál nyelvi reprezentációjának kudarcát mutatja. Nem lehet eléggé hangsúlyozni ezt a szükségszerű pauzát, ‘visszadöbbenés’-t, amely az önkifejezés határa is, a halállal való szembenézés reflexiójának megtörése. Milyen kommunikációt, megnyilvánulást várhatunk egy ilyen pauza után? Milyen mondanivaló marad Hamlet számára, amit nem tartalmaz ez a nyelvi impotencia, az önmaga felett tartott halotti beszéd abszurduma?

Ez a kényszerszünet vízvázalasztó jelentőségű a *Hamlet*-ben. A következőkben az aktív szerkezet passzívra változik, ami nagy lépés az inaktivitás felé. Az aforizmak állításait követő retorikai kérdések a tűrés szükségszerűségét visszhangozzák. A ‘tűrés’, *bear* gyakori előfordulása (az eredeti szövegben 70, 76, 81.) a cselekvés alternatíváját kifejező ‘lenni’ és ‘tűnni’ programjára rímelnek. Ehhez még hozzáadódik, hogy a sztoikus tűrés a gondolkodással egyívású:

S az elszántság természetes színét
A gondolat halványra betegíti;
Ily kételkedés által sok nagyszerű,
Fontos merény, kifordul medriből
S elveszti ‘tett’ nevét”.

(kiemelés tőlem – Ny. I.)

A inaktivitás, a tett ellehetetlenülése háttérben Hamletnél a gondolkodás áll. Az igazság keresésére sarkalló szkepszis gondolata így modulál a sztoikus tűrés filozófiájába.

³⁷ Kállay Géza *Hamlet „álom-argumentumát”* Descartes-éhoz hasonlítja, azzal a megszorítással, hogy míg az Descartes-nál a kétely „fokozását és egyetemes érvényűvé tételét szolgálta az álom keltette bizonytalanságon át, addig Hamlet az álom tényének bizonytalanságát azonnal az álom lehetőségeként értelmezi: olyan tényezőként, amit ugyanakkor figyelembe kell venni”, *Nem pusztán tett*, Budapest: Liget, 1999, 212. Nézetem szerint a nagymonológ éppúgy a kétely „fokozása és egyetemes érvényűvé tétele” Hamlet számára, mint Descartes-nál, bár más értelemben. Erre utal az expanzív jellegű ontológiai szkepszis, amelynek kimondása, fogalmi megragadása magával rántja a kimondót, Hamletet is.

³⁸ A kontraszt kedvéért vö. Admétosz nem eufemisztikus aforizmájával Euripidész *Alkésztiszében*: „ki halni fog, meghalt, s ki meghalt, az nem él”, *tethnekh ho mellon, kouket esth’ ho katthanon*, és Héraklész válaszával: „a lét s a nemlét, tudjuk jól, különbözik”, *khorisz to t’ einai to me nomidzetai*. Devecseri Gábor ford.

³⁹ Vö. Kállay, id. k. 212.

Legalább két fontos fejleményről kell most szólnunk az inaktivitás kialakulásával kapcsolatban, a Másik megjelenéséről, és az első személyű beszéd ezzel egyidejű dominanciájáról. Ophelia betoppánása a monologikus diszkurzus végét jelenti, és a dialógus kezdetét, amelyben a dolgok konkretizálódnak. A konkretizáció épp oly hirtelen megy végbe, mint amilyen hirtelen megjelenik Ophelia, és általános kijelentések hosszú sorát szakítja meg. Ezek az általánosítások az egész monológra jellemzőek, különféle formában találjuk meg őket.

A legfontosabbak talán a többes szám első személyű nézőpont („leráztuk mind e földi bajt”; „rettegésünk egy halál utáni valamitől”; „le nem lohasztja kedvünk”; „az öntudat belőlünk mind gyávát csinál”), a retorikai kérdések („akkor nemesb-e a lélek”; „ki viselné a kor gúny-csapását”; „ki hordaná e terheket”), a harmadik személy („kiszáll”; „tűri”; „életeti”), a főnévi igénév („lenni vagy nem lenni”; „meghalni – elszunnyadni – alunni”; „álmodni”), a metafora („tenger fájdalma”; „meghalni – elszunnyadni”),⁴⁰ az aforizma („a nem ismert tartomány, melyből nem tér meg utazó”,⁴¹ „az öntudat belőlünk mind gyávát csinál”).⁴²

Az egyes szám első személy, vagyis a retorikai általánosítások mögött rejtőző én óhatatlanul lelepleződik a Másik megjelenésével: „De csöndesen! / A szép Ophelia jő. – Szép hölgy, imádba / Legyenek foglalva minden bűneim” (III.1). Bár nem találunk explicit összefüggést az „elveszti 'tett' nevét” és a „minden bűneim” között, úgy tűnik, gyors egymásra következésük és az önvád kontextusa folytán mégis összefüggésbe hozhatók. Hamlet konkretizálja az előzőleg általánosított inaktivitást mint az ő személyes bűnét. Ugyanakkor nem ez a partikularizáció egyetlen instanciája. A gőg szemléletbeli egyetemes kiterjesztése a „gőgös ember döllye [*proud man's contumely*]” sorban ugyancsak szingulárisává változik a már idézett vallomásban: „igen büszke vagyok, bosszúálló, nagyravágyó [*I am very proud, revengeful, ambitious*]” (III.1). A monologikus reflexiótól a morális cselekedetig haladva a cselekvésalternatívákból többé-kevésbé konkrét tettek lesznek. Nyilvánvaló, hogy a Másik morális kihívásokat és imperatívuszokat jelent a dráma interperszonális erőterében. Azzal az igénnyel lép fel, hogy önmagamat egyes szám első személyben, teljes valóságomban és konkrétságomban rendelkezésére bocsássam, és az egyéni reflexióm helyett tettekkészségemről biztosítsam. Ily módon Hamlet feladni kényszerül cselekvésalternatívákon merengő reflexióit, hogy egy új szituációban, a dialógusban állja meg a helyét.

A fenti elemzés a nagymonológ olyan olvasatán alapul, amely szerint abban Hamlet ontológiai szkepszise a legerőteljesebben jelentkezik. Ez a gondolati irányultság vezet a 'visszadöbbenés'-hez, a nyelv korlátait jelző pauzához, amely egy nyelven túli élmény megragadhatatlanságát jelöli, és végül a logikailag szükségszerű 'tűrés'-hez, a 'lenni' sztoikus programjához. A tűrés, mint láttuk, együtt jár a gondolkodással, amennyiben abból következik, és, nem először a drámában, a lét terheként tematizálódik.⁴³ Ugyanakkor a tűrés mibenlétét egy átfogóbb kontextusból, az önvád nézőpontjából is meg kell vizsgálnunk. Bár nem pusztán passzivitás, hanem egy ontológiailag igazolt inaktivitás, a tűrés nem sokkal több, mint visszavonulás és elhatárolódás a hitelvesztett tettől. A tűrés és az inaktivitás

⁴⁰ Az említett „álom-argumentum”, hasonlóan az alvás metaforához, szintén a nyelv határait mutatja, amennyiben, mint Kállay megjegyzi, „a nemlét – menthetetlenül – *létben belüli* marad”, id. k. 214.

⁴¹ Kivéve természetesen a néhai királyt, Hamlet atyját. A kétely újabb beszűremlése, vagy pusztán ellentmondás?

⁴² Megemlíthetnénk még a hiperbolikus fogalmazást is, ám ez Arany János fordításában elvész, az „a thousand natural shocks” magyarítása: „természetes rázkódításait”.

⁴³ Vö. „mert nincs a világon se jó, se rossz; gondolkodás teszi azzá” (II.2). A kettős alternatívák, bináris oppozíciók ezekben az esetekben a gondolkodás következményei. Éppen ezek az elmékedések lehetetlenítik el a cselekvést, és teszik Dániát börtönné Hamlet, a gondolkodó számára: „Dánia börtön” (II.2).

elégtelenségére utal Hamlet állandó önmarcangolása.⁴⁴ Fontos fejlemény azonban, hogy az inaktív hős egyben a szavak embere, hatékonyan cselekszik a szavakkal. Hamlet beszédaktusai a cselekvésbénító kétségek szüleményei.⁴⁵ Lássunk most egy olyan jelenetet, ahol a Másikkal fennálló személyes konfliktus beszédaktusokban bontakozik ki.

Hamlet és Gertrud találkozásakor a cselekvésképtelenségből adódó frusztráció, amelyet a nagymonológban is tapasztalhattunk, már akkora feszültséget jelent, hogy az előzetesen elhatározott visszafogottság elvetését eredményezi:

De csitt! Anyámhoz. Ó szív! El ne nyomd
Természeted, s ne hadd, hogy e kebelbe
A Néró lelke szálljon valaha:
Legyek kegyetlen, ne vértagadó;
Dobjon szavam tört, ne rántson kezem;
Nyelv s szándok ebben kétszínű legyen:
Hogy bármi zokon ejtsem a beszédet,
Tettel ne nyomjon lelkem rá pecsétet. (III.2)

(kiemelés tőlem – Ny. I.)

A klozet-jelenet a darab egyik csúcspontja, ahol a Claudius bűnéről megbizonyosodott Hamlet végre elégtételt akar venni, és számonkérések özönét zúdítja anyjára. A terv szerint csak a szavak erejével, nem gyilkolással. A tragédia azonban ritkán számol az egyéni tervekkel, törekvésekkel, Hamlet sorsára a tűrés kudarca nyomja rá a pecsétet. A jelenetben kétféle cselekvésnek lehetünk tanúi, fizikai cselekedetnek és beszédaktusnak. Az előbbi kudarc, az utóbbi ellenben sikeres. Polonius megölése semmi esetre sem mondható sikeres tettnek, de nézzük, hogyan 'dob' Hamlet szava 'tört',

KIRÁLYNÉ: Ó Hamlet ne beszélj. Lelkem mélyébe fordítod szemem / Hol több olyan folt árnya látszik, amely / Soha ki nem mén. [...]

Ó ne mondd tovább! / Fülembe mint tör hatnak szavaid; / Ne többet, édes Hamlet." (III.4).

⁴⁴ Vö. „Ó mily gazember s pór rab vagyok én! [...] „gyáva volnék?” [...] „Nincs abba mód / Hogy én galambepéjű ne legyek” [...] „mily számár vagyok! Hiszen / Szép az, valóban, és nagy hősiesség, / Hogy én, a drága meggyilkolt fia, / Kit ég s pokol bosszúra ösztönöz, / Szavakkal hűtöm a szám, mint lotyó, / És szitkozódok, mint egy nőcseléd / Vagy szobasurló” (II.2, kiemelés tőlem).

⁴⁵ Ist John L. Austin beszédaktus-elméletéből elsősorban a perlokúciós aktusok érdekesek a kérdéses drámai dialógusban. A perlokúciós aktusok azok a beszédaktusok, amelyek valaminek a mondása révén bizonyos hatásokat váltanak ki. A perlokúciós aktusok ugyanakkor nehezen különíthetők el az illokúciós aktusoktól. Erre vonatkozóan lásd a X. előadást, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990 [*How to do things with words*, Oxford, 1973]. Az illokúciós aktusok J. R. Searle által kidolgozott tipológiáját (*representatives, directives, commissives, expressives, declarations*) Keir Elam Shakespeare-ből vett példákkal szemlélteti, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Routledge, 1980, 166–67. A beszédaktusok kritikai használatát az irodalom területén nehezményezi Austin (*How to do things with words*, 22), akár csak Searle (*Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, 1984, 78.). Megszorításaikban világosan elkülönítik az irodalmat (drámát, színházat) a filozófiától, az előbbi nyelvezetét „parazitának”, a filozófia „letisztult”, „normális” nyelvén élősködőnek titulálva. E sarkos megkülönböztetés tarthatatlanságáról a posztstrukturálista diskurzusokban lásd Jacques Derrida, „Signature Event Context”, in *Limited Inc.*, ford. S. Weber, J. Mehlman, Evanston, 1988, és J. Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, Stanford, 2001. Irodalom és filozófia vitatott kapcsolata egyben felveti a metafora és a beszédaktusok problémáját is. Erre vonatkozóan lásd Kálmán C. György áttekintő munkáját, *Te rongyos (elm)élet*, Budapest: Balassi kiadó, 1998, 82–97.

A beszédaktus sikere ennek ellenére nem megoldás a bosszúra. Claudius nem lehet megölni beszédaktussal, szükség van méregre is: „Ő méreg hass tehát!” (V.2). Prométheusz passzivitásával szemben Hamlet inaktivitása részben szándékolt. Egyrészt megköti kezét a lehetetlen parancs,⁴⁶ másrészt viszont (egy ízben legalábbis) szabadon elvégezhetné bosszúját. Gondoljunk csak a bűnbánó imához térdeplő Claudius hátulról megközelítő Hamlet választására:

„Most megtehetném, top! imádkozik. / És, most teszem meg: – akkor mennybe mén. / Így állok én bosszút? – Megfontolandó. / Atyámat egy gazember megöli, / S én ez apának egyetlen fia. / Azt a gazembert mennyországba küldöm. / Hisz ez di, jutalom, nem bosszuállás. (III.3)

A bosszú elmaradása egyéni döntés eredménye itt, amely figyelmen kívül hagyja a parancs evilági természetét. A néhai király követelése nem tartalmaz túlvilági megfontolásokat. Ugyanakkor ne feledjük, ez csak egy rövid epizód, és mint olyan, nem magyarázza Hamlet egész cselekményen átívelő késlekedését, halogatását. A jelenetek többségében Hamlet inaktivitása az elkerülhetetlen nyilvánosság következménye is. A bosszú privát, egyénre szabott, így kerülendő a publicitás, a mindenre kiterjedő udvari figyelem: „örizve járjanak örült nagyok” (III.1).

Az 'örzöttség', a publicitás és a parancs végrehajthatatlansága ellenére Hamletben megvan a szándék a tette. A megbizonyosodást követő határozott eltökéltség és a bénító reflexiók közötti feszültség nyomja rá pecsétjét leginkább a cselekményre. A késlekedés egészen a Király egérfogójáig tart, amely a hamleti Gonzago darab megfelelője, ezúttal Claudius bosszúja. Ez az a feszült dinamizmus, amely Hamlet inaktivitását megkülönbözteti Prométheusz passzivitásától.

A tétlenség bemutatott variánsai a görög és a Shakespeare-darabban két ágenst vagy ént konstituálnak. Prométheusz megtagadja a recipiens, a Másik hívását, és ezáltal az örök jelenhez láncolódik, míg Hamlet intencióval válaszol a hívásra, és ezzel mindenre kész, „készen kell rá lenni” (V.2).⁴⁷

Önazonosság

A fenti elemzés korántsem nyújt átfogó képet a görög és a Shakespeare-tragédiáról, de ez nem is lehetett célja. A két nagy drámairodalmi korszakból pusztán egy olyan visszavisszatérő jelenséget emeltem ki, amely, mint láttuk, önmagában is problémák sokaságát rejt magában az önazonosság kérdését vizsgáló filozófiai-kritikai reflexió számára. Túlságosan is meggyökeresedettnek tűnik az a felfogás, amely szerint a jellem cselekedeteiben nyilvánul meg, lesz azzá, ami. Hogy ez mennyire nem egyértelmű, ez derült ki a *Le-láncolt Prométheusz* és a *Hamlet* tétlenségformáinak szemügyre vételekor. A cselekedet elsősorban így, a tétlenség oldaláról nézve bizonyult problematikusnak, sokszor nehezen körvonalazhatóknak. A határvonal cselekedet és inaktivitás között elmosódott, mihelyt a recipiens felől próbáltuk definiálni a történeteket. Passzivitásból könnyen aktivitás lett

⁴⁶ A parancs lehetetlen, mert privát szférát feltételez, egyénre szabott, pedig a Királyság intézmény, életeleme a publicitás – nem véletlen, hogy Claudius sosem jelenik meg egyedül. A bosszú elkerülhetetlen sérelmezettje lesz Gertrud is, vö. Géher István, *Shakespeare-olvasókönyv*, Budapest: Cserépfalvi-Szépirodalmi könyvkiadó, 1991, 198. Ennyiben mindenképpen ellentmondásos a Szellem második eljövetele és újabb parancsa: „de nézd anyádon mily rémület ül; ó lépj közéje s vívó lelke közé [...], szólj néki, Hamlet” (III.4).

⁴⁷ A „készen kell rá lenni” ekképpen rímeli a „lenni vagy nem lenni” bénító alternatíváira.

puszta nézőpontváltás révén. Az elmosódott határvonal mentén vetődött fel a beszédaktus mint alternatív identitásképző drámai potenciál is. Ennélfogva két párhuzamos cselekményt különítettünk el a két drámában aszerint, hogy a fizikai vagy a beszédaktusból eredeztettük azt.

Vizsgálódásaink arra engednek következtetni, hogy a dráma az a terület, ahol a tett mellett a tette gyakorolt egyéni reflexió is megjelenik mint az önazonosság kialakulását kontextualizáló és determináló tényező. Ez a jelenség nem pusztán a két vizsgált drámában érhető tetten, de talán ezekben mutatkozik meg a legerőteljesebben. Olvasatomban Prométheusz és Hamlet önazonosságát nem egyedül és kizárólag cselekedeteik adják, erre világít rá a kettős ágens fogalma. Amennyiben a reflektáló én különválik a cselekvő éntől, sőt azzal szembehelyezkedik, úgy a kettős ágens az a drámai konstrukció, amely a tiszta tragédiában egy 'tisztá'⁴⁸ én lelepleződésének a foglalata. Úgy tűnik, ez a jelenség hangsúlyozottan a tiszta tragédia⁴⁹ sajátossága, és idegen, mondjuk, a melodráma identitásformáitól. A melodrámban a kettős ágens fogalma ismeretlen, ott monadikus jellemábrázolással találkozunk. Shakespeare *Titus Andronicus*a következőképpen melodráma, hiszen a fő intrikus, Aaron tetteivel nem hasonul meg, hanem haláláig kitart a rosszban:

Miért hallgatsz düh? Harag, néma vagy?
Nem vagyok gyermek, hogy silány imával
Bánjam meg, amit tettem, a gonoszt:⁵⁰
Ha módom lenne rá, még tízezerszer
Annyi rosszat is végrehajtanék.
Ha tettem életemben bármi jót,
Teljes szívemből szánom-bánom azt.⁵¹ (V.3)

Aaron szavaival éles ellentétben áll Claudius imája a *Hamlet*ben, amely, bár sikertelen („Fölszárnyal a szó, eszme lennmarad: / Szó eszme nélkül mennybe sose hat” III.3), mégiscsak kísérlet a 'tisztá' én elkülönítésére. A *Hamlet*ben a tett elbizonytalanodik, így válik kérdésessé a bosszú maga, hiszen a darabban bosszú a tett. Ha ez igaz, és Shakespeare egy olyan bosszútragédiát írt, ahol a bosszú kivitelezhetősége megkérdőjeleződik, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy a *Hamlet* nem más, mint Shakespeare bosszúja az Erzsébet-korban divatos, melodrámba hajló bosszúdrámák tradícióján.

Ugyanakkor a tiszta én formájában lelepleződő önazonosság a tragédiában meglehetősen illékony. Rövid ideig jelenik meg, a végzetel szembeszegülő ellenállásban, hogy aztán a végül is bekövetkező cselekedet elindította események sodrában teljesen a háttérbe szoruljon.⁵² Illékony-sága viszont nem jelent jelentéktelenséget. Fontos azonban megje-

⁴⁸ 'Tisztá', vagyis a cselekvésen, sőt a tragikus végzetten kívülálló.

⁴⁹ Az angolszász kritikai idiómában „pure tragedy”.

⁵⁰ Aaron idézi elő Titus egyetlen lányának Laviniának a megerőszakolását és megcsonkítását. Ő szervezi meg Bassaniusnak, Lavinia jegyesének megölését, majd Titus fiaira tereli a gyanút, akiket vélt bűnükért kivégeznek. Közben elhiteti Titus-szal, hogy kezének levágásával megmentheti fiait. Titus levágott kezét fiai levágott fejével együtt látja viszont.

⁵¹ Vajda Endre fordítása.

⁵² Visszavonul, de időnként megnyilvánul, mint a párbaj előtt az óva intő Horatiónak: „De sose látál olyat, mily nehéz itt a szívem tája; hanem se baj” (V.2). A gyengeség megvallása itt éles ellentétben áll az Osrickkal szembeni arroganciával. A fortinbrasi, becsület hajtotta tettekrekeszség demonstrációja meghasonlással jár együtt. Példaképével ellentétben Hamlet olyan szerepet játszik, amellyel nem képes teljesen azonosulni, nem neki való a gyilkosság. Erre utalnak a hadvezér zárószavai: „Négy százados emelje Hamletet, mint katonát, a ravatalra [...] Ily látomás szép a mézőn, de itt szemlélve más” (V.2).

gyezni, hogy a cselekedet bekövetkeztétől fogva a drámai identitás meghatározása a recipiensek kezébe kerül. Így lesz Hamlet Polonius gyilkosa, annak a tettnek az ágense, amely már elkerülhetetlenül vonja maga után a száműzetést és az azt követő eseményláncolatot. A recipiens érintettsége megfellebbezhetetlen, visszafordíthatatlan folyamat, amelynek mértékével sosem lehet kimerítően számolni. Hamlet nem tudhatja, hogy nem a Király rejtőzködik a függöny mögött, mint ahogy azt sem tudhatja, hogyan fogadja majd Ophelia a történeteket. Mégis ezek azok az előre nem látható körülmények, amelyek végső soron előidézik a vesztét, egy félresikerült cselekedet által predesztinált balsorsát.

Felhasznált irodalom

A görög drámákból vett idézetek a következő összkiadásokból valók:

Aiszkhülosz [Drámái], Budapest: Európa Könyvkiadó, 1962.

Euripidész [Összes drámái], Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.

Szophoklész [Drámái], Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.

A felhasznált eredeti mű:

Aeschylus, *Prometheus*, szerk. Martin L. West, Stuttgart: B.G. Teubner, 1992.

A Shakespeare-drámákból vett idézetek a következő összkiadásból valók:

Shakespeare [Összes drámái: tragédiák], Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.

A felhasznált eredeti mű:

William Shakespeare, *Hamlet*, Arden edition, szerk. Harold Jenkins, London & New York: Routledge, 1993.

Adkins, A. W. H., *Merit and Responsibility, a Study in Greek Values*, Oxford: Clarendon, 1960.

Austin, John L., *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

How to Do Things with Words, ed. J. O. Urmson, Oxford: Oxford University Press, 1973.

Calderwood, James L., *To be or not to be, Negation and Metadrama in Hamlet*, New York: Columbia University Press, 1983.

Calvin, John, *Commentaries Vol. XXIII.*, trans. & ed. Joseph Haroutunian, and Louise Pettibone Smith, London: SCM Press Ltd., 1958.

Campbell, Lewis, *Tragic Drama in Aeschylus, Sophocles and Shakespeare*, London: Smith Elder & Co., 1904.

Conacher, D. J., *Aeschylus' Prometheus Bound: A Literary Commentary*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1980.

Derrida, J., „Signature Event Context”, in *Limited Inc.*, ford. S. Weber, J. Mehlman, Evanston, 1988.

Dietrich, B. C., *Death, Fate, and the Gods*, University of London: The Athlone Press, 1965.

Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Routledge, 1980.

Géher István, *Shakespeare-olvasókönyv*, Budapest: Cserépfalvi, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991.

Greene, Nicholas, *Shakespeare's Tragic Imagination*, London: Macmillan, Basingstoke, 1992.

Heilman, R. B., *Tragedy and Melodrama, Versions of Experience*, Seattle & London: University of Washington Press, 1968.

Hillis Miller, J., *Speech Acts in Literature*, Stanford, 2001.

Kállay Géza, *Nem pusztá tett*, Budapest: Liget, 1999.

Kállay Géza, *Nem pusztá kép*, Budapest: Liget, 2002.

- Kálmán C. György, *Te rongyos (elm)élet*, Budapest: Balassi Kiadó, 1988.
- Kálvin János, *A keresztyén vallás rendszere I-II*, szerk. Antal Géza, ford. Ceglédi Sándor és Rábold Gusztáv, A Magyar Református Egyház kiadása, Pápa, 1910.
- Kelly, Henry Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Kitto, H. D. F., *Greek Tragedy: A Literary Study*, London and New York: Routledge, 1993 (1986)
- Krieger, Murray, „Tragedy and the Tragic Vision”, in: *The Tragic Vision*, ed. Holt-Rinehart-Winston, 1960.
- Lattimore, Richmond, *Story Patterns in Greek Tragedy*, University of London: The Athlone Press, 1964.
- Levin, Harry, *The Question of Hamlet*, New York: Oxford Univ. Press, 1958.
- Lloyd-Jones, Hugh, *The Justice of Zeus*, Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press, 1971.
- Lucas, F. L., *Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London: The Hogarth Press, 1966.
- Nilsson, M. P., *Greek Piety*, Oxford: Clarendon, 1951.
- Prosser, Eleanor, *Hamlet and Revenge*, California: Stanford Univ. Press, 1971.
- Ricoeur, Paul, *Symbolism of Evil*, English trans. Emerson Buchanan, Boston: Beacon Press, 1967.
- Rorty, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, 1992.
- Stachniewsky, John, *The Persecutory Imagination: English Puritanism and the Literature of Religious Despair*, Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Tengelyi László, *Élettörténet és sorsesemény*, Budapest: Atlantisz, 1998.

VÉRSZEMIOTIKA: A TEST KORA MODERN ÉS POSZTMODERN SZÍNHÁZAI

„Aztán boncoljátok fel Regant!”

(Shakespeare: *Lear király*, Lear)

„Lelkét kínokkal megtűzdelem.”

(Middleton: *A bosszúálló tragédiája*, Vindice)

„Mi az emberben a tok, s mi van a tokba zárva?”

(Norbert Elias: *A civilizáció folyamata*)

A test megjelenítésével, feltárásával, kiterjesztésével kapcsolatos eljárások területén olyan eseményeknek vagyunk tanúi az 1990-es évek közepe óta, amelyek nem csupán az elméletben és az alkotói tevékenységben, hanem a mindennapi életben is a figyelem középpontjába helyezték az ember anyagiságának, materiális felépítettségének kérdéseit. Ezek a reprezentációs, ismeretelméleti kérdésfeltevések természetesen már jóval korábban bevonultak a kritikai gondolkodás és az alternatív művészeti műhelyek megfontolásai közé, és jelentős hatást gyakoroltak a hazai színházi műhelyekre és trendekre is. Az utóbbi tíz évben ugyanakkor, meglátásom szerint, lezajlott egy heterológiai fordulat,¹ amelynek során a test és a szubjektum anatomizálása a mindennapok jelenségeit is átítatta.

Néhány évvel világotutató kiállításának megalkotása után a német orvos-sebész, Günter von Hagens beváltotta ígéretét, és 2002-ben Londonban felelevenítette a nyilvános boncolások kora modern hagyományát, beüzemelve az első posztmodern anatómia-színházat. Ennél érdekesebb, és csak látszólag eltérő jellegű adat számunkra, hogy a több évszázados elutasító kritikái hozzáállás után az elmúlt néhány évben három magyar színházban is színpadra állították Shakespeare legelső, legvéresebb és legvitatottabb tragédiáját, a *Titus Andronicust*. A Kaposvári Csiky Gergely Színház, a Budapesti Shure Kamaraszínház és a Gyulai Várszínház produkciója egyaránt tematizálta a megkínzott, megcsonkított, feltárt test színpadi és multimédiális megjelenítési lehetőségeit. Írásomban arra keresem a választ, vajon miből fakad a posztmodernnek a testre vonatkozó megszállottsága, és hogyan hozható mindez kapcsolatba a drámai szövegek, a színház és a színháziasság hagyományaival.

A szubjektum materializálásával foglalkozó posztstrukturalista elméletekben számos helyen találkozunk azzal a vélekedéssel, hogy a test a posztmodern korban ismét apokaliptikussá válik.² Felmerül a kérdés: mikor volt ugyancsak apokaliptikus ez a test? Milyen

¹ A heterológia kifejezést de Certeau terminusa és munkái alapján vélem használni, és a mindennapi élet gyakorlataira utalok vele. Vö. Michel de Certeau: *The Practice of Everyday Life* (University of California Press, 2002, Steven Rendall ford.); Michel de Certeau: *Heterologies. Discourse on the Other* (University of Minnesota Press, 1986).

² Bryan S. Turner: „Recent Developments in the Theory of the Body” in: M. Featherstone–M. Hepworth–B. Turner (szerk.): *The Body: Social Process and Cultural Theory* (Sage Publications, 1991), 1–36. Magyarul: „A test elméletének újabb fejlődése”, in: *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória* (Budapest: Jászóvegy Műhely Kiadó, 1997), 7–52. „[...] létezik egy bizonyos nézet a test 1980-as

gyökerekből táplálkozik, és hogyan válhat végletesen fenyegetővé? Ennek a testnek az elfojtása és démonizálása árán képezték meg a modernizmus ideológiai eljárásai a polgári kartézianus szubjektumot, és ez az elfojtás alatt tartott test kerül ismét a felszínre a posztmodernben mint a veszély és a küszöbön álló válság területe, a civilizációra leselkedő bajok forrása. Amióta Foucault bevezette az önhermeneutika fogalmát, ennek az esendő, apokaliptikus testnek a gondozását rendre úgy írja le az elmélet mint a nyugati, gyónásra épülő társadalom központi gyakorlatát, amelyen keresztül az interpelláció elér, kinyúl a szubjektumhoz.³ Az előregyártott identitás- és testsémák végeláthatatlan áramoltatása folyik a kirekesztett, marginalizált jelölő gyakorlatok (performanszok, installációk, alternatív színházak, filmek, irodalmi szövegek stb.) a szubverzió lehetséges terepeként is felhasználták a testet, olyan területet látva a szubjektum materialításában, ahol a tapasztalat közvetlensége az ideológiai meghatározottságon túlra juttathatna bennünket.⁴

Ha meg kellene neveznünk azokat a fogalmakat, társadalmi gyakorlatokat vagy a mindennapi életnek azokat a tárgyait, amelyek a legkitartóbban foglalták el a posztstrukturalista kritikai gondolkodás érdeklődésének középpontját az 1970-es évek végétől kezdve, akkor a testet és a testtel kapcsolatos jelölő gyakorlatokat kétségtelenül az elsők között kellene szerepeltetnünk. A posztmodern igyekszik feltárni az ember felépítésének anyagi alapjait, és általában véve elutasít és problematizál minden totalitást és totalizáló fogalomrendszert, legyen az a szubjektum homogenitásáról, a test uralhatóságáról vagy a jelentés áttetszőségéről alkotott társadalmi ideológia. A test a jelentésalkotás folyamatának megkerülhetetlen és kiindulópontot képező energiaforrása, a beszélő szubjektum rendszerének materiális alapja. Ez az alap különösen akkor válik a jelentésképző megismerő folyamatok tárgyává, amikor elbizonytalanodik, megkérdőjeleződik a társadalomnak a jelhez, a jelölés lehetőségeihez és garanciáihoz való viszonya. A test tehát, a szubjektum „leginkább kéznél lévő”, de általában véve a leginkább tudattalanná tett alapja problematikus jelenlétté válik, valahányszor a társadalmi tudások rezsimje olyan ismeretelméleti válságba kerül, amikor a megismerés határai a testben, a testtel kapcsolatosan jelölődnek ki. Ebben a tekintetben, ahogy David Hillman és Carla Mazzio megjegyzik, a posztmodern ugyanolyan csillapíthatatlan érdeklődéssel fordul a test felé, mint a kora modern, azaz a korai újkor, amikor az ismeretelméleti átalakulások és bizonytalanságok egyik fő vonatkoztatási területe szintén a test volt.⁵ A kora modern szubjektum korábban

évekbeli újrafelfedezéséről és arról, amit talán az aggodalom politikájának nevezhetnénk. A test újra apokaliptikussá vált, gondoljunk csak az olyan fenyegetésekre, mint a kémiai hadviselés, a természetes élőhely elpusztítása, a HIV- és AIDS-járvány [...] Ezeket a politikai aggodalmakat, mint az várható volt, a szociológiában a testinváziók apokaliptikus elméletei reprodukálták.” 37.

³ Vö. Michel Foucault: „Sexuality and Solitude”, in: Marshall Blonsky (szerk.): *On Sign* (Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1985), 365–372. Magyarul: „Szexualitás és egyedüllét”, *Helikon*, 1995/1–2. (Posztszemiotika), 42–49.

⁴ Később és eleinte jobbra csak az elméletben érik be az a meglátás, hogy a reprezentáció soha nem válthatja be a jelenlét, a prezencia ígéretét, és a test tapasztalata is mindig közvetített, szimbolikusan, azaz ideológiailag kódolt, tehát nem lehet a teljesen szuverén tapasztalat forrása. A reprezentáció bezáródásáról, a prezencia felkeltéséről alkotott elképzelések kritikájához lásd: Jacques Derrida: „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”, *Gondolat-jel*, 1994/1–2. Derrida írása azóta alapvető számvetéssé vált abban a posztstrukturalista diszkurzusban, amely elveti a színpadi jelenlét közvetlen élményének gondolatára épülő, úgynevezett „ontológiai én-színházak” programját. Vö. Elenor Fuchs: *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 48.

⁵ D. Hillman–C. Mazzio: „Introduction: Individual Parts”, in: David Hillman–Carla Mazzio (szerk.): *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe* (London and New York: Routledge, 1997), xii.

ismeretlen intenzitással tapasztalja meg a test határainak, felbontásának, szétszedésének és összerakásának izgalmát, a posztmodern kezdeti szubjektum-elgondolásai pedig nemegyszer az ideológiai alávetettség megkerülésének útját, a szubverzió lehetséges terepét látják a testben, a test feletti rendelkezés visszavételében. Ha ezeket a reprezentációkat a kultúra szemiotikai tipológiájában vizsgáljuk, akkor hasonlóságok mutatkoznak abban, ahogy a kora modern és a posztmodern kor a testet az ismeretelméleti kísérletezések kitüntetett terepévé teszi.⁶ A test összetettsége ellenáll a rendszerbe foglalásnak, a szimbolikus rögzítettségnek, ezért a társadalmi-ideológiai parancs szerint meg kell felekezni róla, ki kell iktatni a társadalmi beszédmódokból és a szubjektum önazonosságának érzetét megteremtő absztrakcióból, amely nem más, mint a cogito működése, és amelynek filozófiai uralma a korai újkor után, a kartézianus humanizmussal veszi kezdetét.⁷ A test és a tudat radikális szétválasztásának eredményeképpen a modern nyugati filozófia a tizenhetedik század után hús és vér valóság nélküli, testtelen absztrakciókban horgonyozta le a jelentés és a megismerés metafizikus elméleteit.⁸

A testről szóló posztmodern apokaliptikus beszéd helyénvaló lehet, de csak részben. Ha a testet társadalmi szemiotikai képződményként fogjuk fel, lehetővé válik, hogy a test állapotával kapcsolatos aggodalom és törődés mögött felfedezzük azt a kísérletező és ismeretelméleti vállalkozást, amely párhuzamot mutat a kora modern és a posztmodern korban. A testről vallott különféle elgondolásokat el kell helyeznünk a kulturális periódusok összehasonlító szemiotikai tipológiájában, és így megvilágíthatjuk a testre irányuló figyelem és a kultúra általános szemiotikai hozzáállása között lévő kapcsolatot.⁹ Meg-

⁶ Jurij Lotman kultúraszemiotikájában a felvilágosodás-típusú világmodellbe való átmenet eredményét a valóság deszemiotizálódásaként írja le, amikor az új világmodell lassú felbukkanásával a valóságelemek elvesztik eleve garantált, az isteni eredetből adódó jelentésüket. Az ikonikus természetű középkori valóság deszemiotizálódik, és ezzel együtt a jelölés is homogenizálódik: az allegória, az embléma, a többjelentésűség gyanússá, haszontalanná válik. Az átalakulás, az átmenet idején ugyanakkor felfokozott szemiotikai intenzitással keresi a társadalom az újabb ismeretelméleti eszközöket, a valóság újfajta megismerési lehetőségeit, és ennek a tevékenységnek kitüntetett kísérleti terepe a test. Meglátásom szerint ugyanilyen ismeretelméleti kísérletezésnek vagyunk tanúi a posztmodernben is. Lásd Jurij Lotman: „Problems in the Typology of Cultures”, in: D. P. Lucid (szerk.): *Soviet Semiotics* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972), 214–220.

⁷ „This is Descartes's error: the abyssal separation between body and mind, between the sizable, dimensioned, mechanically operated, infinitely divisible body stuff, on the one hand, and unsizable, undimensioned, un-pushpullable, nondivisible mind stuff; the suggestion that reasoning, and moral judgement, and the suffering that comes from physical pain or emotional upheaval might exist separately from the body.” Antonio Damasio: *Descartes's Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (Putnam's, 1994), 249. Idézi Michael C. Schoenfeldt: *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton* (Cambridge: Cambridge U. P., 1999), 10.

⁸ „Our philosophies of language, embodiments of the Idea, are [...] static thoughts, products of a leisurely cogitation removed from historical turmoil, persist in seeking the truths of language by formalizing utterances that hang in midair, and the truth of the subject by listening to the narrative of a sleeping body [...] a body in repose, withdrawn from its socio-historical imbrication, removed from direct experience. [...] the kind of activity encouraged and privileged by (capitalist) society represses the process pervading the body and the subject.” Julia Kristeva: *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984, M. Waller ford.), 15.

⁹ „A színház és a színházi előadásra írt dráma természetéből fakadóan mindig reprezentációs problémákat szólít meg és tematizál, ugyanis a színház maga egy megoldhatatlan reprezentációs dilemmával, a jelenlét lehetetlenségével szemben folytatott játék. A színház annak a jelenvalóságát próbálja felkelteni, ami nincs jelen: az ilyesfajta kísérlet lehetőségébe vagy lehetetlenségébe vetett hit erősen jellemzi az adott kultúra szemiotikai diszpozícióját.” Kiss Attila Atilla: „A

látásom szerint a test posztmodern vizsgálata és feltárása hasonlóságot mutat az emberi test belső szerkezete felé forduló kora modern anatómiai fordulattal.¹⁰ A posztmodern anatómia olyan ismeretelméleti válságra adott reakció, amely számos ponton hasonlóságot mutat a korai újkor átmeneti és bizonytalanságokkal teli periódusával, amikor a középkori „természetes rend” magas fokú szemioticitása megrendült, és a jelentés metafizikus garanciái kizökkentek helyükről. Természetesen egy bizonyos pontig bármely periódusról nyugodtan kijelenthetjük, hogy átmeneti és válságos korszak, de meggyőződésem szerint a kora modern és a posztmodern episztemológiai bizonytalanságai ennél nagyobb mértékben csengenek össze. Elég arra emlékeznünk, Montaigne hogyan vezeti be az emberi tudás természetéről folyó kora modern diszkurzusba a szkepticizmust és a relativizmust, és álláspontja milyen nagy hasonlóságot mutat Lyotard meglátásaival a nagy nyugati elbeszélések válságáról és delegitimációjáról, de nem áll távol Feyerabendnek a módszer ellen felállított érvrendszerétől sem.¹¹

Bryan S. Turner fentebb hivatkozott cikkében azt állítja, hogy az instrumentális racionalitás posztmodern válsága, amely a nagy nyugati kulcs-narratívák megkérdőjelezését eredményezi, párhuzamba állítható a kora modern kultúra manierista közegeinek hangulatával. Más kritikusok arra világítanak rá, hogy a barokk kezdete valójában válasz arra a kulturális és személyes válságra, amelyet a reformáció okozott Európában.¹² A kora modern–posztmodern párhuzamot tehát a két kor ismeretelméleti válságának hasonló jegyei alapján fogalmazhatjuk meg, és mindkét átmeneti, kérdésekkel teli korban a test válik az ismeretelméleti kísérletezés kitüntetett terepévé. A továbbiakban először a kora modern színházi hagyományokban, majd ezek posztmodern feléledésében értelmezem a test tematizálásának, megjelenítésének összefüggéseit.

Az európai reneszánszra, még pontosabban a vizsgálataim tárgyát képező angol korai újkorra a leginkább jellemző fogalom a keveredés. Keveredés úgy is, mint összetettebbé, heterogénné válás, és úgy is, mint felhígulás, az esszenciák, a biztosnak és csalhatatlannak vélt aromák feloldódása, új összetevők bekeveredése. Így vélekedik Jean Delumeau is a reneszánszról szóló munkájának elején: „A reneszánsz ennél fogva úgy jelenik meg előttünk, mint ellentmondolult, tisztaság és érzékiség, irgalom és gyűlölet keveredik egymással.”¹³

Hogy a folyadék képrendszerét még erősebben beemeljem okfejtésembe, emlékeztetni szeretnék arra is, hogy a kora újkori kultúra felhíguló, pontosabban rétegződő rendszerfogalmaira a likviditás dinamikája jellemzőbb, mint a szilárd elemek stabilitása. Az átmenet, a kulturális kizökkentség, az általános ismeretelméleti bizonytalanság közepette az önismeret, az önmegismerés problematikája a középpontba kerül. Ennek ugyanakkor nem pusztán az a magyarázata, hogy általában nagyobb hangsúly helyeződik a polgári szubjektum prototípusaként kialakuló reneszánsz egyénre (amely még nem individuum), hanem az is, hogy ez a proto-individuum igyekszik a felszín és a mélység, a lát-

szemiográfiáról”, in: Ármeán Otília, Fried István, Odorics Ferenc (szerk.): *Irodalomelmélet az ezredvégén* (Budapest, Szeged: Gondolat Kiadói Közalapítvány–Pompeji, 2002), 150.

¹⁰ „[...] early moderns, no less than postmoderns, were deeply interested in the corporeal ‘topic’.” David Hillman & Carla Mazzio, *i. m.*, xii.

¹¹ Montaigne emberről alkotott felfogása hasonlóságot mutat a decentralált posztmodern szubjektum elméleteivel. Hangsúlyozza, hogy nincs bennünk semmi állandó, és tudásunk minden formája szubjektív, relatív, állandótlan. Nem véletlen, hogy Hauser Arnold a manierizmus én-felfogását szemléltető könyvfejezetéhez Montaigne-től kölcsönzi a címet: „A hullámozó-változó Én”, in: Hauser Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta* (Budapest: Gondolat, 1980), 69–72.

¹² Christine Buci-Glucksmann: *Baroque Reason : The Aesthetics of Modernity* (Sage Publications, 1994); Nigel Llewellyn: *The Art of Death* (London: Reaktion Books, 1992).

¹³ Jean Delumeau: *Reneszánsz* (Budapest: Osiris, 1997), 10.

szat és a valóság minden gondolati képződményt átható ellentétrendszerében a dolgok mögé, a testek mélyére látni. Igyekszik felfedezni a jelenségek fedőbőre alatt az áramlások rendszerét, a vér útjait. Anatomizál, és az anatómia az önmegismerés eszközévé válik. A tizenhatodik században ez az anatomizáló érdeklődés teremti meg az empirikus és racionalizáló kísérletezés alapjait, és úgy gondolom, hogy test és vér dialektikájának felfedezése az egész korai újkor metaforájaként alkalmazható.

Néhány évvel az *Értekezés a módszerről* megírása előtt, 1631 és 1632 fordulóján Descartes a hentesboltokat járta sorra Amszterdamban, hogy beszerezze a boncolási vizsgálataihoz szükséges állattetemeket. Ugyanebben az időben Rembrandt szintén Amszterdamban dolgozott addigi legfontosabb megbízatásán, a *Tulp doktor anatómialeckéje* című festményen. Bár tudomásunk nincs róla, elméletileg semmi nem zárja ki, hogy alkalmasint össze is talákoztak az egyik hentesüzletben, nyilvános anatómialeckén vagy a városi akasztófa közelében, a test társadalmilag szabályozott felmutatásának valamelyik helyszínén.¹⁴ Az azonban semmiképpen sem véletlen egybeesés, hogy a polgári berendezkedés filozófiájának kimunkálója testeket boncolt és az anatómiát tanulmányozta, miközben a meggazdagodás felé jó úton járó festő az anatómia-színház anatómiáját, a test felett őrködő orvosok polgári rendjét igyekezett vászonra vinni. A test megjelenítésének, felnyitásának, tanulmányozásának ideológiai irányítottság alá vonása egybeesik a kartézianus filozófia szubjektumfelfogásának kialakulásával. Hosszú folyamat vezet ugyanakkor ehhez a kultúrtörténeti váltáshoz. A „tokba zárt ember” megjelenését megelőzi a korai újkor anatomizáló tekintetének kialakulása, az anatómiai színház és a színházi anatómia elterjedése, illetve más szavakkal: a véráram felfedezése az orvoslásban, és a vér képrendszerének térhódítása az irodalmi, főként a drámai/színházi kifejezőmódokban.

A testbe való be- és lehatolás története a tizennegyedik századtól a tizenhetedik századig szemlélteti, hogyan alakul át a társadalom általános jelelméleti irányultsága és az ember jelölő természetéről alkotott elképzelések rendszere. A test nyilvános faggatásának és szerepeltetésének három nagy intézményesített formáját ismerjük a középkor óta. A kivégzések és a színházi előadások mellett csaknem azonos fontossággal bír a harmadik nagy látványosság, az anatómia-színház.

A test és különösen a hulla, a kadáver számos ikonográfiai–emblematicai hagyománynak a toposza. A *memento mori*, az *ars moriendi*, az *exemplum horrendum*, a *contemptus mundi*, a *danse macabre* mind használtak olyan ábrázolásokat, amelyek központi kelléke a mulandóság és a halál metaforájaként álló test volt. Ezek az emblematicus megjelenítések a kora újkori kultúrában azért is ruházzák fel a testet fokozott jelentésséggel, mert a test és a lélek problematikussá vált kapcsolatában elképzelt ember mint mikrokozmosz az egész univerzumnak mint makrokozmosznak egyre problematikusabbá váló rendjét jelképezi.¹⁵ Az embernek a teremtésben, a kozmoszban és az önmagához való viszonyában elfoglalt helyével és szerepével kapcsolatban kialakuló kételyek a korábban egyetemesnek tekintett rend megingását visszhangozzák. A reformáció, a protestantizmus terjedése átírta a halálról és a haldoklásról alkotott vallásos meggyőződéseket, és a purgatórium teológiai elutasítása által keletkezett, traumatizálódó „hiányt” a meghalás és a haldokló vizuális megjelenítéseinek, a „jó halál” narratíváinak újabb divatjai töltik ki.¹⁶

¹⁴ Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995), 148.

¹⁵ „[...] it is no longer possible to assert the underlying unity of all things once the central principle of the cosmos, the human subject, has been so radically dissected.” Sawday, *i. m.*, 146.

¹⁶ „The ending of Purgatory thus caused grievous psychological damage: from that point forward the living were, in effect, distanced from the dead. [...] To balance the traumatic effect of the loss of Purgatory the Protestant churches gradually developed the theory of memoria, which stressed the didactic potential of the lives and deaths of the virtuous.” Llewellyn, *i. m.*, 27–28.

Az ikonográfiai ábrázolások hagyományainak legösszetettebb alkalmazását a reneszánsz emblematikus színházban találjuk.¹⁷ A test tematizálása, a hullák kitermelése a reneszánsz színházban olyan megjelenítési eszköz, amely az ismeretelméleti válságra igyekszik egyfajta választ adni. Nem elégszik meg a közhellyé vált *memento mori* koponyájával, hanem metaszínházi tudatossággal kísérletezik a test felbontásával, a halál pillanatának elnyújtásával, az undor színpadra állításával, hogy ezen keresztül olyan totális hatást gyakoroljon a befogadóra, amely a tapasztalat és a jelentés közvetlenségét látszik eredményezni.¹⁸ A színház a jelölés kísérleti laboratóriumává válik. A test és a vér, a vad erőszak, a perverz szexualitás, a brutális csonkítás képrendszere később eltűnik az egységes szubjektum képzetére épülő polgári színházból. A színházi anatómia jelenléte választja el többek között a reneszánsz emblematikus színházat a későbbi polgári fotografikus-realista színháztól.¹⁹

A test jelenlétét leginkább a valódi anatómia-színházban tapasztalhatták a nézők, melynek története az első nyilvános boncolásokig, a tizennegyedik századig megy vissza. A nyilvános anatómialecke a reneszánszban olyan intézményesített társadalmi látványossággá vált, amelynek népszerűsége Londonban például a nyilvános színházéval vetekedett. Az anatómia-színház helyszíne természetesen a későbbi időszakokban az egyetem volt, a nagy egyetemek létrejötte előtt azonban gyakran használták a templomot erre a célra.²⁰

Az első dokumentált és orvostörténetileg jelentős boncolást Mondino de' Luzzi hajtott végre 1315-ben, Bolognában. Ekkor még csak orvostanhanglakók és bennfentesek szemlélték az eseményt, a tizenhatodik század első felére azonban a nyilvános boncolás intézményesült előadásá alakult, és az 1530-as években Padovában és Bolognában már több száz ember töltötte meg az állandó anatómia-színházakat. Az anatómia bemutatta, hogy a test ugyanolyan Isten által írt könyv, „*liber corporum*”, mint a Természet Könyve. Ezzel ugyanakkor megtörtént az alapvető episztemológiai áttörés: megismerszik a test, a belsőség, amely eddig az ismeretek küszöbét jelentette, hiszen a test belsejére csak erőszakon keresztül (baleset, harci seb, kivégzés) lehetett pillantást vetni.

Az anatómia-színház igazi célja nem is a test feltárása és darabokra szedése, hanem pontosan az, ami ez után következik. Az anatómia maga a disszekciót követő folyamat, amelyben a testet az írásnak, a szabályzatnak megfelelően a magyarázaton keresztül újra összerakják, így szemléltetve az írás és az általános tanítás igazságát. A folyamat erősen ritualizált.²¹ A pápa ugyan már Mondino anatómiáját is szentesítette, az esemény mégis alapvetően rendellenes, erőszakot tesz Isten teremtményén, magyarázatra, jóvátételre

¹⁷ „Az Erzsébet-kori színház tehát a szoros színpad–közönség kapcsolatra, a közönség által birtokolt emblematikus kódokra, a nézők együttműködésére és szemiotikai diszpozíciójára épült. [...] Az emblematikus színházat úgy határozhatjuk meg, mint a színházi kommunikáció olyan speciális módját, melyben az előadás-szöveg erősen konnotatív jelek által alkotott részszövegekből áll.” Kiss Attila: „A tanúság poszt szemiotikája az emblematikus színházban”, in: uő: *Betűrés. Poszt szemiotikai írások* (Szeged: Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999), 31–86. 64.

¹⁸ Az erőszak és az abjekt test szemiotikájához az emblematikus színházban lásd: Kiss, i. m., 71–86.

¹⁹ A test jelenlétének elfojtása az, ami megeremti a modernitás üres, absztrakt szubjektivitását („the deadly subjectivity of modernity”). Vö. Francis Barker: *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (London: Methuen, 1984), 114. A két színház, a reneszánsz és a polgári realista színpad reprezentációs logikája között lévő különbség megfeleltethető a Lotman rendszerében leírt magas szemioticitású középkori, illetve az alacsony szemioticitású felvilágosodás-típusú világmodell között lévő különbségnek.

²⁰ Az egyik leghíresebbé váló, állandó anatómia-színházat az 1580-as években alakították ki Leidenben, egy templom belsejében. A helyszín már csak azért sem lehet meglepő, mivel a felboncolt testet a maga összetett harmóniájában az isteni teremtetést szemléltető templomnak tekintették. Vö. Sawday, i. m., 75.

²¹ Vö. Luke Wilson: „William Harvey’s Prelectiones: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy”, *Representations* 17, Winter 1987. 62–95.

szorul. Az anatómia-lecke tehát valójában olyan ritualizált drámai előadás, olyan „szent anatómia”, amely a test megnyitásának jóvátételéről szól: ismeretelméleti kíváncsiság, melyet nyilvános megbánás követ.²² Az anatómia-színház előadása így valódi dráma, amelyben a test, az anatómus és a néző egyaránt szereplővé válik, hiszen potenciálisan mindannyian ilyen felboncolható szerkezetek vagyunk, megszerkesztettségünkben ugyanakkor az egész világ rendjét visszhangozzuk. Nem véletlen, hogy az „irodalmi” értelemben vett drámákat alkalmazó színház is rendszeresen tematizálta a testet, az anatómiai színházat színházi anatómiává téve.²³ Ha ugyanis belegondolunk, pontosan ilyen anatómiai előadásnak vagyunk tanúi az angol kora újkori színházi előadásokban is, amelyek az anatómia és az anatomizáló (ön)megismerés képrendszerére épülő drámákat állították színpadra. A reneszánsz színház mint társadalmi gyakorlat olyan anatómia-színházként működött, amelyben a katarzisz problematikájával akkor tudunk számot vetni, ha olyan élményként közelítjük meg, amely a szubjektum kérdésessé vált önazonosságának, mibenlétének darabokra szedése és újra összerakása során alakul ki.

Dolgozatom elején a kora modern és a posztmodern között érzékelhető, főképpen ismeretelméleti változásoknak tulajdonítható hasonlóságból indultam ki. Megállapítottam, hogy a kultúra jelelméletével foglalkozó posztstrukturalista kutatásokban a nyolcvanas évek elejétől kezdve egyre több figyelem irányul arra a növekvő érdeklődésre és affinitásra, amellyel a posztmodern fordul a kora újkori kultúra felé. Ez az érdeklődés leginkább azokra a kora modern szövegekre és társadalmi gyakorlatokra irányul, amelyek a maguk korában úttörőnek vagy akár felforgatónak számítottak amiatt, ahogy az identitás technológiáit és a test belső tereit feltérképezték és tematizálták.

A kulturális regiszterek keveredésével a posztmodern és a kora modern kultúra között lévő párhuzam még inkább szembeötlővé válik, ugyanis a sokáig magas kultúraként kanonizált reneszánsz szövegek most a populáris kultúra árucikkeiként bukkannak fel. Együttal beleilleszkednek abba az általános dekanonizáló és újrakanonizáló folyamatba, amely megkérdőjelezi az eddigi olvasási eljárások és kitüntetett szövegkorpuszok szilárdnak vélt pontjait, áthelyez kultikussá vált vagy démonizált szerzőket, és beemel eddig kiszorított, előítéletekkel kezelt szövegeket.

A kora újkori szubjektivitással és én-formálással kapcsolatosan kitermelődő hatalmas szakirodalom kitüntetett témája, az emberi test központi szerepet foglalt el a „szubjektivitás felfedezésében” a tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulóján.²⁴ A test faggatásának kora újkori kérdésfeltevései és ábrázolási hagyományai ugyanakkor nem csupán a posztstrukturalista szakirodalomban, hanem az általános posztmodern kulturális gyakorlatokban is visszaköszönnek, hiszen a testbe való behatolás egyre tematizáltabb a vizuális és narratív megjelenítésekben. Ha áttekintjük a bevásárlóközpontok, plázák, mul-

²² „...we can also begin to understand the ritualistic drama which surrounded the Renaissance anatomy demonstration: the careful allocation of seats according to social rank, the playing of music (as at Leiden and Padua) during the dissection, the procession which heralded the entrance of the anatomists.” Sawday, *i. m.*, 75.

²³ Angliában az első igazi anatómia-színház megépítésére Inigo Jones, a híres színházi építész kapott megbízatást 1636-ban.

²⁴ A legfontosabb munkák közül a jelen írás a fentebb idézettek mellett a következőkre támaszkodik: P. S. Spinrad: *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage* (Ohio State University Press, 1987); Valerie Wayne (szerk.): *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare* (Ithaca: Cornell University Press, 1991); Derek Cohen: *Shakespeare's Culture of Violence* (New York: St. Martin's, 1993); Cynthia Marshall: *The Shattering of the Self. Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002); Michael Neill: *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

tiplex mozik, alternatív kiállítóközpontok vagy a bestsellerek képvilágát, szinte biztosra vehető, hogy találkozunk azokkal az elemekkel, amelyek fokozott jelenléte kapcsolatot teremt a kora modern és a posztmodern reprezentációs hagyományok között. Néhány példával szemléltetem az anatómiának ezt a heterológiai fordulatát.

A University of Oregon központi könyvtárának épületében a nyolcvanas évek végén nagy poszterrel találtam szembe magam, amely a *Coriolanus* színpadi előadását hirdette a következő felirattal: „A natural born killer, too.” A Shakespeare-dráma főszereplője is született gyilkos, hirdette a plakát, és Oliver Stone filmjének címe máris a reneszánsz dráma piaci bevezetésének eszközeivé vált. Öt évvel később a University of Hull könyvtárában arról olvastam újságcikkeket, hogy Londonban mentőautók álltak készenlétben a *Titus Andronicus* játszó színház bejáratánál, a szervezők ugyanis igyekeztek a véres sárban vergődő, megcsonkított Lavinia látványától elájuló nézőket minél hamarabb ellátásban részesíteni. Néhány évvel ezelőtt megtekintettem a csodált és gyűlölt Günther von Hagens professzor változatos korpuszokat felvonultató kiállítását Bécsben, és alighogy értesültem az anatómiai színház felállítására és a nyilvános boncolás hagyományának újjáélesztésére irányuló programjáról, egy moziban a plakátokról máris Hannibál, a Kannibál nézett farkasszemet velem óriási TITUS feliratok alól. Julie Taymor egy angol lord, Anthony Hopkins főszereplésével nagyjátékfilmet szentelt a *Titus Andronicus*-nak, a Shakespeare-kánon évszázadokon keresztül legproblematisabbnak tekintett darabjának.

A kánonalkotó ideológiák több évszázados kirekesztő hozzáállása, a kritikusok folyamatos megbotránkozása és megbélyegző elutasítása után a hetvenes évek óta a színpadi kísérletekben, az értelmezői közösségekben és az általános kulturális piacon egyaránt megújult az érdeklődés a kora újkori angol tragédiák iránt. Ennek okát nem pusztán abban kell keresnünk, hogy a posztmodern közízlés ugyanolyan előszeretettel fordul az erőszak és a horror megjelenítéséhez, mint a kora újkori közönség.²⁵ A *Titus Andronicus* és az egyéb bosszútragédiák iránt kialakuló újabb affinitást azoknak a kritikai diszkurzusoknak a tevékenységével is magyarázhatjuk, amelyek hosszú hallgatás után olyan kérdéseket tesznek fel, amelyeket az angol reneszánsz dráma is tematizál, de a korábbi kritikai közízlés figyelmen kívül hagyott vagy tudatosan ignorált.

Ami az újabb értelmezési kísérleteket illeti, megítélésem szerint a drámáknak ezzel az ellenállásával legjobban azok az előadasközpontú szemiotikai megközelítések boldogultak, amelyek igyekeztek ismét ahhoz a feltételezésszerűen helyreállított színpadi megjelenítési elvhez hozzárendelni a drámát, amelynek alapján eredetileg íródott.²⁶ Azok a híres vagy elhíresült részek, amelyek hagyományosan felháborodást, undort vagy akár röhejt váltottak ki a modern közönségben, egymáshoz kapcsolódó képek rendszereit keltik életre, amennyiben a reneszánsz emblematisz színház reprezentációs logikájának megfelelően értelmezzük őket. Az angol reneszánsz bosszútragédiák színpadra állításai során például a rendezők természetesen a túlárado erőszak megjelenítését tartották a legnagyobb kihívásnak. A szimbólumok bonyolult sorozatával végzett stilizálás és a több vödörnyi színpadi vérrel felkeltett naturalista látvány egyformán alkalmatlannak tűnik a drámák színpadi természetének felfedezésére.

A bosszúálló tragédiájában Vindice a parázna herceget méreggel megrohasztja, nyelvét törrel a földhöz szegezi, szemét kitolni készül, miközben arra kényszeríti, hogy végig-

²⁵ „[...] it is an interesting sociological point that the Elizabethans had, like us, a penchant for gory entertainment.” Marshall, *i. m.*, 107.

²⁶ A kultúra általános szemiotikai diszpozíciójára épülő színházi reprezentációs logika fontosságára a kora újkori drámák olvasásában Alan Dessen hívta fel több munkájában is a figyelmet. Lásd például: Alan C. Dessen: *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters* (Cambridge: Cambridge U. P., 1984), *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary* (Cambridge: Cambridge U. P., 1995).

nézze, ahogy a szomszéd szobában fattyú fia felszarvazza őt feleségével. Az ateista tragédiájában a bosszúálló kezében valahogy megfordul a fejsze, és saját magát fejezi le hirtelenjében. Az *Amalfi hercegnő* című tragédiában testrészeket küldenek levélként, ahogy a *Titus Andronicus*-ban is, a *Lear király*-ban pedig a jó öreg Glosternek egyszerűen kitapossák mindkét szemét. A tizenhetedik század végétől egészen a legújabb kritikai törekvésekig dekadens, perverz sületlenségnek tartották az ilyesfajta drámákat.

Ha saját reprezentációs elvárásainkkal olvassuk a példaként kiragadott *Titus Andronicus*-t, a szöveg helyenként már-már idegesítővé válik. A kritikusokat és a rendezőket leginkább foglalkoztató, nehezen magyarázható részek egyike Titus testvérének monológja (2.iv). A darab egyik dramaturgiai fordulópontján, Lavinia „megtalálásánál” Marcus, mielőtt bármi ténylegeset is cselekedne, negyvenhét soron keresztül ecseteli, milyen elborzasztó látványt nyújt unokahúga, akit Tamora fiai megerőszakoltak, majd kezzeit levágták és nyelvét kitepték. Marcus túláradó retorikája teljességgel idegennek és alkalmatlannak tűnik egy olyan helyzetben, amikor az ember mindenekelőtt ösztönösen és kétségbeesetten segítségért kiáltana vagy elsősegélyt nyújtana, ahogyan erről a színész Terry Kraft is beszámol, amikor a próbák során kialakuló szituációkat írja le.²⁷ Más hozzáállás alakulhat ki azonban bennünk a színpadi megjelenítéssel szemben, ha a *Titus Andronicus* emblematisztikus színpadának képrendszerében elhelyezve a fájdalom és a megismerés felnagyított emblémájaként, *tableau miserabilis*-ként értelmezzük Lavinia vérző, megcsönkített testét. Ezt az értelmezést már nem zavarják meg olyasfajta aggályok, hogy miképpen élhette túl Lavinia a szörnyű vérvesztését, és miért nem látta el sebeit késlekedés nélkül a nagybátyja.

Az erőszak és az erőszaknak alávetett test színpadra állítása sokféle energiából táplálkozott. Fokozódó kíváncsiság és fürkésző kutatás tárgyává vált az ember testi, anyagi felépítménye mint az új, kora modern típusú zárt identitásnak, a kialakulófélben lévő, Norbert Elias által *homo clausus*-nak nevezett újkori szubjektivitásnak a területe.²⁸ Az identitásnak mint az emberben belsőleg elhelyezkedő és belülről fakadó dolognak a gondolata új elképzelés a kora újkori kultúrában, amely a későbbi racionalizmussal és a kartézianus diszkurzussal megszilárduló „cogito” szubjektivitásának felbukkanását jelzi. A belsővé tételnek ez a folyamata olyan kihívás, amelyben a reneszánsz dráma számos karaktere elbukik: a szubjektivitásnak két lehetséges típusa között ingadoznak, és végül köztes, folyékony, vérző szubjektumokká válnak a korábbi, Isten által garantált, metafizikus önazonosság, illetve az újabb, önmegkérdő szubjektumtípus alternatívái között.²⁹

A reneszánsz ismeretelméleti válságára adott reakcióként értelmezett, erőszakot és borzadályt megjelenítő technikák hátterében ott van tehát az a kulturális késztetés is, amely a

²⁷ Alan Dessen: *Titus Andronicus. Text in Performance* (Routledge, 1989), 54.

²⁸ „[...] a tokba bújó éltre vonatkozó elképzelés az újabb filozófia egyik állandó vezérmotívuma. [...] Az az elképzelés azután, hogy az egyes ember *homo clausus*, magáért való kis világ, [...] meghatározza az emberről alkotott képet. [...] magva, lényege, voltaképpen önmaga beljében ugyan csak mintha láthatatlan fallal lenne elzárva mindentől, ami rajta kívül van, tehát az összes többi embertől is. Ám magának e falnak a természetéről szinte sohasem gondolkodtak el. [...] Vajon a test az edény, mely bensejében tartja elzárva voltaképpen önmagunkat? Vajon a bőr a határ a »belső« és a »külső« között?” Norbert Elias: *A civilizáció folyamata* (Budapest: Gondolat, 2004 [1968]), 41–42. Elias vizsgálatait a heterogenitást hangsúlyozó posztstrukturalista szubjektumelméletek előkészítésének is bátran tekinthetjük. Történeti perspektívája feltárja számunkra, hogy a posztmodernben megkérdőjeleződő *homo clausus* voltaképpen a koramodern kor anatomizáló vizsgálatait után kezd el kialakulni.

²⁹ Michael Neill ezt a jelenséget az emberi belsőről szóló új diszkurzusnak nevezi („the new discourse of interiority”), amelyben kitüntetett szerep jut a testnek, hiszen falai (látszólag) az ember identitását, szubjektivitását zárják közre. A test felnyitásának különféle ábrázolásai és metaforái ennek az újfajta szubjektivitásnak a keresését tematizálják. Vö. Neill, i. m., 159.

felszínek alá, a külsín mögé akar hatolni. Ezzel az anatómia azokba a sebekbe kíván bele-vájni, amelyek vizsgálata (főképp vallásos kódok miatt) korábban tiltva volt. Ahogy korábban már vázoltam, a kora újkori kultúrának két populáris intézménye elégitette ki elsősorban ezt a kíváncsiságot. Valódi sebek, vágások és sebészi beavatkozások fedték fel a közönség számára a test titkait az anatómia-színházban, míg a drámai színházakban metaforikus testeken ejtett emblematikus sebek tematizálták ezt a kulturális érdeklődést.

Az identitás titkainak terepeként elképzelt emberi belső iránt kialakuló kora modern érdeklődés beszédes példáját olvassuk Sir Philip Sidney *Defense of Poesy* című művének a komédiát és a tragédiát tárgyaló részében. Sidney úgy vélekedik, hogy a dráma alkalmazásának megvannak a megfelelő módjai: a helyesen alkalmazott tragédia „a legnagyobb sebeket nyitja meg”, és feltárulkoznak általa azok a fekélyek, amelyeket egyébként szöve-tek takarnak.³⁰ Ezek a fekélyek természetesen a társadalom testén és a kora újkori egyén identitásán esett sebeknek a metaforájaként is olvashatók. A bosszúálló tragédiájában Vindice arra tesz ígéretet, hogy a buja herceg lelkét kínokkal megtűzdelje, ezt azonban a reneszánsz színház általános törekvésének metaforájaként is értelmezhetjük. Az anatomizálás, ahogy a színház „vérszemet kap”, lefosztja a bőrt, a húst, az álarcok rétege-it a korai újkor individuumáról, de folyamatosan tematizálja azt a bizonytalanságot is, amely körülveszi a vérző szubjektum összerakhatóságát. Visszakanyarodva a folyadékok kérdéséhez: az önmegismerés és az összerakhatóság problémája természetesen kapcsolódik az ember testében lévő folyadékok, azaz nedvek egyensúlyához is.

A színház anatómiai hagyományait és a testre irányuló beható figyelmet azok a posztmodern törekvések elevenítik fel, amelyek a 20. század második felétől a művészeti formák és az elméleti erőfeszítések területén egyaránt módszeresen kísérleteznek azzal, hogy ismét számot vessenek a test materiális valóságával. A performanszokban felnyitott, át- és átformált test, a kísérleti színházak megjelenítési technikái, a filmekben tudatosan tematizált testiség és erőszak ugyanúgy ide tartoznak, mint a német Günter von Hagens professzor által legújabban felelevenített anatómia-színházi gyakorlat és a test szemiotikájáról az utóbbi két évtizedben megszületett könyvtári szakirodalom. Ismét a társadalmi anatómia tárgyává válik a szubjektum teste, Hagens professzor kiállítását Japánban több mint egymillió ember tekintette meg, Londonban anatómia-színház mutatkozott be, de a posztmodern kultúra ismeretelméleti válságára még nem születtek meg azok a válaszok, amelyek alapján megjósolhatnánk, pontosan milyen színházi anatómiákban látjuk viszont az elkövetkezendő évtizedekben ezt a testet.

Ami a posztmodern dráma és színház identitással és szubjektivitással kapcsolatos kérdésfeltevéseit illeti, úgy tűnik, hogy a posztmodern karakterek, ha egyáltalán beszélhetünk ilyenről,³¹ ugyanazzal a kihívással birkóznak sikertelenül, mint amibe a kora modern drámák főszereplői is belebuknak. Nem képesek magukévá tenni a zárt, homogén identitásnak azokat az előregyártott kulturális mintáit, amelyeket az ideológia felkínál számukra, és anatomizáló figyelmük saját belsejükre, plurálissá vált identitásukra, megkérdőjeleződött, mozaikszerű önazonosságukra irányul. A posztmodern drámára is áll Sidneynak az az elképzelése, hogy az irodalom megfelelő működése anatomizáló, boncoló, feltáró munkát

³⁰ „So that the right use of Comedy will, I think, by nobody be blamed, and much less of the high and excellent Tragedy, that openeth the greatest wounds, and sheweth forth the ulcers that are covered with tissue...” Sir Philip Sidney: *Selected Writings*, szerk. Richard Dutton (Manchester–New York: Fyfield Books, 1987), 124. (kiem. tőlem – K. A. A.)

³¹ Vö. Fuchs, *i. m.*, 21–35: „The Rise and Fall of the Character Named Character.” Fuchs szerint a posztmodern dráma többek között pontosan arra világít rá, hogy a szubjektum nem értelmezhető azokkal a normákkal, amelyekre a korábbi drámatípusok „karakter”-fogalma, az önrendelkező, szuverén individuum elgondolása épült.

eredményez, és ennek a munkának leghatékonyabb társadalmi kifejezőeszköze a jelölés, a reprezentáció mindenkor kísérleti terepe, a színház. A jelenségek belsejének feltárására irányuló és gyakran a testre összpontosított kísérlet sokszor a felnyitás, az erőszak, a csonkolás eszközeit használja megjelenítési eljárásként, így próbálva az abjekció hatásán keresztül megkérdőjelezhetetlen, közvetlenebb jelentést, illetve hatást elérni a befogadóban. Az erőszak mint reprezentációs technika a kora modern és a posztmodern színpadon egyaránt a kor ismeretelméleti bizonytalanságára, válságára adott reakció: azt a kulturális késztetettséget fejezi ki, amely a látszat, a dolgok bőre mögé próbál hatolni, és a társadalom sebeibe váj bele. A kora modern színház olyan sebeket nyit fel az egész szimbolikus rend metaforájaként működtetett emberi testen, amelyeket korábban vallásos tiltás zárt el az emberi kíváncsiság elől, míg a posztmodern performansz-színház a feledésbe merült, elfojtott, eltagadott test bőrét hasítja fel, ismét láthatóvá téve a szubjektum anyagiságát.

A szubjektivitás feltérdeleése és kiüresítése, valamint az abjekt test megjelölése egyaránt fontos néző-bevonó színházi technikaként működik a posztmodern kísérleti színházban is. A posztmodern társadalmak szemiotikai diszpozíciója olyan dilemmákkal szembesül, amelyek jelentős analógiákat mutatnak a kora modern kor kérdéseivel. A rendezett és teleologikus világmodell kikökenése után a kora modern és a posztmodern periódus egyaránt a garantált ismeretelmélet hiányával küszködik. A modernizmus befejezetlen projektuma olyan posztmodern kételyekhez vezet, amelyek megingatják a felvilágosodás örökségének lelkesedtségét, miközben a megismerő, gondolkodó szubjektum státusa és valóságához való viszonya kérdéssé válik. A posztmodern dráma és színház reprezentációs technikái, akárcsak a kora modern drámákban, a karakter-pozíciók felbomlasztásával, a rögzült jelentés- és identitás-elvárások megtagadásával igyekeznek a verbálisnál súlyosabb hatást gyakorolni a nézőre. Három jellegzetesen posztmodernnek tekinthető szerzőre utalva szeretném a továbbiakban szemléltetni ezeket a technikákat.

A fentiek összetett, rendkívül sűrített működtetését találjuk az afro-amerikai feminista író, Adrienne Kennedy egyfelvonásosaiban, amelyek szinte összegezni látszanak a posztmodern dilemmákat. A *Funnyhouse of a Negro* hőse, Negro-Sarah négy másik alakkal van körülvéve (Habsburg hercegnő, Victoria Regina királynő, Jézus és Patrice Lumumba), akik a színpadi utasítások szerint mind az ő egyik énjét („one of herselfes”) képezik.³² A *bagoly válaszol* (The Owl Answers) című drámában az összes karakter pluralizálódik, több emblematiszta identitástípusból állva össze, így például a főszereplő „Ő, aki Clara Passmore, aki a Száz Mária, aki a Fattyú, aki a Bagoly”.³³ Ebben a darabban nemcsak a szereplők, hanem a helyszínek is több részből adódnak össze. A darab elején „[a] helyszín egy New York-i metró a londoni Tower egy harlemi hotel a Szent Péter Bazilika”. Kennedy drámaiban a szereplők úgy jelennek meg, mint diszkurzív identitás-nyomok pillanatnyi találkozási pontjai, olyan összerakott szubjektumok, amelyek különféle hagyományokból és emblematiszta erővel rendelkező kulturális képvilágokból, a faj, a kultúra, a vallás és a pozíció markereiből táplálkoznak. Néger Sarah és Clara Passmore kétségbeesetten próbálják megképezni saját identitásukat, amelyről folyton kiderül, hogy csupán intertextek törekeny metszéspontja. Ez az intertextuális identitás előtérbe állítja azt a posztstrukturalista felismerést, hogy a szubjektivitás nem a beszélő szubjektum valamilyen belső, eredendő, történelem feletti központjából fakad. Hatalmi technológiák termelik ezeket az identításokat, melyek olyan társadalmi pozíciókba helyeznek bennünket, ahol azokhoz az identitásnyomokhoz férünk hozzá, amelyek létrehozzák az általunk viselt maszkokat. Így válnak folyamatban lévő szubjektummá (*subject-in-process*) a posztmodern drámának ezek a kiüresített szubjektumai, és olyan hatást érnek el a színpadon,

³² Vö. Adrienne Kennedy: *In One Act* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

³³ Adrienne Kennedy: „A bagoly válaszol”, *Gondolatjel*, 1994/1–2. 21.

amely a nézőt is próbára teszi, válságba sodorja. Jelentésképző tevékenységünk, ami ego-pozíción alapja, elveszti szilárd talapzatát a kétértelműségek, bizonytalanságok, pluralitások által, a nevek, referenciák, allúziók, cselekményszintek szövevényében. Elutasítva azt az illúziót, hogy a szuverén szubjektum képes lenne a valóságot kényelmesen feldolgozni és kezelni a (drámai) reprezentáción és lezáráson keresztül, ezek a drámák a szubjektum heterogenitását tematizálják, és megtagadnak minden olyan lezárást, amely teleologikus kielégülést nyújthatna a befogadónak.

Kennedy drámái az automatizálódott jelentésképzés ellen dolgoznak, ugyanúgy, mint a prototipikus posztmodern darab, Heiner Müller *Hamletgépje*, amelyben a főszereplő támadást intéz nemcsak saját neve ellen, amely a nyugati kánon és az identitás-termelés kulturális gyakorlatainak emblémája, hanem a dráma, a szöveg ellen is, amelybe be van ágyazva. Ez a metaperspektíva azt az iróniát világítja meg ugyanakkor, hogy egyetlen szubjektum sem rázhatja le magáról a szimbolikus rend törvényeit és meghatározottságát, ahogy a szereplő sem törhet ki a darab keretei közül, még akkor sem, ha éppen maga ellen lázad: „Nem vagyok Hamlet? A drámám nem játszódik többé le.”³⁴ A Hamlet-karakter önboncoló anatómiája is eredménytelen marad: hiába akar saját vérében, ürülékében menedéket venni, fogva tartják a fogyasztói társadalom ideologizált kellékei, és legfőképpen maga a drámaszöveg, amelynek szereplője.

Hasonló iróniát találunk Caryl Churchill *Cloud 9* című drámájában, amelyben a karakterek a társadalmi nemek és az abjekció technológiáin keresztül nyerik el szerkezetüket. A fekete szubjektumokat arra ösztökéli a berendezkedés, hogy fehérek próbáljanak lenni, a nőket arra, hogy férfiként gondolkodjanak, és mindez azt eredményezi, hogy teljesen vakká válnak szubjektivitásuk feltételeinek meglátására.³⁵ Nincsenek tudatában annak, hogy átestek már a teljes metamorfózison: a színpadon ugyanakkor ezt a lejátszódott átalakulást fejezi ki az az elrendezés, hogy a feketét fehér színész, a nőt pedig férfi színész alakítja. Ahogy Slavoj Žižek rámutat, mindenfajta ideológiának az az előfeltétele, hogy a szubjektumok teljesen vakok az ideológia természete és mindent átítató jelenléte iránt.³⁶

A posztszemiotikai nézőpont megmutatja, és ezt kívántam a fenti néhány példával szemléltetni, hogy a szubjektum heterogenitása és anyagi felépítettsége az általános ismeretelméleti válságból fakadó legtematizáltabb probléma a kora modern és a posztmodern drámában egyaránt. A posztmodern színház, a kora modernhez hasonlóan, ugyanúgy alkalmazza az identitás szerepek megszokozásának technikáját, mint az erőszak és az abjekció megjelenítését, a szubjektum és a test anatomizálását. Elég, ha arra a vonulatra gondolunk, amely a jelentés- és identitásvesztésnek az abszurd dráma által elindított problematizálásától a korai Artaud könyörtelen színházán és Kantor halálszínházán keresztül a posztmodern performanszok rituális csonkolásaihoz, a francia Orlan művészetté tett önplasztikai látványműteteihez, Karen Finley testszínházához, David Cronenberg és Peter Greenaway filmjeihez vagy a német Hagens professzor huszonegyedik századi újabb anatómiai színházához és kiállításaihoz vezet.³⁷ A látvány és a reprezentációs eljárások logikáját és ideológiai hátterét feltáró szemio-gráfiai megközelítés arra is rálátást kínál számunkra, hogy a posztmodern nem szenzációkeltésből vagy rossz ízlésből fordul ismét egyre nagyobb érdeklődéssel a modern kánonban oly sokáig marginalizált kora modern

³⁴ Heiner Müller: „Hamletgép”, *délután p. m.*, 1991/2.

³⁵ Vö. Kiss Attila Atilla: „Dráma és posztszemiotika. A Cloud 9 és a posztkolonializmus szemiotikája”, *Theatron*, 2000/2. 141–148.

³⁶ Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology* (London and New York: Verso, 1989), 20–21.

³⁷ Gunther von Hagens professzor a hivatalos tiltás ellenére 2002. november 19-én Londonban elvégezte első nyilvános boncolását, felelevenítve ezzel a kora újkori anatómiai színház hagyományát a posztmodernben.

tragédiák, a bosszútragédiák és a manierista, „dekadens” melodramák felé.³⁸ Ha a két kor szak bizonytalan, kétségekkel teli szemiotikai alapállását tekintjük, pontosabb képet kapunk arról, miért válik ismét kedvelt darabbá a posztmodern kritika, a színház és a film számára a *Titus Andronicus*, amelyről évszázadokig próbálták azt hinni, hogy nem is Shakespeare írta, és nem lehet helye semmiféle irodalmi-kulturális kánonban.

Akárcsak a nemzetközi színházi életben, a *Titus Andronicus* magyarországi színházi recepciójában is fordulat állt be az utóbbi tíz évben. A jelenség meglátásom szerint fokmérője annak, ahogy a hazai rendezői gyakorlat fogékonnyá válik az újrakanonizáló posztmodern irányzatokra ugyanúgy, mint azoknak a megjelenítési technikáknak a fellelvenítésére, amelyek a test és a szubjektum együttes anatomizálására épülnek.

A jelen dolgozatnak az előadásszövegek teljes elemzése természetesen nem képezheti részét. A továbbiakban csupán néhány olyan dramaturgiai kulcsjelenettel kívánok foglalkozni, amelyek színpadra állítása kihívást jelent a fotografikus, realista polgári színház uralkodó hagyományának.

A Kaposvári Csiky Gergely Színház előadásában, a darab középponti jelenetében a megcsonkított, megerőszakolt Lavinia vonagló, néma agóniája különleges kuszó, vízszintesre redukált táncá áll össze a vérvörös háttérkép előtt, amely úgy izzik, mint egy átvilágított, felnagyított szülőcsatorna. A szájában felgyülemlett vért, amely kitépett nyelve helyét foglalja el, az őt felfedező Marcus tenyerébe köpi. Így a színpad hatalmas, felnagyított emb-lémát képez a darab központi témájáról, a káoszról, a rend felbomlásáról, hiszen a nőiség nullává redukált jelképe a patriarchális rend letéteményesének kezét szennyezi be. Ez a jelenet az egész előadáson végigvonul, fokozatosan erősödő, anatomizáló emblematisz háló része, melynek szimbolikus elemei a vér, a kéz és az üreg. Kapcsolódik hozzá az a rész, amelyben Lavinia néma szájában, fogai közé szorítva viszi le a színpadról a hatalom fallikus jelvényét, apja levágott kezét, valamint az a zárójelenet, amelyben az ellenséges Tamora szájüregéből ugyanúgy csordul ki a vér, mint korábban az áldozattá vált Lavinia szájából. A kaposvári produkció nagyszerűen veszi észre ezeket a kapcsolódási pontokat, és a test rendkívül erős hatást kifejtő színpadi megjelenítésein keresztül megőrzi a dráma eredeti, kora modern anatomizáló szerkezetét.

A Budapesti Shure Kamaraszínház produkciója kisebb térben volt kénytelen berendezkedni, és talán ez az oka annak, hogy inkább a stilizálás eszközeit választja. Ennek az előadásnak is sikerül megteremtienie a darab jellegzetesen *macabre*, haláltánc-szerű hangulatát, de nem a testek felbontásával, hanem azok bábszerű szerepeltetésével, egy olyan színpadi térben, amelyet a sötétség, a tapogatózás, a homály hangulata ural. A színpadi tér berendezése kihasználja a kora újkori angol emblematisz színház vertikális ábrázolási logikáját, amely a darabok kozmoszát három részre osztja: a csapóajtó alatti rész az alvilág, a sátán birodalma, a színpad a halandó ember világa, míg a színpad feletti, esetleg erkélyes, trapézos tér a természetfeletti, az istenek világa. A Kamaraszínház előadásának motorja, Áron a csapóajtón keresztül, mintegy az alvilág követeként érkezik. A felső dimenziót, Isten világát azok a folyadékkal töltött léggömbök lepik el, amelyek véredényekként lógnak a szereplők feje felett, és kipukkasztásuk hivatott stilizáltan megjeleníteni az egyes karakterek kivégzését, megkínzását, Áron cselszövéseinek működését. Az előadás vertikumában tehát teljes átjárás teremődik „ég és pokol” között.

A Gyulai Várszínház előadása szintén olyan felépítményt alkalmaz, amely megjeleníti ezt a vertikumot: a karakterek fölé magasodó tornyok teteje és a holtak hangjától visszhangzó, csapóajtó alatti mélység között feszül ki az előadás, bár a rendezés nem gondoskodik az

³⁸ A színház és a dráma szemiotikai megközelítéséhez lásd Demcsák Katalin–Kiss Attila Atilla (szerk.): *Színházszemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*, Ikonológia és műértelmezés 8. (Szeged: Jate Press, 1999)

átjárhatóság tematizálásáról. Azonban kétségtelenül ez az előadás koncentrálna a leginkább a horror, az abjekció, a test anatomizálásán keresztül elérhető hatásokra, szinte a végsőkhig hajszolva nemcsak a megdöbbenő megoldások lehetőségeit a darabban, hanem az ezekhez kapcsolható, folyamatosan groteszk felhangokat eredményező iróniát is. A tragédia utolsó jeleneteit, amelyeket videóikivetítőn láthatunk, egy húsfeldolgozó üzemben vették fel, ahol Titusz a kicsempézett, hideg termeken át- és áttaszítja az áldozatait szállító hentescsillét, egyfajta groteszk, posztmodern pokoljárásan kalauzolja bennünket, hogy aztán a végén belökje Tamora két fiát a nagy darálóba. Mikor Tamora a végső színben a szájához emeli, majd az ósanya mohóságával telhetetlenül habzsolni kezdi a fiai húsából készített, vértől tocsogó irdatlan pástétomot, a nézők zsigeri reakcióit a jelentés határain túlról, a szemiotikus khóra motilitásából táplálkozó energiák igazgatják.³⁹ Akárcsak a londoni színházakban a kilencvenes évek közepén, a Gyulai Várszínház nézőterén is ájultak el a nézők.

A *Titus Andronicus* nemzetközi és hazai reneszánsza csak egy példa a sok közül, amellyel a kora modern anatómiai érdeklődés posztmodern reneszánszát szemléltethetjük. A korai újkor felfedezi a testet, és színpadra állítja az emblemikus és anatómiai színházban, hogy határait megnyitva a test mélységeiben kutasson a teremtés titkai, a végső jelentések után. A felvilágosodás diszkurzusainak fedőrétegei alól a posztmodern ássa elő és nyitja fel ismét ezt a testet, nem szabad azonban elfeledkeznünk arról sem, hogy ekkorra a test már a fogyasztói társadalom „idióta szubjektumának” kiapadhatatlan örömforrásává is vált.⁴⁰ A test az alapja annak a téves ideológiai felismerésnek, amelyen keresztül a szubjektumot fogva tartja a test ígérete, ami az élvezetnek, az ideológia elől való menekülés lehetőségének ígérete. Az ilyesfajta menekülési útvonalakat, az ellenállás látszólagos terepeit ugyanakkor mindig az ideológiai berendezkedés termeli ki, hogy egyidejűleg rögtön be is kebelezze saját szubverzióját. Ezért is válik az 1990-es évek-re általánossá a posztmodern performanszokban és előadás-elméletekben az a felismerés, hogy a színpadi test közvetlen jelenlétet teremtő ereje csak utópia, ábránd.⁴¹ A posztmodern performansz-színház nem arra vállalkozik tehát, hogy a jelenlét közvetlenségét teremtsen meg a test anatómiája által, hanem arra, hogy emlékeztessen a szubjektumot saját test-képeinek, az „én” társadalmi „bőreinek” konstruált természetére.⁴² Mivel a hirdetések, társadalmi képvilágokon, előregyártott sémákon keresztül a test a posztindusztriális társadalom hatalmas anatómia-színházában ismét semlegessé válik, a radikális posztmodern anatómiának az lesz a feladata, hogy alternatív reprezentációkon, performansz-színházi hatásokon keresztül lecsupaszítsa ezt a mediatisált testet. Ez a radikális színházi anatómia, legyen az Julie Taymor mozifilmje, a Gyulai Várszínház előadása vagy Günter von Hagens boncszínháza, meglátásom szerint ugyanúgy új státust kölcsönöz a testnek, mint ahogy a kora modern ismeretelméleti kíváncsiság mutatta azt fel, még mielőtt rákerült volna az a bizonyos kartézianus tok.

³⁹ Vö. Kristeva, i. m., „The Semiotic Chora Ordering the Drives”

⁴⁰ Az élvezetnek mint politikai kizsákmányolási formának és a represszív deszublumációnak az elméletéhez lásd Slavoj Žižek: *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor* (London: Verso, 1991), valamint Kiss Attila Atilla: „Az abjekt ikonográfiája a fogyasztói társadalomban”, in: *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. 121-129.

⁴¹ Lásd erről Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella, Schuller Gabriella írásait a *Theatron* színháztudományi periodika számaiban. Az újabb színházi trendek multimédiális szemiotikai feldolgozásához lásd Fürth Eszter, Kocsis Katalin és Zsoldos Anikó munkáit Miller A *szálemi boszorkányok* című drámájáról: <http://www.nagyteso.webradio.hu/salemi/bolcseszet>.

⁴² A társadalmi reprezentációs hagyományok „bőrébe” kötött emberről készített nagyszabású projektum és kiállítássorozat anyagához lásd <http://www.emberborbektotte.hu/>, illetve Tóth G. Péter (szerk.): *Corpus! / Body. A test teátruma / 1. felvonás. Női testek* (Veszprém: Agenda Natura, 2005).

DUNÁNAK, RAJNÁNAK EGY A HANGJA

Térey János: A Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán

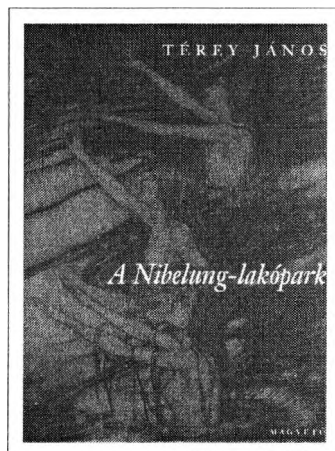
Tegyük föl, hogy valami ilyesféle szinopszist nyújt be a szerző egy kiadónak, színháznak vagy filmstúdiónak:

A történet középpontjában három férfi és két nő áll. Mind harminc körüliek, mérhetetlenül gazdagok, és egy világvárosban élnek napjainkban. A jelenetek fényűző lakásokban, felhőkarcolóban, galériában, diszkócaféban, élményfürdőben, bowlingpályán, parkokban, nagyvárosi utcákon és tereken játszódnak. Az egyik férfi – nevezzük Félistennek – egy piacvezető mamutvállalat elnök-vezérigazgatója. Szeretője, menyasszonya – őt nevezzük Bombázónak – előbb egy galéria, később egy modellügynökség tulajdonosnője. Nagy szerelemről nincs szó, Bombázót főleg egy vagyont érő ékszer fűzi vőlegényéhez. A két másik férfi és a másik nő: testvérek. Elnök – legyen ez az idősebbik fiú neve – szintén egy cégkolosszus vezére és a Félisten barátja, szövetségese. Összehangolják üzletpolitikájukat, és együtt szórakoznak, drogoznak. Elnök húga – ő legyen Nimfácska – butuska, de kíváncsian diszkóca, élvezi a jólétet.

A történet tulajdonképpen a főszereplője, a bonyodalom motorja Elnök mostohaöccse: Terrortörpe. Kezdetben bróker, befektetési tanácsadó, Elnök jobbkeze, de önkényeskedő, kiszámíthatatlan, zárkózott természete miatt nem kedvelik. Ő maga úgy érzi, hogy a két szerencsés nagyemberhez képest nemcsak termete szerint sikeredett kisebbre, de egyébként is a rövidebbet húzta, noha többet ér náluk. És elkezd kavarni. Első stiklijé, hogy némi drogos befolyással az Elnököt összehozza Bombázóval, Félistent Nimfácskával. A kerítés olyan jól sikerül, hogy lakodalom lenne belőle, ha az óriási médianyilvánosság előtt és tüntetések közepette megtartott kettős esküvő nem dőlné dugába: a két leszbikus nő az utolsó pillanatban egymást választja. A monstrebulit azért így is megtartják, és Terrortörpe itt megtudja, hogy kirúgták alelnöki állásából. Bosszút esküszik, alámerül az illegalitásba és terrorista lesz belőle. Gyilkosságokat követ el, anthrax útján lépfenével fertőzi meg utódát, rést üt a cégbirodalom számítógépes rendszerén, egy öngyilkos merénylő útján a levegőbe repíti Félisten cégének vadonatúj székház-tornyát, aztán a terrorkommandóval rajtaüt a szigorúan őrzött lakóparkon, ahová volt társai visszahúzódtak, és sorra végez velük: Elnökkel, Félistennel, Bombázóval, míg nem Nimfácska őt lövi le.

Az akció- és pszichothriller elemeiből kikevert szórakoztatóipari termék célközönsége az ilyen történeteket

Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2004
444 oldal, 2990 Ft



kedvelő fiatal fogyasztók lehetnének. Hogy eljut-e hozzájuk és kedvelni fogják-e, nem igazán releváns kérdés, ugyanis a feltételezett szinopszis nem létezik, pontosabban nagyon is létezik, de egy olyan mű egyik rétegeként, amely e réteg befogadását a fenti célközönség számára igencsak megnehezíti, mondhatni élvezhetetlenné teszi. Ez a mű Térey János *A Nibelung-lakópark* című monstruózus verses dráma-trilógiája, amelynek alcíme: „Fantázia Richard Wagner nyomán”. Bár az imént összegzett szűzsé nemhogy benne van *A Nibelung-lakópark*ban, de 440 oldalon káprázatos nyelvi és tárgyi részletgazdagsággal bontakozik ki, mostantól fogva lehetetlen többé úgy szólnunk róla, hogy ne vegyük figyelembe a befogadást egyfelől korlátozó, másfelől tovább gazdagító motivikus és jelentésbeli rétegzettségét. *A Nibelung-lakópark* eszerint mindenekelőtt Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* (röviden, németül – vagy tán már magyarul is: *Ring*) című zenedráma-tetralógiájának negyedik részét, *Az istenek alkonyát* írja át, írja újra. Térey János nem először készített modern parafrázist valamely klasszikus mű alapján: a *Paulus* című verses regénye Puskin *Anyeginjét* helyezte át parodisztikus felhangokkal mai magyar környezetbe.

Fölmerülhet az ilyen újraírásokkal kapcsolatban, hogy voltaképp nem szükséges ismerni hozzájuk a mintául szolgáló eredeti művet, témát, mítoszt, hiszen az író éppen azért írja újra a történetet, azért helyezi át más korba és más közegbe, mert úgy véli, hogy itt is működőképes. *A Nibelung-lakópark* színházi előadásáról szóló kritikájában Koltai Tamás (ÉS, 2004. november 12.) azt írta: „Nem kérdés, hogy megértéséhez kell-e ismerni az eredeti »nordikus germán mítoszt« (Otto Eiser), mert a néző azt nem ismeri.” Az előadás rendezője, Mundruczó Kornél egy beszélgetésben (Színház, 2005. január) azt mondta: „Úgy kezdődik az előadás, hogy senki nem ért semmit.” Aztán valamit mégis megértünk, így vagy úgy hat ránk az előadás vagy a szöveg.

Kétségtelen, ha odaadón figyel az avatatlan néző vagy olvasó, az újraírt történet önmagában is megáll a lábán. És nemcsak a fenti szinopszist olvassa ki belőle, hanem hat rá a verses szöveg költészete és blaszfémiaja, vagy a színházi előadás kísérteties formanyelve is. De *A Nibelung-lakópark*hoz hasonló újraírások, parafrázisok, paródiák elsősorban mégsem azért születnek, mert a szerzőnek nem jut eszébe más történet, mint amit egyszer már elmeséltek. A mű formájában és jelentésében alapvető szerepet játszik a referenciális viszony. Joyce *Ulyssesét* többé-kevésbé lehet úgy is olvasni, hogy nem ismerjük föl és nem értjük az *Odüsszeiára*, a *Bibliára* és más alapművekre vonatkozó utalásokat, csak így kimagradunk abból, amiért Joyce ezt a művet éppen így alkotta meg. Talán *A Mester és Margarita* is élvezhető a bibliai összefüggések vagy a *Faust*ra utaló motívumok felismerése és értelmezése nélkül, de akkor miért voltak ezek mégis fontosak Bulgakov számára?

A Nibelung-lakópark ezernyi szállal kötődik *Az istenek alkonyához* és azon túl az egész wagneri *Ring*hez, valamint a germán-skandináv mitológiához, az *Edda-dalok*hoz, a legkevésbé még a *Nibelung-ének* néven ismert középkori hősi eposzhoz. A Félistennek nevezett férfiú természetesen Siegfried, és Térey verses drámájában így is nevezik őt, amint az összes többi szereplő is a wagneri néven szerepel a kétezres évek elején játszódó történetben: Elnök valójában Gunther, Bombázó Brünnhilde, Nimfácska Guttrune, a Terrortörpe pedig Hagen, a sötét Nibelung-nemzetség ivadéka, annak a gonosz törpének, Alberichnek a fia, aki a Nibelungok végzetes aranykincsét, a később kézről kézre járó és mindenkre átkot hozó varázsgyűrűt őrizte egykor. *Az istenek alkonya*, mint bármelyik operakalauzban olvasható, arról szól, hogy a gyűrű jelenlegi tulajdonosát, a legyőzhetetlennek tartott Siegfriedet Hagen megitatja Guttrune feledést hozó varázssitalával, mire ő elfeledi, hogy Brünnhilde a saját jegyese, és varázsos ködsüveget öltve Gunther képében Gunthernek hódítja meg a walkürt, ő pedig viszonzásul Gunther hűgát, Guttrunét kapja meg. Sor kerül a kettős lakodalomra, ahol Brünnhilde meglátja Siegfried kezén a gyűrűt, amelyet tudomása szerint Gunther ragadott el tőle a párviadalban, rádöbben a csalásra, és bosszút esküszik Siegfried ellen, amelyet Hagen hajt végre. Téreynél is felfedezi

Brünnhilde Siegfried kezén a gyűrűt, amely az övé volt: „Wotan megáldjon, ezt nem hiszem el. / Baszd meg, nem sül ki mind a két szemed?! / Na ne... Na ne! Na neee... Picsába, Siegfried...”, és a Dóm lépcsőjén, az ünneplő tömeg és a tévékamerák előtt teljes erőből pofon vágja Siegfriedet, de aztán beéri ennyivel: „Hogy most is hordod, az azért szemétség”, meg azzal, hogy mint szó volt róla, fölrugja a kettős lakodalmat, és Gutrunéval vigasztalódik. Erről persze szó sincs Wagnernál.

De hogy egyébként milyen szoros a kapcsolat *A Nibelung-lakópark* és *Az istenek alkonya* között, és hogy a kétezres évek elején játszódó történetben bizonyos részletek mennyire értelmezhetetlenek Wagner ismerete nélkül – ami akár kritikus kifogás is lehet –, arra jó példa az imént emlegetett varázssital idézete. Téreynél is Hagen szítja fel Gunther vágyát Brünnhilde megszerzésére: „Mondják, fehér a mája, a szokatlan / Pózkodat és helyeket kedveli: / Asztalon, liftben és főleg ruhában / Az extrém sportok juttatják a csúcsra / ... / Lódd szitává!”, aztán a Ködsüveg nevű, „új fejlesztésű” kábítószerrel kínálja Siegfriedet: „A legjobb benne az, hogy szó szerint / Belegondolhatsz önmagadba bárkit”. A betépett Siegfried ezután Gunther bőrkabátjában állít be Brünnhildéhez, és „elváltoztatott hangon” szól hozzá, de Brünnhilde nem hiszi másnak. Először azt kérdi tőle: „Ég szerelmére, Siegfried: mi ez a maskarádé?”, később is csak annyit mond: „Nem nagyon tudok kiigazodni rajtad”, de aztán mikor meglátja kitágult szembogarat, megérti, miről van szó: „Te nem vagy tiszta, Siegfried. Bár fegyelmezed arcod, / Kis koboldjaidat kordában mégse tartod.” Végeredményben csupán annyi történik, hogy Siegfried letépi Brünnhilde ujjáról a gyűrűt, a csalódott és megalázott Brünnhilde pedig aláveti magát a „gyászbaszásnak”: „Egyszervolt hálózobám / Felejtve, bordélyig jutottam”. Önmagában, a wagneri háttér ismerete nélkül eléggé homályos ez a jelenet, nem világos, mi bírja rá Siegfriedet, hogy belemenjen az időtlen szerepjátékba, hacsak nem az, hogy ő is csupán egy üres fejű, élvezetg yuppie, aki megunta Brünnhildét és most épp Gutrunét kívánta meg helyette. Ez a lefokozó, parodisztikus olvasat azonban legfeljebb akkor érvényesül, ha a háttérre ráíródik a wagneri ködsüveg és párviadal mitikus mintája.

Némileg hasonló a helyzet a gyűrűvel. A neki tulajdonított varázserő és az érte vívott küzdelmek a mitológiai kontextus nélkül alig értelmezhetőek. A gyűrűbe vésett felirat (RING) két lehetséges Térey-féle olvasata – „Rajnai Ipar: Nyeresség Garantált”, illetve: „Rajnai Ipar: Nincs Garancia” – akkor csattanós, ha tudjuk, *mit torzít* el így ez a rövidítés, meg hogy egyáltalán: profán mozaikszó lett belőle, amely a gyűrű eredeti szimbolikus titkát piaci silányította, vagy a piacgazdálkodás kockázataira, a lehetséges bukásra, az „alkonyra” figyelmeztető ómenné, ami az eredeti funkcióhoz valamivel közelebb álló jelhasználat. Lehetséges persze, hogy a csodatévő gyűrűnek van valami jelképes értelme a szorosan vett Térey-féle kontextuson belül is – már amennyiben létezik egyáltalán ilyen –, hiszen a szöveg sokszoros nyelvi-stiláris rétegzettségének és a műnemek keveredésének örülete, de akár önmagában a verses-drámai műfaj és a monumentális, bizonyos értelemben szándékosan idomtalan méretek is kizárják a közvetlen valóságreferenciát. Hogy ebben az esetben mit jelképez a gyűrű, azt már nehezebb volna megmondani. Kiss Gabriella kritikus vélekedése szerint (*Színház*, 2005. január) „a mítosz Térey-féle átíratában a (világ)hatalomra törő vágy és akarat iránya a fogyasztói társadalom és a piacgazdaság rendjén belül jelölhető ki, ami nagyon evilági dimenzióba helyezi a szerelem és a szeretet témáját”. A gyűrű ugyanis Wagnernél ennek a témának a vezérmotívuma. De a gyűrű a végtelen, az örökkévalóság és az összetartozás ősi jelképe, és a „lakóparki” degradálódását akár Wagnertől függetlenül is érthetjük úgy, mint ezeknek az értékeknek a kiürülését. Ha a szerelem a másíknak mint pusztá használati tárgynak, árucikknek a birtoklásává, a test mint pusztá szexuális eszköz fölötti hatalommá válik, akkor a valahai félistenekből terrortörpék lesznek. Ez az esély különben nemcsak korunk súlyos kockázata, hanem – mint éppen a wagneri *Ring*, *Az istenek alkonya* is tanúsítja – örök emberi kockázat, örök

mitikus téma, hiszen mi más a Nibelungok és Gibichungok története, mint az, hogy az Alberichtől, a gonosz törpétől elragadott és kézzel kézre járó, áhított és mindenhatónak hitt kincs végül szerencsétlenséget hoz összes birtokosára.

Ha megkérdeznénk Térey Jánost, vajon törekedett-e arra, hogy a forrásaira és mintáira való hivatkozások nélkül is befogadható és értelmezhető legyen műve, valószínűleg nem tudna és nem is akarna egyértelműen válaszolni. Az mindenesetre bizonyos, hogy ihletése felől nézve *A Nibelung-lakópark* elképzelhetetlen Wagner nélkül, esztétikai hatását pedig elsősorban a *Ringgel* folytatott sokrétű dialógusból meríti. De amennyire a *Lakóparkba* bele van írva Wagner, annyira újra is írja Térey Wagnert. És ezen a téren pazar dolgok történnek. A motivikus kapcsolatok sora olyan kézenfekvő, hogy jót tesz ugyan nekik a háttértudás, de anélkül is működnek. Remek ötlet, hogy a Rajnaparkot és a Notung-tornyot Fasolt és Fafner építkezési vállalkozók építik fel. Wagnernél a két óriás az istenek fellegvárának, a Walhallának az építőmesterei. Hasonlóan szellemes találat Woglinde, Wellgunde és Flosshilde, a rajnai sellők felléptetése gazdag és hatalmas menedzserekre vadászó fotómodellekként, hoszteszekként, manökenekként, vagy a görög moirákkal rokonítható sors-istennők, a nornák, Urd, Verdandi és Skuld televíziós bemon-dónőkként való szerepeltetése. Nem árt tudni, hogy Heimdall, a Siegfried-ház éjszakai portása a skandináv mitológiában az istenek őre, de hazai házmester- és őrző-védő-képzetekkel felruházott mai alakváltozata enélkül is eleven figura. Frei, a minden-lében-kanál, kíváncsi kertész, Hagen ámokfutásának első áldozata megint csak a skandináv mitológiából való: ott a növényzet, a termés, a gazdagság és a béke megszemélyesítője. Talán nem véletlen, hogy Térey-nél elsőként neki kell pusztulnia.

A zenedramai és mitikus alakok-motívumok aktualizáló átírásán kívül Térey olyan utalásokkal is él, amelyek Wagnertől és a mitológiától függetlenül helyezik el, igaz, reálisnak aligha mondható térben és időben a történetet. *A Nibelung-lakópark* a Rajna-parti Wormsban játszódik, és ez Térey önálló döntése, nincs köze a *Ringhez*, annál inkább az egyébként mellékes szerepet játszó *Nibelung-énekhez*. A valóságos Worms csak a híres középkori katedrálisával meg a Rajnával szerepel a darabban, egyébként 80 000 lakosával semmi köze az itt emlegetett és inkább Frankfurt vagy New York képzetét idéző, felhőkarcolókkal zsúfolt világvároshoz. A Térey-mű örült fantáziálásába még az is belefér, hogy a fiktív óriákszernek fantasztikus mérkőzése mögött és olyan jól felismerhető ikonikus eseményeken kívül, mint a lépfene-hisztéria vagy a New York-i WTC-torony összeomlása, a 20. századi német történelem körvonalai is megjelenjenek. Hagen mondja el Gunthernek még a „Rajnapark” című első részben, inkább afféle epikus kommentárként: „Apád mérgesgáz ciklonját kavarta szakértelemmel, / Barna kampányt támogatott – mi mást tehetett? – apám; / U-boottá vált vas és acél – Wälsung-futószalagról / Egymás után gördültek le roppant Notung-harckocsik –”. Mikor a harmadik rész vége felé Hagen már javában őrjöng, egy alkalommal a szerzői instrukció szerint „fekete alapon vörös Rote Armee Fraktion-pólóban tér vissza”.

A wagneri, a germán mitológiai, a német történelmi, az akciófilmes és shakespeare-i (királydrámák!) analógiák, a nagytőke és a terrorizmus globális harcára történő utalások mellett *A Nibelung-lakópark* rétegzettségének, szerteágazó vonatkoztatási rendszerének fontos összetevője a nyelvhasználat, amely a *Paulusból* már ismerős módon, de itt még vadabban keveri a parodisztikus és patetikus hangnemet, az emelkedett és vulgáris tónust. A hol rapes ritmusú, hol áriaszerűen szárnyaló, hol alpári közbeszéd-sémákra redukált dikció mintha szent és profán valamiféle totalitását kívánná átfogni. Uralkodó modalitását tekintve ez a nyelv leginkább mégis a mai szlenghez közelít, és ez a kortárs magyar valósághoz köti Térey verses drámáját, ami a fenti utalásokat külön-külön és összehatásukban is átértelmezi, vagy inkább úgy kellene mondani: megbolondítja. Ennek a nyelvi ámokfutásnak – a félisteni gőg, nárcizmus és a téboly elszabadulásának? – tünetei többek

között a magyar közbeszédbeli sémákat parodizáló kifacsart fordulatok és idézetek: „Wotan nem ver bottal”, „Wotan fizesse meg” „őszí féreg foga rág”, „vérszagra gyűlnek”, „rozsdá marja”, „Rajnát lehet velük rekeszteni”, „több is veszett Versailles-nál”, „bársonyszékről álmodik a nyomor”, „ti, Ámok Almodói”, „a törpének megtiltani nem lehet”, „Hagen, jövőre veled ugyanitt”, Siegfried „nagyon részegen”: „Rendezni végre közös dolgainkat” stb. Az írásom címéül megtett Ady-átirat („Dunának, Rajnának egy a hangja”) nem szerepel ugyan *A Nibelung-lakóparkban*, de teljes mértékben beleillene. A kis magyar gengszterkapitalizmus szókészlete („leamortizált lovagterem”, „megaparti”, „profil fog váltani a főnökasszony”, „az égi sírbolt lassan szerkezetkész”, „velünk csupán zsebszerződést kötött”, „Brünnért Gutrunét, és a gyűrűért / Cserébe dögvész – szép kis barterüzlet!”, és ugyan mi más lenne a Lex Nibelung, mint hogy: „mindig az erősebb kutya baszik” stb.) motivikus részletekkel is társulva azt a hatást keltheti, hogy az egekbe törő óriáscégeknek ezek a gigavezérei nem is esnek olyan messzire a mi kis balkáni rabló-gazdálkodásunk terepjárós megasztárjaitól.

Térey János műve előjátékkal ellátott, háromrészes verses dráma. Egyelőre félretéve azt a tényt, hogy *A Nibelung-lakóparknak* máris volt egy színházi előadása, fölmerülhet a kérdés, mennyire veendő-vehető itt komolyan a drámai műfaj. Forma szerint mindenképp komolyan veendő, hiszen a szöveg tálalása-tagolása a drámai szabvány szerint történik, és különösen nagy hangsúlyt helyez a szerző a jelenetek előtti színleírásokra. De éppen ezeknek a színleírásoknak az ál-naiv követelményei („*A Notung-felhőkarcolóban vagyunk. Magát a tornyot úgy képzeljük el, mint egy gránit-üveg-acél kardkeresztet, amelynek marcolatában a publikus funkciókat ellátó egységek – bevásárlóközpont, multiplex, fitnesscentrum, szépségszalon, bárók, bisztrók stb. – helyezkednek el, a pengeélben a Wälsung-holding irodái, a penge csúcsán pedig a panorámaétterem*”) és persze az egész dráma monstruózus méretei azt a benyomást kelthetik, hogy a darab előadhatatlan, és Térey eleve nem szánta színpadra („*A mai magyar színjátszás ismeretében az utolsó pillanatig kérdéses volt: valóban színpadi művet hoztam-e létre*” – nyilatkozta ő maga). De akár színpadi mű, akár nem, alakjai a drámai jellemábrázolás kritériumai szerint is megítélhetők. És ebből a – megengedem: kissé talán konvencionális – szempontból *A Nibelung-lakóparknak* vannak fogyatékoságai. Az intertextuális hálózat és a nyelvhasználat lenyűgöző bravúrai elhomályosíthatják, hogy Siegfried és Gunther eléggé jellegtelen alakok. Ha eltekintünk elkápráztató beszédmódjuktól, amely minden szereplőt egyformán jellemez, nem nagyon tudhatjuk, milyenek is ők valójában. Némelyik mellékalak: Alberich, Frei, Heimdall, Dankwart karakteresebb figura náluk. A dráma igazi főhőse persze Hagen, és ő pszichológiai és dramaturgiai szempontból, sőt történelemfilozófiailag is nagyszerűen ábrázolt drámahős. *A Nibelung-lakópark* elsősorban arról a formáról szól ugyan, amelyet megjelenít, de Hagen felől nézve úgy is olvashatjuk, mint a modern terrorizmus természetrajzát. Térey az ön-imádó ember mérhetetlen kéjvágyának és becsvágyának frusztrációjából vezeti le a terrortörpe apokaliptikus bosszúját.

Végül néhány szót arról, hogy a Krétakör Színház mégiscsak előadta ezt a „könyvdrámát”, mégpedig igen hamar, a könyv megjelenésével csaknem egy időben. Az előadás érdemi kritikai elemzésére itt, ahol tisztem elsősorban a szöveg vizsgálata, nem vállalkozom. Benyomásaim felülteessége is erre int. Mint már sok helyütt megírták, a Mundruczó Kornél rendezte produkció szövegkönyve a trilógia második (*Siegfried lakodalma*) és harmadik (*Hagen avagy a gyűlöletbeszéd*) című részéből meríti anyagát, és a jelenetek a Budavári Sziklakórház szűk és dohos földalatti folyosóin és nyomasztóan sivár kazamatáiban, főleg egy nagy kórteremben játszódnak. Ez a helyszín mint játéktér természetesen élesen ellenpontozza, radikálisan tagadja Térey színleírásait, amelyek adekvát színpadi megjelenítését leginkább egy óriási szabadtéri operaszínpadon lehetne elképzelni. Érdekes volna tudni, mi volt előbb: a Sziklakórház mint lehetséges helyszín, és ehhez keresett dara-

bot a rendező, vagy a darab, amelyhez a Sziklakórházban találta meg a koncepciójának megfelelő játékkeret. A Sziklakórház, amely bombabiztos óvóhely egyben, legalábbis II. világháborús fogalmak szerint, *A Nibelung-lakópark* apokaliptikus dimenzióinak sajátos érzékeltetését teszi lehetővé. Itt minden háborúra, szükségállapotra, katasztrófahelyzetre emlékeztet: a hordágyak, a gázálcok, az elsősegélycsomagok, a pokrócok, a szükségkonyha és a szükségműtő. A helyszín mintegy belevetíti a szövegbe azt a katasztrófát, amely a pénz nagyhatalmainak, a disznófejű Nagyuraknak a háborúskodása után vár a világra. A közönséget négy hosszú órára fogságba ejti ez a földalatti labirintus; nemigen lehet távozni előadás közben vagy szünetben, amely legfeljebb annyi, hogy akinek kell, elvonulhat a „díszlethez” tartozó vécébe. Miután „becsukódik” a nézők mögött a Sziklakórház vasrácsos kapuja, a színészekkel együtt végig kell „járniuk” az előadást, részesévé kell válniuk, mégpedig úgy, hogy a szó szoros értelmében „benne vannak” a jelenetekben. A folyosókon, a falhoz szorulva néha azon kapja magát az ember, hogy a szomszédja, akire addig nem figyelt oda, egy színész, aki „játszik”. Ezek a színészek bizonyos értelemben nem Térey drámáját játsszák, hanem egy apokaliptikus szertartásjátékot, amelyhez felhasználják Térey alakjait és szövegeit. Hogy valami mély és szoros összefüggés mégis fennáll darab és előadás között, az is jelzi, hogy a *Siegfried lakodalma* című rész Térey-féle műfaji megjelölése: „szertartásjáték”, a *Hagen...*-é pedig „katasztrófajáték”. A Krétakör előadása egy katasztrófa rituáléja.

A színészek nem szerepeket, alakokat játszanak, hanem egy színházi szertartás médiumaiként működtetik személyiségüket, testüket és hangjukat. Így jelentőségét veszti az a körülmény, hogy az alakok drámai szempontból jobban vagy kevésbé jól vannak megírva. A drámai cselekmény háttérbe szorul, a színészek roppant intenzitású és állandó testi jelenléte lép a helyébe. Ennek az az ára, hogy a történések összefüggései, főleg a Wagnerben járatlanok számára, még nehezebben követhetők, mint a Térey-szövegben. A rendező nyilatkozata szerint a néző a kórtermi ágyon akár el is alhat egy időre, „az sem probléma”. A nézőket egyfajta „időutazásba” bevonó rendezés bizonyos értelemben úgy írja át, úgy írja újra *A Nibelung-lakóparkot*, ahogy Térey írta át *Az istenek alkonyát*. Míg Téreynél posztmodern értelemben vett irodalmi szöveggé értelmeződik át a wagneri zenedráma, a Krétakör előadása színházi formanyelvre fordítja le a verses drámát, igaz, olyanra, amelynek nem sok köze van a mai magyar színházi köznyelvhez. Ez nem jelenti azt, hogy Térey drámáját ne lehetne másképpen is előadni, esetleg nagy technikai apparátussal a monumentális travesztiára helyezve a hangsúlyt. Hogy születik-e ilyen vagy más előadása, kérdéses, mindenesetre a sziklakórházi kísérlet és a Térey-fantázia a kortárs magyar kultúra kimagasló teljesítményei, és a POSZT alkalmából én a magam különdíjával jutalmazom őket.

VISKY ANDRÁS

A VILÁG MINT ZSIDÓ MISI BÁCSI TRAKTORJA

Háy János: *A Gézagyerek*

„Elítéllek én téged, hisz tudod is,
miért... én téged elítéllek, –
és tenmagam, nem is tudom.”

Antonin Artaud: *Papás-manús kiátka*
(Tandori Dezső fordítása)

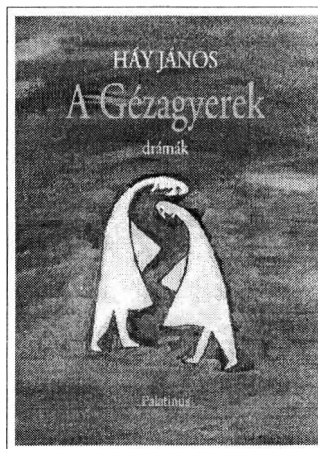
1.

Háy János *A Gézagyerek* című könyve négy drámát és öt novellát gyűjt egybe. A novellák ismételt közreadása a drámákkal együtt a színpadi műveket hangsúlyosan adaptációknak prezentálja, lehetőséget kínálva az olvasónak a két műfaj összehasonlítására. Termékeny, inspiratív játék, amihez még érdemes hozzávenni *A Senák „éjszakás változatát”*, amelyre a szerző külön felhívja a figyelmet (eredetileg a *Színház* 2004. márciusi dráma mellékletében jelent meg), és amely vélhetően dramaturgiai beavatkozás nyomán találta meg a kötetben közreadott és így kanonikusnak tekinthető végleges formáját. Figyelemre méltó, hogy a napjainkban születő drámák legjava színpadi adaptáció, a nagy, már korábban kanonizált irodalmi „ős” mintha megkönnyítené a szerzők színházhoz, színpadhoz vezető útját. Az önadaptáció sem pusztán a eset, ezek háttérben a színházcsinálás mesterségétől távol álló, de már irodalmi babérokra szert tett szerzőt megkönyékező dramaturgok állnak, akik a színházi előadást egy adaptáció-láncolat utolsó eseményének tekintik.

A novella–dráma párokból álló könyv a drámaírást oktatók számára is kiváló szemléltető anyagot kínál, a drámaírás mestersége ugyanis tényleg tanítható, és ha munkánk során játszható-előadható alapanyagot nem is mindig nyerünk belőle, a színházi mozgás érzéki megismeréséhez mindenképpen hozzásegít. A kötet drámáinak címe megegyezik a drámákéval, kivételt *A Herner Ferike faterja* című opus képez, amely az adaptáció epikus anyagaként két novellát használ kiindulópontként, a színpadi mű címében is szereplő *A Herner Ferike papája* mellett *A Papi Jóska kályhája* címet viselő művet.

Figyelemre méltó még, hogy a szerző nem egy összegző szöszerkezetet választ kötete címéül. *A Gézagyerek*, ez az egyébiránt elsőként (2001-ben) bemutatott darab, nem pusztán emblemikus és, aligha kétséges, a leggondosab-

Palatinus
h. n., 2005
392 oldal, 2800 Ft



ban megszöött dramatikus textúra, hanem a megtalált Háy-dramaturgiát legjobban reprezentáló opus is. A darabok „vidékére”, amelyet elsősorban nem geográfiai, történelmi, szociográfiai etc. képződményként fogunk fel, erre a „vidékre” és a történetek szereplőire valamiféle totális, de majdnem heroikus szembeszegüléssel fogadott referencia-hiány jellemző, nem különben a saját ember- és világalkotó kísérletébe bonyolódott Isten emberre hárított zavartsága, egy olyan istené, aki képtelen kommunikálni, aki elveszítette kapcsolatteremtő képességét, sőt az arcok megkülönböztetésének készségét is, és teljesen önmagába zárkózott. Géza, nem a Gézagyerek, hanem *A Senák* angyali hírmondója (fontos tehát, hogy egy Géza) beszél úgy Istenről, mint aki megakadályozza a világ-egész megértésének valamennyi kísérletét, mert semmi fogható jelét nem adja annak, hogy a hagyományos és a keresztény kultúra évszázadai során körültekintően kodifikált attribútumainak birtokában volna még: „Hogy nem értem ezt az egészet, mert lehetetlen, hogy például az Isten mindenkiről tudjon név szerint, vagy legalább arcra.” A Háy-darabok kompozíciós elvét, a közreadott négy művet „egybelátva” és „összeolvasva”, *autista dramaturgiának* nevezzük.

A könyvben megállapított sorrend a történelmi időt tekintti legmegfelelőbb rendezői elvnek: az első dráma, *A Senák* a szerzői utasítások szerint a magyarországi kollektivizálás évében, 1960-ban, illetve 1966-ban játszódik, *A Pityu bácsi fia* pedig a látszat-konsolidáció idején, 1972-ben. Az elsőként született és bemutatott *A Gézagyerek* a szövegből kikövetkeztethetően a vad-privatizáció éveiben, valamikor a kilencvenes évek első felében játszódik, míg *A Herner Ferike faterja* az első három dráma történeti összegzéseként három nemzedék, az örök vesztesek makacs dinasztiájának évtizedeit öleli fel. A vidék története négy drámában elbeszélve, a vidék és a lendületesen kibontakozó, sajátos magyar modernitás fővárosképződményének a története, a maga kicsiségét feldolgozni lassan évszázada nem tudó Magyarország reprezentációjaként. A történelmi időre bízott, linearitást hangsúlyozó kötet szerkezet nyilván az olvasást segíti, ám a különálló színpadi művek drámaként, tehát „előadhatóként” való értelmezése során az óhatatlanul hangsúlyossá váló történelmi perspektíva akár csapdának is bizonyulhat, és az „istendráma” műfaji megjelölés elfedését is szolgálhatja, a tragikus szerkezetet „elrontani a valósággal” módján. A képzelet elrontása a valósággal: ezt a szövszerkezetet *A Pityu bácsi fia* novellaváltozatában találjuk, de megfelelő rímeire, párhuzamaira, *pendant*-jaira *A Gézagyerek*ben is rátalálunk, ahol ráadásul a fikció és a valóság kibogozhatatlan összekeveredésével találjuk szemben magunkat: „[A Gézagyerek] mintha megrémült volna attól, hogy kilép a valóságból, mindabból, ami neki igazából van, és bejut egy olyan világba, ami nincsen.” A kényszeres képzelet szülte „valóság”, valamint a kívül levő, nem kevésbé kényszeres, önismétlő „valóság” strukturálisan tökéletesen fedi egymást, másfelől pedig a valóság archeológiai értelemben különben sem igényel különösebb rekonstrukciót, a szereplők ugyanis lépten-nyomon verbalizálják az úgynevezett történelmi szituációt. A négy drámából három viseli az „istendráma” alcímet, a kivételt képező *A Pityu bácsi fia* a „színjátékkal” határozza meg magát, ám a „teológiai beszédmód” vonatkozásában semmiben sem különbözik a többitől, a megtalált formára utaló műfaji megjelölés kiváltása a semleges „színjátékkal”, megítélésünk szerint, egyáltalán nem is indokolt. Az első három dráma lineáris időszemlélete a negyedikben sem változik lényegesen, az időfolyam megbontása az epikus előzmények engedelmese követésének a jele inkább, semmint a korábban megtalált dramaturgiai eszköztárral, valamint a nyelvi regiszterrel való szakítási kísérlet. Ebben az értelemben az elsőként született és színpadra jutott *A Gézagyerek* hangja, kompozíciós technikája, valamint az ott kipróbált, legkedveltebb nyelvi effektek a másik három darabnak is jószerével meghatározzák a stílusát, kötetbe gyűjtésük pedig ebből a nézőpontból azt sugallja, hogy Háy János evvel az összegzéssel lezárni szándékozik a tragikus érzés megkísértésére, az *autista dramaturgia* kidolgozására tett, négy stációt dokumentáló dramaturgiai kísérleteit. A lezárás, amennyiben tényleg az, és ha egyáltalán érdemes jóslásokba bocsátkoznunk, dramaturgiai értelemben nem nyit egyszer-

smind új teret is, ezen túlmenően pedig a kötet szerkesztésekor még színpadra nem került, ám azóta bemutatott *A Pityu bácsi fia* tudatos írói összegzésnek is tűnik, hiszen számos, a korábbi művekből jól ismert nyelvi alakzatot, beszédhelyzetet, intonációt visszhangoztat.

2.

Az igazán nagy és komoly dolgokról, arról, hogy – Banda Lajos örök érvényű szavaival – „hogy a faszba van a világ”, a lét és a nemlét kérdéseiről, az ember kozmikus pozíciójáról tehát csak a „magunk módján”, *secundum modum nostrum* szólhatunk, figyelmeztet az angyali doktor, Aquinói Szent Tamás. Hogyan is másként, kérdezhetnénk, kinek a módján még, érdemes-e egyáltalán megkísérelni egy másik nyelv, számunkra idegen szintaxis stációt bejárni, hogy jussunk valamire, hogy eljussunk valahová?

A kérdésre mind az afirmatív, mind a negatív válasz lehetséges, de mindkét válaszki-sérlet elfedi magát a feladatot, azt tudniillik, hogy a magunk módján szóljunk, a magunk kérdéseit tegyük fel a magunk módján, azt sem tudva még, hogy amikor ezen az úton elindulunk, melyik nyelv, a megszólalás melyik regisztere visszhangoztatja a legtisztábban a megszólítottat és a megszólalót. A megszólalás és az elhallgatás, a beszéd és a csend nem állnak szemben egymással, de talán pontosabb, ha azt írjuk, nem szemben állnak egymással: ez az, amit *tudunk*, ez az, ami tényleg tudható legalábbis. Ám ha az írásához képest utólagos, ám az írásba rejtett *mise en scène* tetteire szánjuk el magunkat – drámát írunk –, akkor azt is nyilvánossá tesszük, hogy mindhiába tudjuk a tudhatót, ha a tudásunk nem válik megismeréssé, ami alatt azt értjük, hogy innen marad a részvét és félelem tapasztalatán. A dráma az elolvasást követően is befejezetlennek, a várakozás állapotában levőnek láttatja önmagát, de a lehetséges befejezést nem az újabb olvasat ígérete hordozza, a szóról nem újabb szó, a replikáról nem újabb replika jut az eszünkbe, hanem hang és hangzás, arc és tekintet, egy berendezett, a maga valóságosságában nem kételkedő tér bonyolultsága, az előadás bizonytalan jelenében velünk levők sokasága. Sőt az elénk kerülő Másik, illetve a mások ottlétét a színház terében már egyszer megtapasztalva, olvasás közben az az önmagunk megismételhetetlenségét kikezdő kétely is könnyűszerrel megérint, amit Herda Pityu a következőképpen ad elő, és ami a színházi mozgás lényegeként is érvényes: „Mindig van valaki, aki ugyanaz, csak nekünk olyan, mintha más lenne.”

A leírt és olvasott szó helyett a kimondás, önmagunk kimondása válik tétté, és bármennyire is a színházi tradíció talaján jöjjön létre a dráma textusa, felöltik bennünk egy egészen másfajta „felhatalmazással” bíró, a nyelv anyagától elkülönülő formát létrehozó-művelő szerző, szerzők kiléte is a drámaíróé mellett, aki, akik a nyelvi határokat gondosan átlépve kibillentik, elszabadítják az írást a maga helyéről, a textus időbeliségét a magunkéval együtt mutatva fel. Így olvasunk drámát, ha egyáltalán a dráma napjainkban olvasódik még úgy, mint a regény vagy a novella a könyvek univerzumában – aligha. A legközelebbi rokonságot, ha a befogadásmódotok felől nézzük, minden bizonnyal a verssel mutatja, amely mintha nem a magányos, hanem a *performatív olvasat* módján válna igazán lét-eseményné. A térbe való kikerülésnek ez a hermeneutikai mozgásként is leírható útja – a Krekács Béla-féle sejtés szerint: „Szóval, hogy benne van a dologban az, ami majd lesz. Mint a fűnyírásban, hogy visszánő” – lerombolja az elválasztó falat az esztétikai és teológiai beszédmódok között, azt a keskeny, alig létező ösvényt derítve fel, ahol a kettő nem vág egymás szavába, legalábbis eltökélten bizonyosan nem. A dráma – az irodalom korpuszáról beszélünk –, ha a „látványmanifesztáció” hagyományos ígértétől nem fordul el, ha nem hajtja végre az önmagára való irányultság autista árulását, akkor önmaga lehető legteljesebb megnyitásával áll elénk, szóra nem szót, poénra nem poént, teológiára nem filozófiát, és megfordítva, filozófiára nem teológiát halmozva, hanem szót

hanggal, megszólalással és megjelenéssel, teológiát és filozófiát a jelentéstermelés problematikájával, a nem kimondhatót a nonszenszszel találkoztat össze.

A drámatextus ebben az értelemben magában hordozza, megelőlegezi a *mise en scène*-t, beleírja magát egy létező, élő vagy lappangó színházi tradícióba, kialakítja a viszonyát a létező vagy lappangó teatralitás-felfogásokhoz.

3.

„De miért a teológia? Mert első legyen az elsőség.” Czelaw Miłosz *Teológiai traktátus* című könyvéből vett idézetünket Háy János istendramáiban is megtalálhatnánk, ha a szereplők használnának olyan szavakat, mint „teológia” vagy „filozófia”, vagy ha arra törekednének, hogy szenvedélyes beszélgetéseik, világot értelmező kísérleteik során a fogalmi megismerés különböző útjait rangsorolják. A Háy-hősök terminusai mindazonáltal ott találhatók a szakfogalmak közvetlen közelében, nem hagyva kétséget afelől, hogy amikor „Istent” mondanak, vagy máskor „istent”; amikor a világ működéséről, az „eleve” elrendelésről vagy a bűn létéről disputáznak; amikor az időt és az időben elmosódó identitást hozzák szóba; amikor a valóság és az álom felcserélhetőségét veszik észre; amikor a gyermekhalált mint az életben maradókra kirótt igazságtalan büntetést értelmezik; amikor a jó és a rossz viszonylagosságát ismerik fel – nos, akkor ők maguk is a teológiát, vagy másnéven, az Istenről való beszélgetést tartják önmaguk számára elsőrendű, senki másra át nem ruházható feladatnak. A Czelaw Miłosz-i *Teológiai traktátus* nem az értekező irodalom, hanem a vers nyelvén íródott – „Hisz éppen a líra, / amely ijedt madárként repdes és átlátszó / ablaküvegnek ütközik, bizonyítja, / hogy nem élhetünk fantazmagóriákban” –, és a huszonhárom költeményt összegyűjtő könyv a végső referencia szóbahozása, sőt megszólítása nehézségének, lehetetlenségének a korpusza is egyben. A negyedik, *Bocsánat...* című versben a megszólalás akadályaként Miłosz a stílust nevezi meg: „Vergődöm, forgolódom stílusom ágyán”, azt a hangot keresve, amely „nem túl kegyes és nem is túl világi”, majd azt mondja: „Lennie kell egy középútnak az absztrakció / és a gyermekség közt, hogy komolyan beszélhessünk / a valóban komoly dolgokról.” (Gömöri György fordításai.)

Absztrakció és gyermekség: e kettő között szólnak meg Háy hősei, ezt a köztességet keresik legalábbis, az absztrakció ugyanis – jóllehet készségeik kétségtelenül megvannak hozzá – nem sajátjuk, a gyermekséghez viszont, a számonkérhetetlen, felelőtlen infantilizmushoz, a jól nyomon követhető szerzői intenció szerint is egyébiránt, nincs semmi közük. A kimondás, a megnevezés, az érvényes kijelentő mondat, az elfogadható magyarázat eltökélt keresése a Háy-drámák konfliktusát a nyelvbe, egészen pontosan a módfelett ingatag, érvényességét mindegyre felszámoló teológiai beszédmódba helyezik. Az érvényes, világot leírni tudó, mérhetetlen puritánságú mondat megtalálása és kimondása a „hiábavaló beszéddel” áll szemben, illetve avval a szereplők által valóságosan átélt megkísértéssel, hogy személyiségük végképp feloldódhat és széthullhat saját felfokozottan örvénylő gondolataik decentralt, folyton mozgó, billegő terében:

BANDA Nem tudom, Pityu. De ne gondolj erre, mert baj lesz.

HERDA Milyen baj?

BANDA Hogy nem találod magadat. Érted. Magadban fogsz elveszni, mint Pesten.

Az „absztrakció” és a „gyermekség” között mintha valóban vergődés, forgolódás folyna a kimunkált stílus folyvást halálosnak bizonyuló kényelmes „ágyán”. Az esztétikain túlmutató művészi tett egyetlen lehetséges formáját a totális színházi előadásban látó

Antonin Artaud maga is a metafizikai értelemben vett önmagára utaltság képével él a *Páris-mamiás kiáltka* című versciklusában, a terméketlenség vízióját „az egész föld / rá a minta” magyarázatával látva el: „Ha minden reggel e rémes geciszaggal ébredek / magam körül, nem az, hogy / lidércessé lett a szellem, mely a másvilágról / átlebeg – // hanem hogy az emberek / e világon ’szavaikkal’ előmlenek”. (Tandori Dezső fordítása.)

A nyelvbe, a világ kimondásába helyezett konfliktus Háy hőseit mániákus fogalmi tisztázásokba hajszolja és áldialógusok kényszeres résztvevőiként állítja elénk. A replikák, sőt olykor az apróbb jelenet-egységek is gyakran a „nem tudom”, „nem értem” kijelentésekkel kezdődnek, mind a négy drámában ezek a csonkolt nyelvi gesztusok szabaddíjtják el a rendszerint megválaszolatlanul maradó kérdések, tüneményes felvetések áradatát. A beszédhelyzetek sokkal inkább párhuzamos, töredezett, egymásba hasító monológok, melyek sajátos nyelvi autizmus módján jönnek létre. A szereplők nem hajlandóak lemondani a világ meghatározásáról, léhelyzetük legadekvátabb leírásáról, a görög értelemben vett mániájuk a nagy tettekre való hajlam kényszerű, nem saját elhatározásukból történő visszafojtásának a jele. A véghez vihető, a világot és benne Istent tulajdonképpen megváltó tett helyén, ebben az általános (ön)ismétlődésben a fogalmi tisztázás heroizmusát találjuk, amely azonban a maga rendjén nem vezet semmire, illetve arra a lényeges felismerésre mégis, hogy ez sem vezet semmire, mert az idő körforgásában egymástól alig megkülönböztethető módon együtt élnek a vesztesek, „hibások”, tehetetlenül szenvedők, szüleik életét még mélyebb elesettségben folytató gyerekek, a Krekácsok, Bandák és Herdák több történelmi korszakot reprezentáló nemzedékei:

HERDA Hogy most úgy van, hogy semmi sem változik. Mindig valaki van, aki ugyanaz, csak nekünk olyan, mintha más lenne.

BANDA Mármost hogy mire gondolsz, hogy te vagy a saját faterod?

HERDA Hát hogy lehet olyan messziről nézni a dolgot, hogy összemosódnak az emberek. Csak közelről látszik, hogy másik. Mert most az istennek nem mindegy, hogy én vagyok-e itt, vagy a faterom. Hogy ő látja, mi a különbség, vagy azt hiszi, nem hialt meg a faterom.

A munkanélküliség ebben a dramturgiában nem egyszerűen szociális kategória, hanem, nagy szóval, kozmikus állapot: az iránytalan időben elhallgató, az ember történetén kívül rekedt, tehetetlenségét az emberre áthárító munkanélküli Isten büntetése. A Krekács Béla által kifejtett, kristálytisztá teológia szerint a szétszóródott Isten csak negatív próféciák, a megjósolt rossz és egyre rosszabb biztos beteljesedésében érhető tetten, és, ami még rosszabb, abban is, hogy a prófétálás ajándékát Isten a felejtéssel kötötte össze, ebből következően a rossz és a legrosszabb beteljesedésére semmilyen módon nem készülhetünk fel:

KREKÁCS [...] isten szétszórta magából valami erőt a Földön az emberekbe, hogy van belőle az emberekben, például bennem is, és azért van, hogy valamit kimondok, és az meg úgy lesz, pont, ahogy kimondom, vagy még rosszabbul, persze én nem tudom, hogy minek kellene így vagy úgy lennie, érted, én azt nem tudom...

A tragikus szerkezetű történetekben azonban maga a tragédia válik lehetetlenné, a bekövetkező halál ugyanis, valamiféle kodifikált konszenzus-alap híján, egyszerre mutatkozik elkerülhetetlennek, tehát valamilyen módon szükségszerűnek a dráma alakulásában, illetve véletlennek. E kettő föl nem oldható együttállása a hit(etlenség) paradoxonaként – véletlen szükségszerűség; szükségszerű véletlen – működik valamennyi felismerésükben, jelesül abban, hogy az emberre háruló isteni feladat pusztán arra korlátozódik, hogy a világ lehető „legszarabb”, de még éppen működő állapotát fenntartsa:

BANDA Az biztos, hogy ha ennél szarabb világ lenne, akkor már nem lenne. Mert ez pont annyira szar, amennyire szar lehet.

KREKÁCS Olyan, mint Zsidó Misi bácsi traktorja. Az is, bazmeg, ha csak egy kicsit lenne rosszabb, akkor az már nem menne. [...] Pont a legszarabb ahhoz, hogy még menjen.

A világ negatív tökéletessége, a „még éppen hogy” egyensúlya a bemutatott áldozatot a szükségszerű véletlen működésének mutatja, és ebben az eseményben nem a halál, vagy máskor, nem a szenvedés, lepusztultság etc. az elfogadhatatlan, hanem az események vagy az általános létállapot megmagyarázhatatlansága. Háy hősei, éppen azért, mert végletesen puritán a szóhasználatuk, éppen azért, mert a lelki szegények nyelvét használhatják, olykor, a drámák legerősebb pontjain szédületesen mélyre fúrnak a „komoly dolgok” latolgatásában, nemegyszer a póré és félelmetes, szikár és poétikus non-szenszig jutva el:

JANI Meg ez is akkor olyan közös élmény, 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.

A már eleve Angyalföldön lakó Pityu bácsi fiának a balesete, a darabban névtelenül maradó gyermek halála Marika szemében büntetés, és nem a gyermeké, hanem a szülőké, ám mindhiába az, végül is semmilyen következtetést nem lehet levonni belőle, mert ahhoz a történetekben tetten kellene érni valamilyen módon az isteni jelenlétet, az univerzális törvény szövődékét:

JANI És az egészben benne van az isten. Milyen az akkor, ha az ilyen dolgokba belekeveredik?

MARIKA Kicsoda?

JANI Az Isten.

MARIKA Nem tudom.

A világ már emlegetett negatív tökéletessége a közös szemlélődésre mindig kész Háy-hősök teológiájában csak akkor volna kizökkenthető, ha rátalálhatnának valamire, „amit lehet tudni”, ezt a tudást pedig tulajdonképpen mindannyian a „kezdetben” keresik. A kezdet feltárása, az „előtte” és „utána” elkülönítése az idő megállításának, tagolásának magikus feladatához kapcsolódik, hiszen egyedül az idő tudása tehetné lehetővé véletlenszerűségünk és szükségszerűségünk nyelvi megragadását, valamint az eredendő „meghibásodást” (vulgo: bűnt) és a működést makacs következetességgel biztosító esemény megértését. Amiképpen Isten ráhárítja saját bukását az emberre, ugyanúgy az ember tovább hárítja azt az állatokra, arra kényszerítve őket, gondoljunk *A Senák* ló-szereplőire, hogy maguk se értsék azt a méltánytalanságot, a dráma szóhasználatára szerint „rosszat”, amit viselniük kell, és amiért ártatlanul szenvednek.

JANI [...] A lovakat sajnálom.

MARIKA Én is.

JANI Mit fognak szólni, ha már más fogja őket hajtani.

MARIKA Nem fogják érteni.

JANI Nem. De én se értem.

MARIKA Mit?

JANI Hogy mi történik.

A „kezdet”, az „eredendő” megtalálása az „istendramák” szereplői elé tornyosuló óriási feladatnak bizonyul, tulajdonképpen mindannyian erre teszik fel az életüket, ebben remélik megvilágosodásukat, ami egyet jelent annak elnyerésével, hogy a dolgok ki-fejezhetők, az emberi történet, történetük elmondható:

MARIKA Nem tudom, a sötétből nem látnak, vagy azért vannak eleve ott, mert amúgy sem látnak?

JANI Azt nem lehet tudni, hogy miért van így. [...] Az a legnagyobb baj, hogy végül semmiről sem lehet tudni, hogy miért van éppen úgy. [...] 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 csomószer nem tudom pont azt mondani, amit gondolok. Ez is hogy van, amikor gondolom, hogy ezt fogom mondani, akkor még pont az, amit akarok mondani, de mikor kimondom, nem az lesz. Miért van ez is így? Mért nem ugyanaz, amit gondolok, meg amit mondok.

A kezdet-mánia egzisztenciális küzdelem, hiszen a szereplők döntései önmaguk számára csak ebből a nézőpontból értékelhetők:

ASSZONY Nem tudom.

RENDŐR Mit?

ASSZONY Hogy attól lett-e rossz, hogy ideköltöztünk, vagy azért költöztünk ide, mert rossz lett, és ha elköltözzünk, akkor a rosszat nem visszük-e magunkkal oda is, hogy te nem szeretsz, és én se szeretlek, akkor ezt visszük magunkkal, akkor mi lesz jó?

A kezdet mániákus keresése, ami alól a média-vitát folytató gyermekek sem tudják kivonni magukat, lényeges momentuma Háy János darabjainak, nem pusztán filozófiai-teológiai átgondoltsága okán, hanem azért is, mert a Herda-Banda-Krekács hármásának figuráit ebből a nézőpontból érthetjük meg igazán. Elesettségük, rituális ivászataik, valamennyi sejtjüket átható alkoholizmusuk mindenekelőtt „angyali attribútum”, a „kezdet-logikában” egyszerre ok és következmény. Így a figurák színészi megformálása, a játék terének megalkotása folyamatában a (kis)realista és szűkre szabottan pszichológizáló attitűd minden bizonnyal zsákutca, hiszen a néző fölényesen leereszkedő szolidaritását csíholhatja ki legfeljebb, és nem saját története felismerésének a tragikusához közel álló élményét.

A tragikus szerkezet, a dramaturgiai pontosság, a színházszerűség sajátos módon *A Gézagyerekben*, Háy János első darabjában a legfeszesebb. Több szinten megjelenő konfliktus, gondosan megkomponált atmoszféra, visszhangos univerzum: a jelek mindegyike a nézői-olvasói várakozásra hat, tevőleges részvételre számítva. Géza, ez az autista Jézus, ez a mindenkit odaadóan, „személyválogatás” nélkül szerető istenfiú, aki ráadásul az univerzális „hibát” a maga testében hordozza, az ember megmenthetetlenségének talányos tényével találja magát szemben. Egy hiábavaló megváltó, katatón Jézus a *Gézagyerek*, akinek nem azért kell elfoglalnia a kőszállító szalag fölé emelt trónját, és kezébe vennie a kapcsoló-

gombokat, hogy megmenthesse valakinek az életét, hanem hogy lehetővé tegye a „még éppen hogy” működés fenntartását. Ő azonban erről mit sem tud, életmentő akar lenni, a hibásan működő világ megállítója és újraindítója. A szállítószalag, megrakva a hegyoldalból kirobbantott kövekkel, tökéletes képe a világnak és a benne levő embernek, valamint a tettenérhetetlen, a jelek szerint Isten előtt is elrejtett metafizikai természetű hibának. „Hiába nyomhatom meg a piros gombot, ha nem nyomhatom meg a piros gombot, akkor hiába” – mondja Géza. Nincs kit megváltani, mert nem veszett el senki, vagy mert mindenki elvesztett, és ez a kiegyenlítettség legkivált arra érvényes, akire a megváltás feladata hárulna. Géza persze, a szomszéd szavaival, még mindig „egy isten hozzád képest, egy isten. Az mindenkit szeret, még tégedet is”. Ám a szeretete és a „hibája” tökéletesen egybeesnek, és így nem lehet tudni, hogy azért szeret, mert „hibás”, vagy azért „hibás”, mert mindenkit megkülönböztetés nélkül és név szerint számon tartva, Isten helyett is szeret. Nem marad más választása, csak a Szüsziphoszé: megszakitás nélkül nézni a konyha fehér és fekete köveit, és a beavatkozásra, de legalábbis részvét(el)re bírni a néma Istent:

GÉZA Hogy hiába nézem, nem tudom eldönteni, a fehér van a feketén, vagy a fekete a fehéren...

RÓZSIKA NÉNI Azt nem lehet, Géza, azt nem lehet eldönteni.

GÉZA Az Isten tudja, az tudja, mama?

RÓZSIKA NÉNI Az biztosan, kisfiam.

GÉZA És ha történik valami hiba?

RÓZSIKA NÉNI Milyen hiba?

GÉZA Mondjuk a földön valami hiba.

RÓZSIKA NÉNI Akkor mi van?

GÉZA Hogy akkor kijavítja-e?

RÓZSIKA NÉNI Nem tudom, kisfiam. (*Kis szünet*) Lehet, hogy nem.

4.

Háy János drámakötete, az egymás mellé került, majdhogynem azonos nyelvi faktúrájú adaptációk kiváló szemléltető példái a színházi tradíció önartikulációjának, annak tudniillik, hogy nem, illetve csak kis mértékben a szerzői szándék, sokkal inkább a színi mesterség hagyománya, az „iskola” alkotja meg a szövegek teátrális struktúráját. Míg az első megírt és színpadra került darabban a szerző által korábban ki nem próbált médium, valamint az előadhatóság izgalma megfelelően nyersen, várakozással telítetten, ugrásra készen „hagyja” az írást, az utána következő három drámában, a két utolsóban legkivált (*A Senák, A Pityu bácsi fia*) jóval kevesebb figyelem marad a dramaturgia színész, tér, illetve akusztikai elemek felőli megalkotására.

A *Senák*ban a lehetséges konfliktust gyakorlatilag megszünteti a „jókra” (= „mi”) és a kollektívizáló „rosszakra” (= „ők”) való felosztás, ebből fakadóan is problematikusnak tűnik a büntelen „legjobbak”, a lovak által végrehajtott igazságtevés, Senák Lajos kivégzése. Az ironikus regiszterben hagyott véletlen halál mégis „megérdemelt” büntetésként funkcionál egy olyan világban, ahol sem az érdemeket, sem a bűnöket nem rangsorolja semmi és senki. A „jók”, Rák Jani és családja közvetlenül persze nem nyerik el méltó jutalmukat, a büntetés azonban mégis lesújtott, és azt találta el, akit végre egyszer már el kellett találnia. Megfogalmazódik ugyan a kétely, hogy Istennek „nem számít az, hogy ez, mondjuk, a Senák Lajos, az meg a Rák Jani”, mindhiába, a világkép statikus marad, nem egyéb a drámából kibeszélő verbumnál, a személyek között lezajló konfliktuscserék elháríthatatlan faktuma helyett.

Míg *A Senák* a tragikusba vetett szerzői hit feladásának tűnik, *A Pityu bácsi fia* ismét kísérletet tesz *A Gőzagyerekben* és *A Herner Ferike papájában* legmesszebb vitt színházzserűség megalkotására. A „Mi a modern?” kérdés köré felépített konfliktus azonban főként azért nem tud a dráma jelen idejében megjelenni, mert a végletes linearitásra bízott dramaturgia akaratlanul is a történetre koncentrálja a nézői figyelmet, és csak kisebb mértékben a szereplőkre, akik így a történet elmondásának beszélő-mesélő ágensei maradnak. A beszédbe helyezett konfliktust – amely, meggyőződésünk, a Háy-dramaturgia egyetlen esélye, hogy a színházi tradíciót a legjobb abszurdal szembesítse – felváltja a poénra való törekvés és a kínálkozó szóviccek előtti, olykor kifejezetten vidáman vállalt szerzői kapituláció. A ragyogó, erős humort mozgó nonszenszek közelében találjuk például azt a replikát – „Jó, de ne felejtse el, legalább lesz miről beszélni” –, amely a szereplők és a szituáció teljes félreértésének, a dramaturgiai útvesztésnek a jele. Szimptomatikus az is, hogy a szakadatlan, a kimondhatóba vetett hit mániájából fakadó vissza- és rákérdések, amelyek a legromszolttabb nyelvi alakzatokat is áthatják valamiféle, az olvasói és, nem kétséges, nézői pozícióból is átélhető révülettel és rémülettel, nagyon gyakran a nyelvi fordulatok által felkínált, a Hacsak és Sajó-alakzatokra emlékeztető – „Mi az anyós?” –, visszakérdezős, pillanatnyi hatásra építő viccek maradnak. Ennek a bírálatát nem pusztán azért tartjuk fontosnak, mert a történő színház kielégíthetetlen piaca az ilyen típusú, reflektálatlan nevetésnek, hanem mert a szereplőkről való leválás és lenéző eltávolodás esélyét kínálja, ami pedig nem egyéb a nézői-olvasói voyeur-i pozíciónál.

A közelmúlt színpadra állítása jelentős tette a Háy-színháznak, jelentősége azonban éppen abban van, hogy átélhető, közös történetté alakítja a közbeszéd önfelmentési játésmáiban könnyűszerrel az „ők”-re kivetített, feldolgozatlan „sors”-eseményeket.

Ebből visszavenni, a „kellemes színház” nyomására, jöttányit sem érdemes.

VESZÉLYES GRAVITÁCIÓ

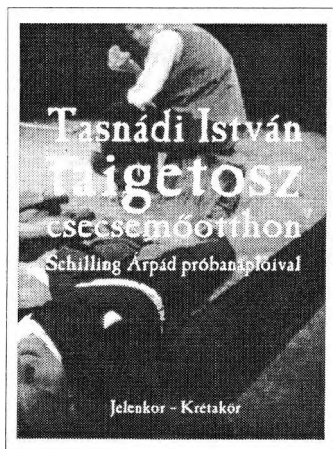
*Tasnádi István: taigetosz csecsemőotthon. Drámák.
Schilling Árpád próbanaplóival*

A kötet címben szereplő hegység egykor egy titánnőről kapta a nevét, hírét pedig az „archaikus születésszabályozás” igen drámai eljárása tette emlékezetessé, mely a torzan világra jött vagy életképtelennek tetsző, netán nem akart gyereket bízta a csúcson rendelkezésre álló gravitációra. Ekkoriban – tehát a „pre-abortikus” időkben – sem művi, sem természetes kiválasztódásról nem lehetett másként szó, az utóbbiról egyebek között azért sem, mert a természet nem különült el igazán a civilizációtól: a névadó titánnő is alakot változtathatott – a félisten és a szarvasűnő között ekkor még zökkenőmentesek a metamorfózisok.

A „csecsemőotthon” a drámakötet élén nyilván erre utal: művelten groteszk és nyersen drámai asszociációkon keresztül idézi az életképteleneket vagy csak az életből kivetetteket, akik persze saját jószántukból nem kívánnának kivetetté válni – éppen erre kell a gravitáció. Legyen bár a drámákban „életidegenségük” oka az önérzet és morál excesszusa – mint az igazságkereső lócsiszar történetében –, vagy máskor a fékezhetetlen agresszivitás önelmentmondása az ezt egyszerre büntető és kiaknázó társadalom nyilvánosságának médiaterében – mint a kultuszregényeket is integráló „show” revüjében –, vagy a tabutörés szenvedélyes illúziója és végzetesen kisiklott büntetése – Phaidra története ezt idézi –, többnyire közös a darabokban, hogy az ártatlanság pusztulásának feltartóztathatatlan folyamata komponálja az egyébként sokféleképpen tagolt eseménymenetet. És ezzel mintha a Tasnádi műveiben bekövetkező tragédiákhoz vezető út egyáltalán nem volna „kauzális” – a hagyományos dramaturgiai logika itt meglepő feltételekhez idomul.

A feltételeket említve azonban – mielőtt a műfaj sajátosságai kerülnének szóba – szólni kell a legfontosabb feltételről, és akár a műfaj egészét megújító esélyről: hogy itt végre nem csak *színház közeli* szövegek jönnek létre, de egyenesen *társulat közeli*ek, sőt: inkább talán *azon belüliek*. Hiszen a művek többségének genezise egy termékeny és inspiratív alkotófolymat egyik elemeként mutatkozik meg, valahol félúton az ötlet és az előadás között – egyszerre utalva arra a szerepre, amit nagy drámaírók játszottak valaha a maguk társulatában –, de persze arra a dilemmára is, ami a „színházi szövegek” státuszára és autonómiájára utal kortárs színpadainkon.

Az esély neve: Krétakör Színház – előadásai pedig gyakran választ is kínálnak a kortárs színház s azon belül az úgynevezett „mai magyar drámát” illető kétségek: mégpedig produkciókban messzemenően hitelesített választ, ami azonban éppen ezért aligha általánosítható. De hát miért is lenne az: nyilván „mai magyar dráma”



Jelenkor Kiadó–Krétakör Színház

Pécs, 2004

279 oldal, 2100 Ft

sincs, hanem egyes művek vannak, s azoknak még csak drámáknak sem kell lenniük – miért ne lenne újragondolandó éppen ez, amikor a színház amúgy is folyamatos „újragondolás”? Tasnádi tehát nem kíván érvénytelen hagyományokkal bíbelődni, még kevésbé akar íróasztal mellett kifundált lelki és szellemi tornamutatványokban gyönyörködni – megfordítja a logikát: írásai inkább az előadások lenyomatai lesznek, forgatókönyvszerűen és magukkal ragadóan „alkalmi” művek, ha nem is éppen goethei értelemben.

Ez az alkalom eredendően persze nem egy előadás, hanem az azt megelőző szándék, ötlet, elgondolás – mely nem is annyira a szövegekből, hanem a darabokat követő próbanaplóból rajzolódik ki. A Krétakört vezető Schilling Árpád ugyanis nem csak a rendező szerepében meghatározó, hanem inkább alkotó- és játszótársként, aki az ihletéstől a gondolkodáson és ötletek mérlegelésén át a színrevitelig jelenvaló és mindvégig inspiráló, no és szükségképpen domináns, hiszen a műfaj – a színházi előadás – ezt kívánja meg. A Krétakör művészi gyakorlata mindenképpen, ami azért – is – válhatott kiemelkedően jelentőssé és átütően sikeressé, mert a korábbi színházi rutinnal szakítva, mintegy annak feje fölött átnyúlva, magában az alkotófolyamatban törte át a műnemi és műfaji határokat. Így a műhelymunkától az improvizációig, a helyzetgyakorlatoktól a darab olvasásáig vált közös élménnyé az, ami egyébként és mások számára csak lehetőség volt, kiaknázatlan és hiányzó, mint az úgynevezett „felkészülés” – többnyire lényegtelen – epizódjai.

Közös alkotás ez tehát, amely persze szükségképpen individuális teljesítmények összegzésére – szintézisére – épül, s ennek egyik eleme a szöveg, amit Tasnádi „jegyez” – és ez legyen az írás színönimája most –, mert egy közösség szellemi és művészi eszmélkedésének krónikásként komponálja meg és önti formába azt, ami ebből végül maradandóvá válhat és színre kerülhet. Így azután egy fontos társulat remek előadásainak „lenyomata” szemlélhető a kötet lapjain, s az öt drámában az is pontosan követhető, miképpen idomul a színműírói készség az egyes előadások követelményeihez, ennek során hogyan vész el a hagyományos drámaszerkezet az előadások „forgatókönyvében” – így lesz a könyv egyszerre drámakötet, s ezen belül „drámatörténet” is. Bár az az olvasó, aki nem látta az előadásokat, a szövegből aligha idézheti meg – a „történeti” olvasat így láthatja dokumentumnak a kötetet. Mert hát a telő idővel mégiscsak azok lesznek többségben, akik nem jutottak el a produkcióra, végül abszolút többségbe is kerülnek – pusztán annak banalítása révén, hogy a könyvek örökké élnek.

Persze talán azért jogosult a műfaji „önmegtartóztatás”, a lemondás a kompozíció teljességéről, a visszavonulás az írói univerzumból a társulat kreativitásának univerzumába, mert nincs más instancia, mint az előadás. Vagy talán mégis van?

A drámaköteten belül ez a kérdés is „drámai” – és ennek útja is pontosan követhető: mégpedig a valaha tradicionálisabb keretek között született *Közellenség*től a *Nexsten* át a *Phaidráig*, egészen a *Hazámházám* és a *Paravarieté* különös szövegkollázsáig, amelyek olvasása már egészen másféle igényeket kelt és várakozásokra felel, mint például a kötetnyitó Kohlhaas-darab. Tasnádi azonban pontosan tudja, miről mond le, mit bíz az előadásra – amit szükségképpen nem bízhat a papírra. Mert hát a színház ilyen.

A Kohlhaas-történet „zenés uszítása” – egykor, a Katona József Színház Kamrájában – nem csak káprázatos előadást inspirált, de Tasnádi képes volt elmozdítani a narratíva fájdalmas és örökkévaló didaxisát az irónián keresztül egy nagyon is színházszerű kompozíció felé. Kibővítette és teherbíróbbá alakította a kiszolgáltatottságok szerkezetét, ugyanakkor megsokszorozta és spontánabbá formálta annak artikulálását azzal, hogy a történet főhőseiről lekerült az idézőjel – maguk a lovak mondták el azt, ami velük és általuk történt. És míg ez az „animális” szemszög saját drámájuk keretei közé fogta a lócsi-szarét, addig hasonló erővel és szellemmel formálta végletesen maivá a történelmi eseménymenetet. Ennek fanyar ízeit és magával ragadó erejét az adta, hogy a rendező, próbanaplója tanúsága szerint, pontosan látta, hogy a jelenkor úgynevezett hősei – 1999-

ben éppenséggel Antall, Horn, Orbán – hol és miként feleltethetők meg az idézőjel nélkülieknek, akikről voltaképpen az egész eseménysor beszél. És bár Schilling sokszor epikusnak, didaktikusnak és patetikusnak érezte a szöveget, mégis úgy vélte: balladisztikus erejénél fogva „megengedett a túlzás, az érzelmesség, a pátosz”, hogy aztán előadása révén majd mégis megfossza mindettől a művet. Sőt: keserű és pontos látleletként Lutherben mutatja meg azt, ami az öreg Kohlhaasból válhatott volna, ha sorsa esélyt ad az öregségre. És ebben benne volt a nyers és merész ítélkezés a mindenkori lázadás esélyei és a fundamentalista igazságkeresés veszedelme fölött.

Egészen másféle horizontot vetít a szerző a *Next* című dráma mögé – a modernitás végének emblematikus mítoszákat két „kultuszregényből” rekonstruálja: Anthony Burgess (lefordíthatatlan) *Clockwork Orange*-a, illetve Bret Easton Ellis (lefordíthatatlan) *American Psycho*-ja fonódik a „Frau Plastic Chicken Show” motívumai közé, hogy – Schilling pontos megfogalmazásában – ezáltal váljék nyilvánvalóvá a művészet „kétségbeesett versenyfutása az egyre elképesztőbb valósággal”. Pontosabban azzal, amit annak látunk és úgy élünk meg – ahol már nincs határa a lehetségesnek és lehetetlennek, és ahol semmiféle korábbi (lélektani, dramaturgiai, közjogi, stb.) törvényszerűség sem érvényes önmagában, míg a fellazult normáknak éppen az a „nyilvánosság” válik keretév, amely (taigetoszai időkben, de Luther korában is) ennek még legfőbb őrzője volt. Bár ez már a végletekig manipulált nyilvánosság, amely a mindenható szórakoztatást és a mediatisztált idiotizmust szolgálja, és mégis, olykor megmegzökken azokon a lelki vagy szellemi zárványokon, amelyek egy valamikori antropológiai illúzióból itt maradtak. A „show” kimenetele mégsem lehet kétséges: a totális rendszert ugyanis saját kedvtelésünkre és nem kevés áldozatvállalásunk nyomán mintha készek volnánk újraépíteni, s innen már nem lesz menekvés, nincs tovább: „next”.

A darab számára kölcsönzött motívumok azonban – mivel kevésbé ismertek – nem rendelkeznek ugyanakkora dramaturgiai erővel, mint az archaikus vagy polgári mítoszok, sem akkorával, mint a darab sodrában kibomló, végletes epizódok. Ezek persze fellillantják a sokkolás káprázatos gazdagságát, ami azonban mégis valamiféle nyomasztó monotoníába oldódik: a megrendülések sorozata pedig inkább zsigeri-biológiai, semmint szellemi és lelki. De hát nem szól másról az erőszakról „leszoktatott” főhős története sem, ahogy a horogra kerülő sorozatgyilkosé is ezt idézi. A mozaikszerű kompozíció ugyanakkor virtuózan szolgálja a szétagolt eseménymenetet, míg a fokozódó feszültség, illetve a narráció különféle szintjeinek egymásba szövése végül súlyos drámát sejtet – ha az előadás nem tenné zárójelbe mindezt: hiszen revü és show rendezi el az eseményeket, nem pedig valamiféle avított kauzalitás. És míg a „Frau Plastic Chicken Show” a szellemtől és lélektől elhagyott világot idézi – ezt rengeteg szellemmel (és nem kevés érzellemmel) teszi: a nyelvi lelemények, a fergeteges ironia, a groteszkum és a humor, valamint a véresnedves-gyilkos eseménysor mélyén egy megrendült kamasz pislog.

És mintha ugyanez a kamasz mutatkozna meg másik oldaláról a *Phaidra* hőseként: a nevében lovat idéző Hippolitosz azonban most másféle maszkot kénytelen felöltöni, hogy a világ előtt elrejtse mélységes rettegését és viszolygását mindattól, ami sorsává készül válni. De hát a sorstól való menekülés is csak annak beteljesedése lehet – görög hegyek között ez magyarázatot sem igényel –, ennek pedig egyik alkalmá az alcímben olvasható „Menopauza”, személyesen a címszereplő. A másik pedig – hasonlóan fontos szerepben – szerep és személyiség viadala: maszk és viselőjé, ami ennek a történetnek talán a legmélyebb értelme volna, s csupán epizódja és kísérelése mindaz, ami mostohaanya és fia között történik, illetve nem történik. Az archaikusan fogalmazott – frissen ógörögre fordított sorokat is integráló – dráma a modernitáson túli elemeket is esemény-sorába építi, így mondja el újra a mítosz lényegét. „Van, amikor a test gyűlöli a lelket, s van, amikor a lélek a testet” – eleveníti fel Schilling azt az antropológiai dilemmát, ami mozgásba hozta ezt az univerzumot. Aminek megformálásában egymásra vetül a

„pedofil kurva” alakja és a szerepeivel folytatott küzdelmében saját agresszivitásában felmorzsolódó fiú – aki az élet iránti vágya miatt szinte elkezdni sem meri az életét. És míg Sarah Kane és Euripidész árnya egy időben vetül a szövegre, az előadás – mint voltaképpen ennek a szövegnek az indoka – művészileg képes legitimálni minden ellentmondást, akárcsak az elemek heterogeneitását, mindazt tehát, ami pusztán a szöveg olvasásakor nem tűnik zökkenőmentesnek.

Mindez végül a *Hazánthazámban* válik egészen nyilvánvalóvá: a szöveg mintha nem a dráma felől utalna az előadásra, hanem az előadásból „bontaná vissza” azokat a verbális és kompozícióbeli elemeket, amelyek meghatározó szerepet játszottak a produkcióban. Amelynek korábbi állomásai – helyzetgyakorlatok, improvizációk, stb. – s az ezek nyomán évekkel ezelőtt a zsámbéki domboldalon életre keltett „közelítések” írói ötletekre épültek (sőt: mintha egy egész írócsapat dolgozott volna együtt), ám valóságos jelentésüket mégis csak úgy nyerhették el, amikor a cirkuszi térbe kerültek, annak eleven, szagos és körbeülhető világába – amiről már nem tud a nyomtatott papír. Hofi és Zrínyi között – az ajánlás és a mottó utal rájuk – ugyanis elsősorban egy „Bildungsroman” (vagy inkább „Bildungsrevü”) bomlik ki a manézsban, „ez nem csak egy ország története” – értelmezi naplójában a rendező –, „de az én felnőtte válásomé is”. Egymástól elválaszthatatlanul – ezért, hogy még a szenvedélyek, kétségek és indulatok is egymásba csapnak: mit is jelent a lezárult és meghittten paternalisztikus gyerekkor nyomán megérkezni az önrendelkezés és felelősség sivár szabadságába.

A sokszor nyers, groteszk, agitativ és rendkívül színszerű előadás egykor a Fővárosi Nagycirkuszban jött létre – szövege azonban mintha hallgatna arról, ami a lényege volt. Nyelvi bravúrai ámulatra méltóak, akárcsak a hajléktalanok idézett versei, színpadi helyzetei frappánsan jelentésteliek – de a dráma műfajával mégsem írható le mindez. Ahogy az előadás létrejöttének sem ez a feltétele – inkább fordítva: a szöveg jelentőségét elsősorban ez a cirkuszi este adja.

És ahogy a cirkusz ennek a produkciónak otthonos és inspiratív tere lehetett, úgy lehet az más szöveg számára a kabaré és az orfeum is – mint ahogy a *Paravarieté* sejteti, ez a „Krétakör szilveszter” műfaji meghatározásával közölt rövid és szellemes szöveg, amelynek megannyi ötlete, helyzete, színes és komor epizódja mögött hasonló antropológiai kétely sejthető, mint például a *Phaidrában*: létezik-e saját sors, vagy csak ez van, ez a bitortolt élet. A szövegben az „önkéntes kisajátított egzisztencia” visszaszolgáltatandó – ahogy majd a váratlanul betoppanó hivatalnok közli Buflakár Bélával, a „nagy senkivel”, akinek édesanyja egykor terhességmegszakításért folyamodott, de az engedélyt csak néhány évtizedes késéssel kézbesítették. Az ötlet és a helyzet felfénylik a groteszk és atmoszférateremtő epizódok között – míg önmagában persze ez is csak egyetlen, szinte helyzetgyakorlatszerű epizód, amelyet merész színházi „poénok” láncolata integrál a kompozícióba, nem pedig bármiféle belső, drámai erő.

És talán éppen ez ennek a nagyívűen kibomló fiatal életműnek a legfontosabb mozzanata: hogy Tasnádi képes áthelyezni – mégpedig rendkívül magabiztosan, frappánsan és a színház logikájának engedve – azokat a súlypontokat, amelyek a drámák gravitációját szolgálják elsősorban, egy olyan univerzum sajátos vonzásába, amely nem csak a színházról tud rengeteget, de ennek révén másként gondolkodik a szövegről is. A fordulat hatalmas, fontos – mondhatnánk: kopernikuszi –, de a kockázat sem kicsi. Hiszen ma már tudjuk: Kopernikusz tévedett, a világegyetem központja bár nem a Föld, de nem is a közeli, fénylő égitest, a Nap. Amit univerzumnak hittünk, távolabbi galaxisokból tekintve csak egy lehetőség a végtelen sokból. Ez persze színházban rendben is van, az előadások bővületében miért is lenne másként – de az írás, a könyv, a szöveg nem ismeri a mulandóságot, mint a szükségképpen mozgó és alakuló naprendszer, hanem örökkévaló.

A Föld itt nem mozog.

IDŐSZERŰTLEN DRÁMÁK

Kárpáti Péter: *A kíváncsi zsebkönyve*

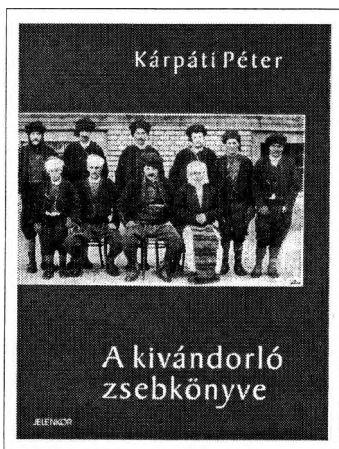
A 90-es évek európai színházába – Nyugaton, majd valamivel később Keleten is – egyszer csak berobbant a dráma. És nemcsak az ügynökök és fesztiválszervezők ügyes marketingfogásának jóvoltából, hanem a színház természetes fejlődéséből következően. Mert hogy milyen alternatívái is lehetnek az európai rendezői színháznak, amelyben a dráma – bármilyen: klasszikus vagy mai – kétségtelenül háttérbe szorul a rendezői vízió, értelmezés dominanciájához képest? Amelyben maga a dráma alig több, mint a kellék. Abban a rendezői színházban, amelyben a drámát lassan teljes egészében kiszorítják a *szöveg*, *textus*, *drámaadaptáció*, *drámai alapanyag*, *forgatókönyv*, *színpadi szó*, *előadásötlet* fogalmai.

Az egyik lehetséges útként a Rendezővel egyenrangú Szerző, azaz a drámaíró színre lépése kínálkozott. (Ami nem feltétlenül azonos az európai rendezői színház versus amerikai drámaírói színház, az úgynevezett *playwrights' theatre* esetével.) A másik a közösségi alkotás alternatívája, amelyben egyetlen virtuális Szerző (előadás- és szövegszerző) létezik, akiben elmosódnak a rendező–drámaíró–színész határok, mindannyian egy nagy közös Szerzői énben olvadva össze. Ez a színházcsinálási típus létrehozott egy a rendezővel szembeni alternatív ént, de nem hozott létre drámát, legalábbis a szó hagyományos értelmében nem. Bár a rendezői színház alkonyát még korai lenne meghirdetni, hanyatlásának, kifáradásának, diktatúrája lassú erőtlenedésének jelei azonban már láthatóak.

Az európai színházban megjelenő *új dráma* a rendezővel azonos rangú szerzőt emelt be vagy inkább vissza a színházba. Az *új dráma* az angol *new writing* (vagy a *new european drama*) fordítására tesz kísérletet, minthogy e szó meghonosításában, az egész mozgalom megfogalmazásában kétségtelen szerepe volt a londoni Royal Court színháznak. Az *új dráma* jelenségét az európai színházban olyan nevek fémjelezték, mint Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, Vaszilij Szigarjev, Biljana Srbljanović és sokan mások. Az *új dráma* nem egyszerűen kortárs drámát, ma született színpadi szöveget jelent, de e-

ben a fogalomban egyszerre olvadnak össze az európai drámaírás fő trendjei, témák, technikák, hőtípusok, világhétköznapi és szemléletbeli irányvonalak, a valóság megjelenítésének alakzatai.

Magyar nevet nehéz lenne a fenti sorba beilleszteni. A kortárs magyar színházat elkerülte az *új dráma* mozgalma, s ha születtek is olyan darabok, amelyek e trendbe illeszkednek (bár az illeszkedés inkább csak vágyként fogalmazódik meg; olyan szerzőkre érdemes gondolni, mint Németh Ákos, Garaczi László, Filó Vera), jelenséggként a „Szerző mint a Rendező alternatívája” nem jött létre. Mint az idén megtartott 5. Kortárs



Jelenkor Kiadó
Pécs, 2004
339 oldal, 2200 Ft

Dramafesztivál programja is mutatja, ami a magyar színházból ma drámaként kiállítható, azok legfeljebb a közösségi alkotásként fémjelzett új, alternatív szövegteremtési módok változatai (ilyenek Pintér Béla, Mohácsi János, a Krétakör Színház előadásai).

Hogy az *új dráma* valójában miért is hiányzik a magyar színházi kínálatból, arra bizonyára sokféle válasz adható. Az egyik a kortárs magyar színház elszigeteltsége az európai színház fősodratától/fősodraitól (a hídteremtők egyike megint csak a Krétakör Színház). A másik magyarázat színházunk valóságidegensége lehet. Hiszen az *új dráma* Nyugaton és például az orosz színházban nemcsak színházesztétikájában hozott újat, de valóságérzékelésében is. A valóságtól elfordult, esztétizálódott, önmagába és saját hagyományaiba zárkózott színházat fordította vissza a valóság, a *hic et nunc* felé. Igaz, e dráma hamarosan önnön csapdájában is esett, és a valóság foglyává vált.

A kortárs magyar drámaírás egyik legjelentősebb alakja Kárpáti Péter, akinek drámái nemcsak hogy nem trendiek, de nem illeszkednek semmiféle kiolvasható európai drámaírói/színházcsinálói irányzatba:

- nincs bennük brutalitás vagy kegyetlenség (mert az *új dráma* egyik fő csapását éppen *új brutalitás*nak nevezik);
- nem használ verbatim technikákat (a divatos dokumentarista dráma fetisizált eszköze);
- nem hiperrealista (a hiperrealizmust sokan az *új dráma* legadekvátabb színpadi nyelvének gondolják), ebből következik, hogy:
- nem áll a valóság talaján;
- nem újnaturalista (úgy, ahogy a dokumentarista dráma viszont az);
- nem új posztmodern játékokat az irodalmi/színpadi hagyományokkal;
- nem egzisztencialista;
- nem szadista;
- nem narkomán;
- nem skizoid (az *új dráma* főbb hóstípusai sorjáznak itt);
- világai nem végletes, lepusztul közegek (az újnaturalizmus kedvelt terrénuma);
- nem vállal nyílt társadalmi-politikai szerepet (az *új dráma* bizony kitűnik társadalmi elkötelezettségével);
- nem vág semmit az arcunkba (az új angol drámatípus alternatív neve *in-yer-face*: agresszívan arcul csap igazságaival);
- színpadi nyelve nem deteatralizált (a teatralitás előli menekülés, a csupasz szó, avagy a „szó mint olyan” felmutatása megint csak az *új dráma* sajátja);
- nyelvét tekintve nem trágár-vulgáris-durva és nyers (mint ahogy ez az *új drámá*-ban szinte kötelező);
- végül pedig nem ír metafizikai drámákat (amilyeneket például a kortárs orosz drámaírásban olvashatunk). Bár ez már nem vehető egészen biztosra.

Mégis úgy tűnik, van dráma az *új drámán* kívül is.

Kárpáti Péter darbjait gyakran éri az a vád, hogy nem drámák. Most megjelent kötetének első darabja a „díszelőadás” műfaji besorolást kínálja, Kárpáti korai kisregénye és a belőle készült *Díszelőadás* című színházi előadás olvad össze e műben. Hogy drámák-e ezek a további öt színdarabbal együtt, nem tudom. Hagyományos drámaelemzési eszközeink talán valóban csődöt mondanak, ha Kárpáti-darabra próbáljuk ráerőszakolni őket. Ettől még nem biztos, hogy a cipővel van a baj, lehet, hogy a kaptafát kellene újrafaragni.

A *kivándorló zsebkönyve* című drámakötet valóban egy kivándorlóról szól: Kárpáti Péterről. Aki darabjaival együtt kivándorol – a színházi és drámaírási konvenciókból, meg-

teremtve a maga egyedülálló színházát. Bevándorol a képzelet világába, egy olyan színházba, ahol színpadot és nézőteret nem választ el semmilyen konvencionális fal, ahol a fantáziát nem határolják a színpad szűkös lehetőségei. Ahol minden megtörténhet, a csoda is: virágok nőnek a betonból a Veres téren, levágott féldisznók énekelnek a padláson, mitikus dzsinnek és ghúlok beszélgetnek a hősökkel. Kárpáti úgy ír drámát, hogy nem érdekli a színpad, pontosabban nem érdekli a színpadból az, ami lefojtja a képzelet.

Ez a színpad provokációja: én (író) elképzelem, te (rendező) csináld meg. Nem, fordítva: én megcsinálom, te képzeld el.

Ez a ki(be)vándorló az Ígéret földjére indul. Ahol nem tudni, mi van, vagy mi ígérkezik – talán egy új színpadi nyelv? Újteatralitás? Mindesetre az oda vezető úton sokat lehet majd mesélni – egymásnak.

Drámáinak bevallottan van valamilyen (irodalmi) előképe, ihletforrása, kiindulópontja. Egy mese, (történelmi) mítosz, valami elfelejtett ponyva. Művei azonban nem ismert irodalmi alkotásokkal folytatott posztmodern játékok, amelyek azt várnák el az olvasótól/nézőtől, hogy e háttérszövegek ismeretének birtokában örömet leljék az író felkínálta másodlagos, reflexív játékbán. Kárpáti az *Ezeregy éjszaka*, Ámi Lajos meséi, egy haszid legendagyűjtemény, a Nick Carter-regények ihletésére eredeti és elsődleges szövegeket ír, anélkül, hogy reflektálná, kommentálná őket. Ő csak mesél.

Kárpáti drámái időszerűtleneek. Ez idő szerint a legidőszerűtlenebb kortárs magyar és európai drámaíró. Aki nem az Idő urának szolgál, nem a pillanatot írja, nem a jelenvalót. Az *Első éjszaka avagy utolsó* című darabban Sehrezád az Idők királyának mesél, meséjével húzza az időt, nehogy az Idők királya az első szerelmes éjszaka után reggelre őt is, mint valamennyi ágyasát, lefejezze.

Aki tehát mesél, a fejjével játszik.

Ha nem mesél jól, meghal. Vagy nézői kimennek az előadásról. Sehrezádnak (és Sehrezád mintájára Kárpátinak) újabb és újabb mesékbe kell fognia, hogy itt tartson benünket. Ezért Sehrezád és az Idők királya meséjében újabb mese születik, melyben Fatimának kell lebilincselnie meséjével a méhészt, hogy az meg ne ölje, Fatima meséjében pedig a nőstény ghúlnak kell megmenekülnie a halásztól – szintén a mesemondás árán. Matroska-szövegek ezek: az egymásba rejtett palackokból kiszabadulnak a szellemek, és mesélni kezdenek.

Apropó: miért éppen a nőknek kell mesélniük, hogy történeteik segítségével megmenekedjenek a férfiak haragjától? Addig csigázniuk a vérszomjas férjek kíváncsiságát, míg végül ahelyett, hogy feláldoznák a nőt, így kiáltsanak: könyörgöm, meséld el, hogy mit tett Umáma Atikával? Mert ha nem tudják meg a történet végét, nem lesz nyugalmuk. Ők is belehalnak. Mindannyian: aki mesél és akinek mesélnék.

Ha már az időről beszélünk: ezek a darabok nem egyszer-használatosak. A *Tótferit* és *A negyedik kaput* két, a *Pájkás Jánost* három színház is eljátszotta. Az *Első éjszakának* pedig hosszú, boldog színpadi élet ígérkezik. Ennyiben tehát biztosan drámák.

A lecsupaszított, deatralizált, költészettől megfosztott, netán még naturalista-dokumentarista *új dráma*, amelynek azonnali és nem kizárólag esztétikai, de társadalmi hatása van, bele van írva az időbe. Akárcsak a *Zeitstück*. Kárpáti csupa időszerűtlen hősről ír. Miközben az európai drámákban a lét peremére szorult, identitását veszített, mozdulatlan, azaz saját sorsukért tenni képtelen passzív hősökről olvashatunk, akik saját közegük áldozatai, és szükségszerűen áldozattá is válnak, Kárpáti szentekről, lángoló, de rozzant elméjű tudósokról, királyokról, állatokról, prófétákról, szellemekről, forradalmárokról, újszülöttekről, képzelt lényekről ír.

A szerző darabjait egymás után, a megírás sorrendjében olvasva – a *Díszelőadástól*, amely bármennyire is kisregény, feledhetetlen színpadi élmény kötődik hozzá, egészen a még be sem mutatott *Első éjszaka avagy utolsó*ig – a mese dramaturgiájának változását ér-

zékelljük. A *Pájkás János* és a *Tótféri* című darabokban a mese megtörténete, az akció volt a fontos dramaturgiai esemény. Utolsó két darabjában, *A negyedik kapuban* és az *Első éjszaka avagy utolsóban* nem az akció, hanem a történet felelevenítése, újramesélése válik hangsúlyossá. Itt, e két darabban alakul ki az a közeg – *A negyedik kapuban* ennél több: közösség –, amely saját hagyományait, saját meséit, történeteit eleveníti fel. A mesélés helyett az újramesélés, felidézés, valamilyen múltbeli történet megismétlése dominál. A dráma szerkezete és hangsúlya a cselekmény bonyolításáról az elmesélés mikéntjére kerül át. Kárpáti utóbbi két darabjában a monológok is megsűrűsödnek. Ez is az akció-orientált színpad provokálása. Darabjait Novák Eszter, Forgács Péter, Simon Balázs állította színpadra. Szerző és rendező egyenrangú találkozásai. Szerencséjük volt egymással.

Az új dráma elsősorban nem új dramaturgiát hozott a színházba, hanem új színpadi nyelvet: egy teatralitástól megfosztott (e tekintetben is a rendezői színházzal szembe helyezkedő), a színészre és a csupasz szóra koncentráló játékot. Kárpáti darabjai, akár csak az új drámák, új színpadi nyelvet követelnek. Darabjainak dramaturgiája sosem lineáris, hanem elkalandozó, meséléshez hasonló bonyolult mintázatú szövegek, amelyek a színpadi történetmesélést állítják nehéz feladat elé. Csodás, vagy ellenkezőleg, hétköznapi hősei az emberi/mitikus, jelenvaló/öröktől fogva létező határain billegnek, nyelvük, olykor kitalált, költői dialektusuk mai humorral váltakozik; efféle színpadi hősöket nem a pszichológiai realizmus eszközével lehet megragadni, hanem inkább groteszk, kabarészerű, különböző színpadi hagyományokkal játszó, erőteljes gesztikus nyelvet igénylő játékkal. A színpad/nézőtér közösségének megteremtéséhez a negyedik falat kell felszámolni. Ahhoz pedig, hogy Kárpáti képzelt világa megszülessen, a realizmustól elrugaszkodott, valóság és képzelet határán születő, teátrális és költői színpadi nyelvet kell teremteni.

Ráérős, araszolós, késleltetett, késlekedő dramaturgia ez. Hiszen a hősök is ráérnek – mesélni. Nincs hova sietni. A Kárpáti-darabokban van idő – nem jelen idő, *real time*, hanem beszélgetésre, fecsegésre, együttlétre való idő. „A sietség a sátántól való” – mondja ki az örök igazságot az egyik szereplő, egy borbély, aki csak éppen abban akadályozza meg a szerelmes Umámát, hogy eljusson szerelméhez, Átikához. Mert a borbélynak be nem áll a szája, logorrheája van, szájmenése, mesél, aztán oda a szerelem. Ahol ennyi idő van, ott mind belefeledkeznek a mesébe, a mese árja mindenkit magával sodor – a nézőt is persze. Kárpáti-darabot aligha lehet szünet nélküli másfél órás előadásban lekeverni, az előadáshoz is idő kell, sok idő, ez megint nem korszerűnek látszó dolog. A szentek élete, a szerelmi kalandok kimeríthetetlen folyamok – sósmogyoró-effektus ez, egyszerűen nem lehet abbahagyni. Hogy ebben a heves mesélésben aztán megfeledkezünk az alaptörténetről, a mesélés okáról, arról, hogy fejünk, Sehrezád feje fölött ott lebeg Damoklész, avagy az Idők királyának igencsak konkrét kardja, az már mindegy. Egy szereplő által elbeszélte történet dramatikus feszültsége sokkal lényegesebb, mint a kiinduló helyzeté, amelyet mi drámai konfliktusnak hívnánk. A költészethez olykor közelebb áll a Kárpáti-szöveg, mint a drámához. De ki mondta, hogy a dráma ne lehetne költészet?

A drámában/színpadon létrejövő közeg, a közösség egyre fontosabbá vált a szerző számára. A közösség fogalma korábban elsősorban színpad és nézőtér közösségét jelentette, hiszen Kárpáti úgy gondolkodik a színházról, mint az utolsó olyan formáról, ahol két ember közvetlen kapcsolatban lehet egymással. „Egyedül a színház maradt számunkra, ahol élő ember egy másikhoz beszél” – írja kötete fülszövegében. A mesének, vallja, ma már nincs más közvetlen megnyilatkozási színtere, csak a színház. Darabjaiban és darabjai által e közösség létrehozására teremt alkalmat. *A negyedik kapu* című drámájában ezt a közösséget színpadon „modellálja”, olyan szorosan összetartozó emberi világot hozva létre, amelyet a létezés csodája és az együttlét öröme határoz meg. Ez a darab az örömvallásnak is nevezett haszidizmus legendáiból merít ihletet, melynek mintájára Kár-

páti megteremti saját örömdramaturgiáját. A műveket színpadra vivő rendezők pedig az öröm színházát. Legutóbb épp *A negyedik kapu* előadásában, Novák Eszter rendezésében, Tatabányán. E sötét korban ez végképp nem valami divatos. Nem is hasonlít senkihez. Legfeljebb Anatolij Vasziljev és tanítványai úgynevezett fehér színházához, melynek nemcsak épülete, nézőtere, falai fehérek és mennyezetén süt be a nap, de a lélek sötét bugyrai helyett a tudat és a létezés derűjéből meríti alkotóerejét. Ahol az *Öröm Színháza* című Anti-Artaud színházi kiáltványt egy tolószékhez kötött, beszélni is képtelen ifjú lány gépeli le egy előadáson. A darab címe ott: *Mese egy egycenesen álló emberről*.

Kárpátinál pedig így beszélget a szent rebe és a bolond, aki persze annyira bolond, hogy mindjárt próféta lesz belőle:

„Írele: Nézd meg magadnak ezt a durva világot!

Jíde Hers: Nézem és nem látom.

Írele: Te is megvakultál?

Jíde Hers: Ellenkezőleg. Csak tudja, szent rebe, a világ szép.

Írele: Ne mondd.

Jíde Hers: És ragyogó!

Írele: Gyerünk, meséld el részletesen!

Jíde Hers: Szavakkal? Ó, az lehetetlen, azt látni kell!”

Bolond, aki szépnek látja a világot. És hogy szép, azt nem lehet elmesélni. Annak meg kell történnie. Drámában, színpadon, olvasóban, nézőben. Ilyen darabot, ilyen hősöket egyébként ma nem lehet írni. De muszáj.