

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Pécsi Országos Színházi Találkozó 2008

KUKORELLY ENDRE: Méden agan (*Napló*) 617
KOLTAI TAMÁS: Ami belefér (*évadkörkép*) 621
NÁNAY ISTVÁN: Szub-szubjektív (*évadkörkép*) 628

*

MÁTÉ GÁBOR: Post scriptum (*Keszthelyi Kinga beszélgetése*) 634
NAGY IMRE: Ibsentől Molière-ig (*A Pécsi Nemzeti Színház tavaszi bemutatóiról*) 638
TOMPA ANDREA: A mérgező múlt drámája (*Spiró György: Prah – Pécsi Harmadik Színház*) 649
ÁGOSTON ZOLTÁN: A határsávtól a klasszikusig (*Janus Egyetemi Színház*) 655
ROSNER KRISZTINA: A láthatatlanná váló báb, a láthatóvá váló bábos (*A pécsi Bóbita Bábszínházról*) 661
SZILÁGYI ESZTER ANNA: Titokban dolgozik öt éve az Árnyékszínház 669
VÁRADY SZABOLCS: „A fordító olyan, mint a színész” (*Szele Bálint interjúja*) 671

*

GAJDÓ TAMÁS: „Vagy nem lenni” (*Janovics Jenő színházigazgatói szerepei*) 679
KERÉNYI FERENC: Egy eredeti gondolkodó emlékére (*Bécsy Tamás [1928–2006]*) 685
P. MÜLLER PÉTER: Testfogyatkozás (*A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban*) 690

*

NAGY ANDRÁS: Metszet (*Rivalda 2006–2007. Hat mai magyar dráma*) 702
JÁKFALVI MAGDOLNA: Van egy férfi (*Esterházy Péter és a magyar színházi hagyomány*) 709
PÁLYI ANDRÁS: Tadeusz Kantor „halálszínháza” (*Krzysztof Pleśniarowicz: A halott emlékek gépezete*) 719

2008

JÚNIUS

IMRE LÁSZLÓ: Színház és iskola a magyar drámatörténetben (*Nagy Imre: Iskola és színház. Csokonai vígjátékai és a magyar iskolai komédia*) 722

A Jelenkor postájából

SÉLLEI NÓRA: Szedett és vetett – avagy szedett-vedett – betűk (*Egy tanulmány ürügyén*) 727

REMÉNYI ÉDUA: Aki Farkast kiált... (*Válasz Séllei Nórának*) 734

MELLÉKLET

HAMVAI KORNÉL: Szigliget (balmorál két részben)

KÉPEK

A fényképek adatai a képaláírásokon olvashatók.

BUBLIK RÓBERT: 662., 664., 666.

KÖRTVÉLYESI LÁSZLÓ: 639.

SIMARAFOTÓ: 654., 656., 658., 660.

TÓTH LÁSZLÓ: 639., 642., 644., 646., 650., 664., 666., 670.

*Folyóiratunk az Oktatási és Kulturális Minisztérium,
a Nemzeti Kulturális Alap,
Pécs Város Önkormányzata,
a Baranya Megyei Önkormányzat
és a Magyar Szak- és Szépirodalmi Szerzők és Kiadók Reprográfiai Egyesülete
támogatásával jelenik meg.*



OKM

OKTATÁSI
ÉS KULTURÁLIS
MINISZTERIUM



maSzre



Nemzeti Kulturális Alap

A *Jelenkor* a LAPKER újságospavilonjain kívül a következő könyvesboltokban is megvásárolható:

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1. – Városi Képtár Antal-Lusztig Gyűjtemény, Rákóczi út 11.

VIDÉKEN: **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt – Fókusz Könyvesbolt, Hunyadi u. 8-10. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi

u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19-21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – JATE bölcsészkar könyvtára.

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. – Írók Boltja, VI., Andrássy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7.

www.jelenkor.net

650,- Ft

JELENKOR



9 770447 642002



08006

JELENKOR

LI. ÉVFOLYAM

6. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
NAGY BOGLÁRKA, SZOLLÁTH DÁVID

Tördelőszerkesztő
DÉCSI TAMÁS

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, Széchenyi tér 7–8.

Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.

e-mail: jelenkor@t-online.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 válaszbortéccal
ellátott küldeményt megválaszolunk.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 7–8. Telefon: 72/310-673),
az Oktatási és Kulturális Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap,
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 Üzletága.

(1008 Bp., Orczy tér 1.)

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
(Tel.: 06 80 444-444; fax: 06 1 303-3440; e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu)

valamint közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.

Előfizetési díj az I. félévre 3900,- Ft, a II. félévre 3250,- Ft,

egy évre belföldre: 7150,- Ft;

a Magyar Posta Rt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.

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

VÖRÖS ISTVÁN költő, a 2007-es pécsi *Versmegálló*-program nyertese volt a vendége a Művészetek és Irodalom Házának Pécsett, május 6-án. A költővel Ágoston Zoltán, a *Jelenkor* főszerkesztője beszélgetett.

*

TÓTH KRISZTINA a *Csortos Szabó Sándor* fotográfussal közösen készített *Fény, viszony* című kötetéből olvasott fel Várnagy Kinga a Művészetek és Irodalom Háza közönségének Pécsett, május 8-án.

*

JELENKOR-ESTET tartottak Pécsett a Művészetek és Irodalom Házában május 26-án. Az eseményen felolvastott Balla Zsófia, Bertók László, Parti Nagy Lajos és Tolnai Ottó. A szerzőkkel Csuhai István beszélgetett.

*

A JELENKOR folyóirat legújabb, színházi számát mutatta be Tompa Andrea kritikus, Kukorelly Endre író,

az idei POSZT versenyprogramjának összeállítója és Vincze János, a Pécsi Harmadik Színház rendezője a Művészetek és Irodalom Házában Pécsett, június 12-én.

*

KONRÁD GYÖRGY *Inga* című kötetének bemutatója június 3-án volt Pécsett, a Művészetek és Irodalom Házában. Az író Ágoston Zoltán, a *Jelenkor* főszerkesztője kérdezte legújabb műve kapcsán.

*

EMLÉKMŰHELY címmel rendezett konferenciát a Holokauszt Emlékközpont és a PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszéke május 8-án Pécsett, a Művészetek és Irodalom Házában. Előadást tartott többek között K. Horváth Zsolt, Kovács Éva, Vári György, Kardos Zoltán, Radnóti Ilona, Nagy V. Rita, Andor Eszter és Szuhay Péter.

Szerzőink

Kukorelly Endre (1951) – költő, író, Budapesten él.

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

Nánay István (1938) – színikritikus, Budapesten él.

Máté Gábor (1955) – színész, rendező, Budapesten él.

Keszthelyi Kinga (1968) – dramaturg, Budapesten él.

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

Tompa Andrea (1971) – színikritikus, a Színház című lap szerkesztője, Budapesten él.

Ágoston Zoltán (1966) – kritikus, a *Jelenkor* főszerkesztője, Pécsett él.

Rosner Krisztina (1977) – esztéta, a PTE tanára, Pécsett él.

Szilágyi Eszter Anna – költő, színházi rendező, Pécsett él.

Várady Szabolcs (1943) – költő, műfordító, szerkesztő, Budapesten él.

Szele Bálint (1977) – irodalomtörténész, műfordító, Székesfehérváron él.

Gajdó Tamás (1964) – színháztörténész, Budapesten él.

Kerényi Ferenc (1944) – irodalom- és színháztörténész, Budapesten él.

P. Müller Péter (1956) – irodalomtörténész, kritikus, a pécsi *Echo* főszerkesztője, Pécsett él.

Nagy András (1956) – író, Leányfalun él.

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

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

Imre László (1944) – irodalomtörténész, Debrecenben él.

Séllei Nóra – irodalomtörténész, műfordító, a Debreceni Egyetem Angol Irodalmi Tanszékének oktatója, Debrecenben él.

Reményi Édua (1977) – az ELTE BTK Filozófiai Doktori Iskola Esztétika Programjának PhD-hallgatója, Budapesten él.

Hamvai Kornél (1969) – író, Budapesten él.

KUKORELLY ENDRE

MÉDEN AGAN

Napló

„Bementünk a színpalak mögé, hogy gratuláljunk a művésznek. A művész kezét szorított, tette udvarias kötelességét, egy vándorló üstökös sápadt mosolyával (...). Elnéztem őt és elnéztem a nagyságát. Ő maga igen kellemesnek tűnt, érzékenynek, intelligensnek, kulturáltnak... de a nagysága? Úgy viselte, akár a frakkot. És valóban: nem szabó szabta-e rá ezt is?”

(Witold Gombrowicz: *Napló*.^{*} Pályi András fordítása.)

Túl sok. Sok az egész. *Semmit sem túlságosan*, így Delphoi, ám ez itt nem Görögthon, végül is *megfelelően* túlságos, ami van. Tetszik, és azt kell mondjam, még az is tetszik benne, ami nem. Érdekes. Arányproblémák. Minden (az) arány. Jó volt ilyen aránytalanul sokat színházba járni, még ha ezek után nem is fogok (ilyen aránytalanul sokat) színházba járni. Szép, túl, ízlés, nyomulás, lefegyverző őszinteség, lefegyverző profizmus, borzalmak tárháza, nagyság, közép, rendezte-Pécsi-Ildikó, *jajgatás*, *szétmállás*, *elnyálkásodás*, fáradság, cinizmus, zagyvaság, (nem elég daliás) sznobizmus, blöff, akarnokság, rossz lelkiismeret, hübrisz, hatalomszag. Pénzszag. Az Xxx irodáit takarítja egy színésznő, aztán próba, aztán játszik. Engedni, *„hogyan meglegyintsen az autentikus élet szele.”* Szomszédomat, Végh Jósikát, aki nyomdagépszerelő és ezermester, bármi *problemát* megold, csak szóljak, *szójjál*, *Bandikám*, őt például traktorral sem tudnád elvontatni semelyik színházba. Traktorral a bejáratig, be már nem, véletlenül se, hiába. Mennyiért jönnél velem színházba, Jósikám? Semennyiért! Mégis! Mégse!

Néző az, akit rávesznek. Megvesznek. Valahogy bepaliznak, berimázkodnak-ügyeskednek, és feltűnés nélkül örülnek neki, minden egyes palimadárnak külön-külön. Rábeszéled arra, hogy beszélhess neki, kifejezett tisztelettel, egyenest respektussal hallgassa, amit összehordasz, hogy maradjon csöndben, ne tüsszögjön, még jegyet is vegyen hozzá, és adja be a kabátját a ruhatárba. Akaszd be, és ne fészkelődjél, kisöcsi! Olyan helyzetbe vagy játszva a sors kegye által, hogy bárki néződdé válhat, ráadásul, ha bárki lehet, akkor – de mikor? – legyen is, ez igazából nem zavarba ejtő? Hogy *bead*, nem mororog, igyekszik megérteni téged, alig hiszed el, de megvásárolja a produkciód, a képet, amit festettél,

^{*} Az írásomban található idézőjelek közti kurzív szövegrészek Witold Gombrowicz *Naplójából* származnak.

a versesköteted, ráadásul meg is szeret, nem érzed úgy, hogy szinte túlzás? Még csak nem is gazsulálsz neki, nyalízás nélkül meggyőződ. Mert meg kell győzni.

Szinte legyőzni. A normális közönyét, fáradtságát, kivenni őt a mindennapiból, megakasztani, rádumálni, hogy legalább pillanatokra függessze föl a létezése normál menetének gondolt hajszát. Ráadásul akad bőven, akit meg sem kell győzni, valakik előtted meggyőzték már, ez igazán opportunus megoldás. Szolgálat: de ki szolgál kinek.

Ki néz kicsodát? Nincs külön (a) néző, nem valaki virtuális néző lebeg a horizonton, te (én) vagy(ok) a néző, egyetlen tuti néző, egy néző, aki tuti, ha ezt a minimum 1-et elszórakoztatom-boldogítom, az közben másokat is szórakoztatni-boldogítani fog majd. Valahogy elgáncsolom, bekanalizálom őket az én uccámba. Akkor lesznek konkrétan az én nézőim, ha én nézem, konkrétan őket: egymást kezdjük el nézni, aztán már nem is bírjuk levenni egymásról a tekintetünket. Úgy kell meggyőződnöm magam, hogy hagyjam abba. Kimegyek, otthagynom. Pisilni. Perc. Fölállok, kilépek, oldalt lépek, megmondom a világosítónak, hogy (mikor) csináljon sötétet, ehhez hasonló megoldások. Leteszem a könyvet, behunyam a szememet, kikapcsolom a CD-t, kitántorgok a múzeumból. Eljövök onnan, kiveszem, kiváltom magam, megoldok valamit az életben egyszer. *Idégenkedve* írom ezt a naplót. „Őszintétlen őszintesége fárasztó számomra. Kinek írom? Ha magamnak, miért küldöm nyomdába? Ha az olvasóknak, miért teszek úgy, mintha magammal társalognék? Magadban beszélsz, hogy mások hallgassanak?”

Dömölky aranyos. Rengeteg szemöldöke van. Simán kezdené előlről, mondja lelkesen. Valay, május 24-én, a POSZI sajtótájékoztatóján, együtt adunk interjút a rádióknak, ő érzelmi válogatásról beszél, én érzékiról. Mesél pár nyomuló rendezőről, erre külön kíváncsi leszek. Nem ismerjük annyira egymást, mégis rendben van a dolog, ez a legjobb fölállás két ember között. Ismer engem *régről*, közli, írtam valami *Hölderlin* című könyvet, neki megvan, de be van dobozolva. A különböző diskurzusokhoz tartozók egyszerűen nem ismerik egymást. Ezért vállaltam el ezt a fölkerést. Ezért is.

Meg még? Vajon Dömölky miért vállalta, elfelejtettem megkérdezni. Én se láttam az összes munkáját. Mihez kezdene egy iszony nagy irodalmi pályázat zsűrijében? Neki *minden* szöveget muszáj volna ától cettig elolvasnia ahhoz, hogy valamiképp tűrhető – ne pedig tűrhetetlen – döntést hozzon. Meg a kontextus, szóval ki kéne ismernie magát. Nem ismerne ki magát. Miért, én kiismerem magam, és nem kell mindent megnéznem? Nem hát.

Jaja, nekem nem. Nem nézek meg mindent, és ki fogom ismerni magam. Vagyis hát szinte semmivel sem leszek beljebb, összevissza keverem a neveket, eltévedek *hátul* a folyosókon, nem fogom megismerni az utcán Mertz Tibort, noha 4 előadásban is látom majd, csupa ellenőrizhetetlen hipotézisem lesz a finoman brutális hatalmi játszmákról, mégis *jól* fogok dönteni.

Épp azért – és nem annak ellenére –, mivel nem lehet jól dönteni. Nem lehet jól dönteni, világos, tehát az enyém jó lesz. „Ahhoz, hogy igazán szabadok legyünk, nem csak akarni kell a szabadságot, de legalább ilyen fontos, hogy ne akarjuk túlzottan.” Először is az lesz a *minden* előadás, amennyit megnézek, és a dolog magától dől majd el, úgy, ahogy akar, *tehát* nem tudok hibázni, ez volt nagyjából a hipotézisem. Mertz Tibort pedig, csak vicceltem, *szinte* azonnal megismertem, Bodor Johanna miatt. Elsőként a BEK-döntő helyett *Szigliget*, Hamvai Balmoral-átdolgozata a Nemzetiben. Sipos Vera nem túl vonzó kis ávóosztályt játszik benne, a nem-vonzást úgy éri el, hogy folyamatosan előretolja az alsó ajkát. Így is vonzó, és a darab végén ügyesen eltrombitálja a szovjet himnuszot. Nagyon rossz. Nem a trombitálás meg a Vera, hanem az egész, csak Spiró György-Hamvas Béla-Keszég László *Szilvesztere* múlja alul. Meg még ez-az. Keszég pécsi Osborne-*Dühöngő ifjúsága* viszont jó, főleg Kovács Mimi és Herczeg Adrienn miatt. Szerbiában Hamvas-kultusz *dühöng*, remélem, nem gyűrűzik vissza.

Találkoztam *A tavasz ébredése* szünetében Érsek-Obádovics Mercédesz szüleivel. A lá-

nyuk – egyetemet végzett, és, igaz, szerződést nem kapott, viszont egyből a Katonában kezdett – úgy áll a helyzet, pályaelhagyó lesz. Lassan kifutnak a darabok, amelyekben játszik, új szerepeket nem kap. Fotózik, meséli az anyja. De hát ez hogy lehet? Nagyon szépen csinálja, primán megy neki, válaszol, és nem arról van szó, hogy nem érti, amit kérdezek, hanem hogy nagyjából már túlkerült a problémán. Tudomásul vette. Tudomásul vették? Gál Kristóf, aki zseniális durvarendőr McDonagh *A párnaemberében*, otthagyja a színházat, és rendőrnek áll. Persze nem igaz, csak tréfa.

Beindul a testnedv rém nagy megoldásokra is. Meglepően sokszor, meglepő irányból. Hopp, már könnyezel is, úristen, de mitől! Közpénzből. Az érzelmeim lesznek becélozva, arra játszanak, és profik, puff, el is trafálták, nem túl fair módon, mint aki sörétes puskával lődöz, gondolván, a szerelem-kiszolgáltatottság-halál háromszögén belül valami csak-csak beleesik a szórásba. Bele is esek. És bosszankodom, francba, nulla közpénz a kommersznek!, igen, de akkor miért jövök ide? Ha bosszant, hogy eltálanak, ne nézz színházat! Filmet, semmi zene, ne olvass stb. Érzem, ahogy kiesik a könny a szememből, kizuhan, beszakítja a fődémet, közben meg giccs, forog a gyomor, „érzek”, ezzel nehéz mit kezdeni. „Az igazat megvallva érzésekről nem tudok másképp beszélni, mint idézőjelben.” Mindenem ellenáll, kivéve az érzelme(ssége)m, az nem és nem, és látom, ahogy a szomszédaim is nyomban, minden további nélkül átadják magukat az érzelmeiknek, hát, bonyolult. Mondjam nekik, hogy állj!, miközben magamon érzem, mit tesz a mechanizmus? Mondjam még egyszer, hogy nulla közpénzt ide? Ne üljetek be? Ne üljetek fel? Hogy a Nagy Mű egyetlen lövedék, nem az érzelmeiteket szórja meg, azt előzőkenyen kikerülve az érzékit találja el, „provinciális érzelmeiteket új érzéssel helyettesíti”, és az jó? Jó, mondom nekik.

Sepsiszentgyörgyön, a Bocsárdi-Gombrowicz Yvonne, burgundi hercegnő előtt, a könyvtárban beszélgetést szerveznek számomra, 11-12 éves gyerekekkel. Szerencsére, ez megnyugtató, beül közéjük Péter Hilda (akit 3x is láttam, Ványa bácsi, A vadásztársaság, Gianni Schicchi, egyik sem lesz a POSZTon), igazából neki beszélek. Bejön, olyan jó(l érzem magam), hogy nagyon, el sem akarnak engedni. Nyíltak, édesek, érdeklődők, eredetiek, még volna pár jelzőm, ha elvinném őket, mondjuk, KoMázni, vagy Táp, vagy Hólyag, vagy Árnyék, vagy Nézőpont, meg volnának véve. Egy életre. Operett-Abigélre lesznek elcipelve. Az veszi meg őket.

Esélyük sincs.

Legprofibb szupertechnológiával lesz ráerősítve a legrosszabb konvenciókra. Teli nézőtér, fenékkal feléd fordulva a sor közepére araszoló reflexből wasstapsolók. Ők nem azok, majd 10 meg harminc meg 100 év múlva lesznek azok. Még van 5 évük. „Taps. A hozzáértők tapsa. A műkedvelők tapsa. A tájékozatlanok tapsa. A nyájszerű taps. A taps kiváltotta taps. Az önhergelő, az önhatványozó, öngerjesztő taps: és már senki sem teheti meg, hogy nem tapsol, mert mind tapsolnak.” Ha öt – vagy jó, tíz – év múlva Gombrowicz Naplóját olvasgatnák, de nem olvasgatják.

Három Úri murit láttam. Mert három megy. Móricz hihetetlen. Száznál több színpadi művet írt. Minimum a dramaturgoknak kívül-belül ismerniük kéne a kortárs magyar írókat. Bevonni őket, a színházukhoz kötni, sörözni velük, fizetni nekik, rábeszélni, inspirálni. Játsszák a darabodat, és te egyetlen alkalommal nem beszélsz az igazgatóval, ez milyen? Két félmondat főpróba után, egyszer véletlenül egymásba ütköztek a színház előtti járdán. Rendezők ismerik a kortársaikat a Spirón, Egressyn, Forgáchon, Háyon és Kárpátin kívül? Meg még max. 5? Ütköztek már? A kaposvári Úri murit Végh Józsival nézem, mert bár színházba a jóistennek se, viszont szívesen vezet, ha megkérem, és megkértem, mivel dolgoznom kellett. Bekészálódok a hátsó ülésre, kinyitom a számítót, máris Kaposvár, ha meg már ott vagyunk, Józsi is beül mellém a páholyba, mert zuhog a hó, hideg van sétafikálni. És jól érzi magát. Ha unatkozol, nyugodtan menj ki, várj meg a büfében,

mondom neki, de marad, és a végén olyan kicsit-furcsán mosolyog, szokatlanul el van bizonytalanodva a lelkem. Na, milyen volt? Jó. Tetszett? Tetszett. Én is mosolygok, lehet, hogy furcsán, elfordulok, nem forszírozom. „A drámai forma a nagyságra épül – a dráma olyan háló, amelyen az apró dolgok kihullanak. De az is biztos, hogy a teremtés az apró dolgokban rejlik, mindig a részlet a konkrétum, nem a monumentális.”

183 előadás. Fele sem tréfa. Fele sem annak, amennyi fut. Mennyiség. Egy szóval. Elképesztő mennyiség fut, a szerkezet belehajszolja a színházakat a mennyiségbe: megy párszor valami, ameddig a bérletesek eltűrik, aztán gyorsan valami más. Kell, hogy föl-váltsa. Zenés darabok mellett tuti klasszikusok, igénykielégítés, némi sznobizmus, megannyi sirály és vadkacsa tocsog. Legalább röpködnének. Békéscsabán játsszák *A vadkacsát*, tehát Békéscsabai Néző látta *A vadkacsát*, tegnap láttuk A vdkcst, mondja egy asszony a húsboltban, az orrom előtt, egy másik asszonynak. Nem is cifráznám tovább, kolbászért állok sorban, és semmiképp nem óhajtom megoldani a megoldandókat. Annyit csupán, hogy Dömötör Tamás *Czukur Show*-ját körbe kéne hurcolni a Kárpát-medencében. A KOMA társulatot, a székelyudvarhelyi Nézőpontot, a TÁP színházat, az összes Pintér Bélát, az összes Krétakört, Pelsőczy Réka *En egy szemüveges kisfiú vagyok*-ját, a Hólyagcirkusz Thomas Bernhardt-Zsúrját, Koltai R. Gábor Stúdió „K”-s *Philoktétészét*, a Tűnet Együttes *Alibijét*, a Hargitai Iván-féle Árnyszínház Ionesco *Székek*-jét Bacskó Tündével, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház dolgait, most csak olyanokat említek, amelyek mozgatása, gondolom, még túl sokba sem kerül. A színházakat (a színházépületeket) 50%-ban befogadóvá (érdekeltté) kéne tenni. Csak mondtam egy számot.

30.

100.

Színház, no és már látsz is magad előtt egy: mit? Ea-t? V. épületet? Víg? A futball nem a Fradi-pálya, hanem a Fradi, még ha odanőtt is a (független, ki játszik benne) csapat az „Üllői úthoz”. A szín háza mégis csak fórum, még ha a *genius loci* elementárisan belerendez is bármely produkcióba. Másként játszom a Fradi-pályán, és persze a Fradiban más-képp, mint más csapatokban, de én játszom, ha jól játszom: és csak akkor játszom jól, ha ez az én játszom. A Nemzeti Színház attól (válna) nemzeti színház(zá), ha (befogadna minden igazi) nemzeti színház(at). És ezzel aztán a *leosztás* – használja ki-ki érdekei szerint – a kő/komoly kontra alternatív (színház) hamis dichotómiája mintegy kiiktatódná. Nem beszélve a „kísérleti” versus „hagyományos” beosztásról, mert hát legalább az előkészítő fázisban kicsoda nem kísérletezik, és hol az a pozíció, amelyik a kontextuson, a hagyomány alakította közegen kívül definiálódik? *Nyilván* mind alternatívái egymásnak, így valamennyi előadás alternatív, független attól, miféle poétikák mozgatják, vagy nem? A többi duma.

Csupán a Treuga Dei, az Isteni Béke fenntartásában érdekelteknek használ. A pozícióban levők használják, és ha te is használod, téged is használnak. A *rendes*, „munkakönyves” társulattal bíró színháznak jár az állami és/vagy önkormányzati szubvenció, a szponzorálás pedig kizárólag a médiában stabil pozíciókat kialakítókra – a mérhetőre – reagens, mi másra? Mert a kinek van, annak adatik, és bővítködik; de a kinek nincs, az is elvétetik tőle, a miye van (Máté 13.12, Márk 4. 25. Luk 8. 18, 19. 26 satöbbi), hogyan máshogy? Ők már *letettek az asztalra*, kétségbevonható-e? Támogatják a tehetséget, meghívják, beveszik, integrálják, szerződtetik, *fölgajánlanak* neki, segítő kezet nyújtanak, nem így tapasztalod? Mert nekik megadatott, hogy érthessék a mennyek országának titkait, azoknak pedig nem adatott meg, nem igaz? Csak leírom, semmi kultúrkritika, Aranykor soha nem volt, és lesz – ami lesz. Most van, ami van. Nagyon jó dolgokat láttam. Igazán nagy dolgokat. „A művészet tanítja majd meg nektek a mélységet, és ő sújt majd le rátok sívítva szigorú és jótékony ostorával, mihelyst elkezdtek jajgatni, szétmállani, elnyálkásodni.” Indulok hazafelé, fölszállok a hévre, és az jut eszembe, milyen kár, hogy szemben velem, ez a mókus nem látta, amit én. Mondjam el neki?

AMI BELEFÉR

Az évadról írni a lehetetlen megkísértése, mert az évadhoz nemcsak azok az előadások tartoznak, amelyeket a színházi referens látott – a magyar nyelvű társulatoktól százhuszat –, hanem azok is, amelyeket nem. A látottakat saját jószántából látta, maga választotta ki őket azok közül, amelyek részint fontosak, részint elérhetőek voltak a számára, azaz belefértek a lehetőségei által meghatározott földrajzi távolságba és időintervallumba. Hogy kell ezt érteni? Csak úgy, hogy a színház mint szakirányú elfoglaltság az előadások megtekintésén kívül magában foglalja a cikkek – az adott időszakban szám szerint mintegy száz dolgozat – megírására fordított időt (beleértve a felkészülést), valamint a lapszerkesztés teendőit, mindösszesen tetemes számú munkaórát. És a színházon kívül is van élet.

Röviden: ennyi fért bele. Volt olyan színház, ahol az összes bemutatót láttam, volt, ahol egyet sem. Volt olyan színházi város, ahová többször utaztam, volt olyan, ahová egyszer sem. A vidéki és a határon túli produkciók fővárosi felhozatala önmagában is szelekció, amelyet tovább rostáltam. Nem hallgathatom el, hogy válogatásom szubjektív, és ezen belül értékrendemet csak megszorításokkal tükrözi, hiszen akadt olyan előadás, amelyet szívesen megnéztem volna, de hát csak ennyi fért bele... Az alternatív színház, a fizikai színház, a táncszínház, jelentsenek bármit ezek a nem mindig tisztázott fogalmak, kissé alulreprezentáltak a táncrendemben, de hát ennyi fért bele... Amikor ezeket a sorokat írom, még jelentős bemutatók vannak hátra az évadból, ezek már végképp nem férnek bele...

Úgy érzem magam, mint Valmont vikomt, aki a galád „nem tehetek róla” formula ismételtetésével szabadul meg az elcsábított nőtől, noha vele ellentétben a kísértésnek való kényszerű ellenállásomat magyarázom.

És még nincs vége. Dupla ennyi előadás sem vinne közelebb a szezon áttekintéséhez, ha az kimerülne az eposzi kellékek egyikében, az *enumerációban*, azaz a szereplők felsorolásában. Az évad előadásainak összege nem azonos az évaddal. Ahogy egy társulat eredményessége sem az egyes előadások minőségének középátlánya. Írói, rendezői, tervezői, koreográfusi, színészi teljesítmények fel- és elismerése még semmit sem mond a színház szelleméről, gondolkodásáról, társadalmi fontosságáról, a kultúrában betöltött szerepéről. A *nemlegességek* – hiányok – ebben a tekintetben éppolyan szimptomatikusak, mint a teljesítések. A helyzet az, hogy a magyar színház ma nem közéleti tényező, nem járul hozzá a közgondolkodáshoz, nem kínál föl gondolati anyagot sem az aktuális valóság, sem az általános emberi létezés kérdéseinek megvitatásához, hanem inkább, mint bármikor, megelégszik a szórakoztatás jobb-rosszabb minőségű szolgáltató fokozataival. S azért inkább, mint bármikor, mert egy év alatt a politika soha nem látott támadást indított a még meglévő minőségek ellen. Lerohanta, amit csak tudott. *Ami belefért*. Elsősorban vidéken. A politikai klienseknek átjátszott színházak szakmai züllése egyelőre kezdeti stádiumában tart, de az eddigi „eredményeket” nézve nem lehetnek kétségeink a jövőt illetően. Ha ez a folyamat folytatódik – s minden jel erre vall –, akkor a magyar színház nagyon rövid időn belül elveszti jelenlegi pozícióját is, ahová az elmúlt negyven év folyamatos küszködésével néhány jelentős művésznek és társulatnak köszönhetően fölkapaszkodott (ez még mindig messze van Európa élvonalától), és visszasüllyed a provincializmusba.

A világszínvonal mércéje még mindig a sokszor eltemetett rendezői színház, amely határainkon túl, Kolozsváron produkált kimagasló élményt. Számomra az évadban semmi sem hasonlítható az Állami Magyar Színház két előadásához, a *Ványa bácsi*hoz és a *Gianni Schicchi*hez. A két öreg román róka, Andrei Șerban és Silviu Purcărete a nagy formátumú varázslók talán utolsó nemzedékéhez tartozik, akik még a komplex valóságból eredeztették és a színházi polifónia eszközeivel szólaltatták meg a műveket. (Patrice Chéreau, Peter Zadek, Luc Bondy s még néhány régi motoros sorolható közéjük.) A Șerban rendezte *Ványa bácsi* úgy szabadítja ki Csehovot a kukucskáló színpadi ketrecből, hogy magát a színházat, a színházi teret tágítja metaforává. Mondják, a rendező megkéri a saját árát, és úgy vállalta el a munkát, hogy a díszletre költendő pénzt inkább adják neki honoráriumként. Egy most reaktívált színházi vezető, Schwajda György nálunk is sokallni szokta a díszletköltségeket – ez Kaposváron, ahol a scenikai igény elsőként újította meg a látványt, különös eredményt fog hozni –, miközben előszeretettel nevezi áhítatos negéddel templomnak a színházat. Nos, Șerban sárral szentelte föl a kolozsvári színházi templomot, amelyet a színészek az előadás végén a talpukon visznek a széksorok közti járásba, a bársony ülkékre, az előcsarnokba és a lépcsőfeljárókra. A román rendező „szent színházában” nem költöttek pénzt díszletre, de az mégsem volt üres, hanem az emberi színjáték profán szertartásának színhelyévé vált. A nézőtér kristálycsilláros szentélyét önreflexív ironiával játszották be az első felvonásban – ezalatt mi, pár tucat néző, a megszentelt deszkákon ülve figyeltük őket –, majd sorban föltangóztak mellénk a színpadra, és közelségünkötől nem zavartatva, *belénk vegyülve*, olyan drámai aktusok sorozatát vitték véghez, amely egyszerre volt középkori mutatványos és modern lélektani színház, cirkusz, misztériumjáték, grand guignol és intellektuális parádé. A határon inneni *figura-teremtő* színjátszás sokat tanulhatna a kolozsvári magyar színészek fizikai-szellemi komplexitásából, mintát vehetne a szerepbe transzformált személyiség képlékenységéről, plaszticitásáról és integritásának megőrzéséről. Hatházi András Ványa bácsijának bánatos tehetetlensége, reflektált szerelme, indulata, váratlan agresszivitása nem kisrealista részletek összege, hanem egyetlen nagyszabású formátum. Bogdán Zsolt zsonglörként bánik Asztrov szerepével, magához édesgeti, eltartja, részegjelenetet akrobatizál vele, pszichológiai labirintusokon vezetni keresztül. Bíró József mint Szerebjakov krakéler, zsarnok, szimuláns és sarlatán intellektuel. Kézdi Imola Jelenája lustán kihívó, hidegen perverz, unalmában romlandó nőstény. Az előadás Európában otthonosan érezheti magát, Magyarország azonban, ahonnan Kolozsvár, úgy látszik, túlságosan távol van – Șerban rendezése iránt itthon nem mutatkozott érdeklődés –, jelenleg nem szerepel Európa színházi térképén.

Purcărete *Gianni Schicchi*jét csodával határosan – a Tavaszi Fesztivál jóvoltából – itthon is láthattuk. A drámai színészek játszott Puccini-opera muzikálisan nyilván nem felel meg az operaházi igényeknek (attól függ persze, hogy mintegy négy évtizede mit nevezünk Magyarországon operai igénynek), de megfelel akár a legkényesebb teátrális várakozásnak is. Ha van bűvös színház, amelyben szellem, kellem, játék, humor, ironia, érzelem, képzelet, kedély, áhítat, megbocsátás, fölülemelkedés, gondviselés és isteni kegyelem egyesül, hát ez az. Úgy kellene mutogatni fásult, kiábrándult, cinikus – önmaguk vélt nagyságától eltelt, jelentéktelen – embereknek, mint megváltó szertartást. Mire találták ki a színházat, ha nem erre? Mire való, ha nem arra, hogy egy varázslatos személyiség, akit mindközönként rendezőnek hívnak, s akiből a rendezői nagyságon túl *emberi* nagyság, tudás, humánus és (húszévenként egyszer írom le, vonakodva a szót:) szeretet sugárzik, egy semmi kis történet, csalafintaság, rászedéspanel révén beavasson az e világi örömek és a transzcendencia misztériumába? Mikor jutott eszünkbe, ha a kecses egyfelvonásos banálisabbnál banálisabb előadásait láttuk, hogy Dante *Divina commediájának* egyik epizódjáról van szó? Mikor gondoltunk arra, hogy a hívságok és szemforgatások,

erények és bűnök hétköznapi kihívásai a moralitások menny-pokol szindrómáját profanizálják és parodizálják? Mikor kapiskáltuk, hogy ez a cizellált zenés miniatúra egyúttal világdrama? Purcárete kellett hozzá, hogy észrevegyük. Megtöbbszörözött szolistrupp kavarog a színpadon, nagybácsi-duettek, nagynéni-tercettek, duplán látható részeg felcserek és ügyvédek élnek – olasz módra – egy halotti tor koreografált életét, esznek-isznak, legyeskednek a halott körül, aki ennyi életszerűség láttán föltámad, és euforikusan végigasszisztálja a nevében elkövetett bravúrstiklit, melynek következtében a címszereplő meggazdagodik, a kapzsi rokonság elszegényedik, a szerelmesek pedig egymáséi lesznek. A színházi nagymester keze alatt készségesen és hajlékonyan teljesít egy minőségi és nyitott társulat. Ha még volna bőr az idült, százéves konvenciót ismételtető – vagy a még régebbi színházi posványba visszamenekülő – színdirektoraik képén, pirulni volnának kénytelenek ennyi tehetség láttán.

Miért is? Hiszen a *Gianni Schicchi* „opera”, nem színház. A magyar provincializmus, aligha véletlenül, az operát nem tekinti színháznak, mert abban még annyit sem produkált, mint a drámai színházban (amit előszeretettel „próza színháznak” nevez). Pedig a határon belüli évadban Richard Strauss operaházi *Elektrája* volt a világsszínház. (Az *Annyegin* bemutatója e cikk írásakor még hátravan.) Nem az első három előadást fényező nemzetközi nevek, Agnes Baltsa és Nadine Secunde miatt, akik hanyatló vokális állapotukban is kétségtelen világnagyságok, hanem Kovalik Balázs rendezésének (és persze a Kovács János keze alatt főnixként föltámadt zenekarnak) köszönhetően. A formai monumentalitás, ami az operaszínpadon az esetek többségében – néhány speciális kamaradarab kivételével – kötelező, ámde buktató is (példa rá a Szegedi Nemzeti Színház *Otello*-fiasója), Kovaliknál letisztult, fegyelmezett, világos és nagyvonalú vizualitással, valamint stúdiókörülményekhez illő elemzéssel párosult. A kolosszális hangzás és a belső drámai folyamatok egyensúlya ritka feszültséget teremtett a színpadon; ehhez képest másodlagos részlet, hogy elfogadjuk-e Oresztészt (vagy a nevét bitorló terroristát) Elektra és Chryszotemis darabvégi géppisztolyos gyilkosának. A színházi konvenciók változásának legitimációja előfordulásuk gyakoriságának függvénye; ahol Ponnelle *Trisztán*-rendezésének harmadik felvonásbeli Izolda-monológja már negyedszázaddal ezelőtt is elfogadott volt látomásként – az eljárás kevésbé szubverzív annál a hasonlónál, amelyben Babarczy László a *Liliom* égirendőrség-jelenetét víziószerűen beékelte a címszereplő halálodlásába –, ott az újabb konvenciók szervesen egymásra épülnek, nincs hátráltató hiátus a recepcióban. Nálunk Ljubimov *Don Giovanni*ja és Katharina Wagner *Lohengrin*je között két évtized telt el, ami nem segíti elő a folyamatos konvenciótesztet. Kovalik a Művészetek Palotájában „félíg szcenírozott” Pfitzner-opera, a tridenti zsinat idején játszódó *Palestrina* egyik felvonás-zárásaként egész géppisztolysorozatot eresztett meg, úgyhogy a közönség lassan hozzá fog szokni. A *Palestrina* egyébként a szezon egyik teátrális különlegessége volt. A nagyszabású darabba rengeteg munkát, tehetséget és pénzt ölték ahhoz képest, hogy egyszer játszották – ilyen gazdagok vagyunk. Bárhol máshol az operai repertoár része lenne, és – legalább hosszabb távon – előkészítené a közönséget a különleges ritkaságok iránti igényre. Ioan Holendernek, a bécsi Opera igazgatójának nyilatkozata szerint az osztrák fővárosban elképzelhetetlen lenne, hogy a Wagner / *Ringet* ne a „Házban” játsszák, hanem az ottani „MűPá”-ban, mint nálunk. Holender talán nem tudja (vagy ha tudja, nem mondta), hogy amikor Fischer Ádám a *Ring*gel konkurenciát teremtett az Operaháznak, még nem sejtette, hogy a bemutató idején már önmagával mint operaházi főzeneigazgatóval konkurál. Ha ebből a „versenyből” az következik, hogy végre lesz számottevő Magyar Állami Operaház, megérte a „pazarlás”.

Nem mindegy, hogy a nagy színházi ellátórendszerek – az Operaház, a Nemzeti Színház, a Művészetek Palotája, a Vígszínház – milyen arcot mutatnak egy olyan országban, ahol a kulturális protokoll, a hivalkodó reprezentáció aránytalanul nagy szerepet játszik

a hivatalos fölfogásban. (A holland kulturális attasé joggal bírálta elitista provincializmusunkat, majd a budapesti LOW Fesztivál – a németalföldi „mélyföld” bemutatkozása – a büszkén vállalt alternatív kultúrából hozott ízelítőt.) A Nemzeti Színház kommersz Rejtő-musicalje, a *Vesztegzár a Grand Hotelben* és az elegánsan üres vígszínházi *Figaro házassága* bizonytalanságban hagy e tradicionális kulturális intézmények feladata felől. Nem a produkciók szakmai színvonala kérdéses, hanem az, hogy ott kellett-e létrejönniük, ahol létrejöttek. A Vígszínház klasszikus évada – a Beaumarchais-vígjátékon kívül egy Shakespeare, a *Minden jó, ha vége jó* és egy Molière, az *Úrhatnám polgár* – kulturális misszió, ha csak a darabokat nézzük. Ha az előadásokat is, akkor – a köztük lévő színvonalbeli különbségek ellenére – könnyített szórakoztató program, elmélyült drámai vagy szellemi igény nélkül. A Nemzeti Színház szezonjában egyedül a Mohácsi testvérek *Ördögökje* jelentett be az átlagosnál nagyobb gondolati-művészi igényt, amelynek a futószalag-termelés – és az ellenséges légkör – miatt nem tudott megfelelni; a további bemutatók egy közepesen érdektelen átlagszínház átlagrepertoárját képezték. Kérdés, hogy mi indokolja a Nemzeti Színház kiemelt státuszát. Ha más nem, az mindenképp, hogy az igényes munka ne legyen kiszolgáltatva a pénztári bevételnek – legyen idő próbálni, előadásokat kiérlelni, kockázatosabb vállalkozásokkal is a közönség elé lépni. Ha a Nemzeti Színház más színházakat meghaladó állami dotációja nem a kockázatot, az elmélyülést, a szokatlan új iránt fölkeltett igényt támogatja, akkor a többi színházhoz képest kiemelt pozíciója jogtalan és igazságtalan; a Vígszínházat is beleértve. Ha viszont a Vígszínház alultámogatottsága miatt kényszerül kommercializálódni, akkor a vele szemben támasztott művészi igényt – ha van ilyen – dotációjának mértékével arányban kell megfogalmazni.

A művészi ambíciót a körülmények korlátozhatják, de nem semmisíthetik meg. Még ürügyet sem szolgáltathatnak a megalkuvásra. Az elkötelezett színházi ember – színész, rendező, igazgató – arról ismerszik meg, hogy *nem adja eleve alább*, hanem kiáll amellett, amiben hisz, és igyekszik elfogadtatni másokkal is, beleértve a közönséget. Mohácsiékat nem kötelező meghívni a Nemzeti Színházba, de a velük vállalt kockázatba nem fér bele a kihátrálás. A bukást az adott helyzetben meg lehetett jósolni, sőt az *Ördögöktől* merőben idegen színházi szellemet sugárzó repertoár-környezetben biztosra lehetett venni. Ebből is látszik, hogy Alföldi Róbertnek bajos lesz átszoktatnia a maga nehezebb éttrendjére a nézőket, akik jobbra könnyű ételekhez szoktak. Mindenképp át kell állítania a gyomornedveiket, mint Sipos Lajosnak Molnár *Úveg cipőjében*. Az alternatív koszt, amelyet kínál, előreláthatóan megfekszi majd a Duna-parti pláza törzsközönségének gyomrát, és akkor még nem beszéltem az egyéb küzdelmekről, amelyek várnak rá. De már nagyon hiányzott egy színigazgató, aki mer és tud küzdeni. Úgyhogy ne irigyeljük annyira Alföldit, a Nemzeti Színház-pályázat kedvezményezettjét – a Hudi László-Imre Zoltán „ellenpályázat” rendszerváltó javaslatainak végiggondolására a politikai környezet fokozatos romlása ellenére, vagy tán épp azért, előbb-utóbb rá fog kényszerülni a színházi lobbira –, hanem figyeljük, mekkorát tud lépni. Kis lépés a Nemzetinek, nagy lépés a magyar színháznak.

A mai színház kockázati tényezőinek egyike a kortárs magyar dráma bemutatása, még akkor is, ha a Katona József-pályázatnak köszönhetően javult a helyzet. Másfél évtizeddel megírása után az egri Gárdonyi Géza Színház műsorra tűzte Márton László *A nagyratörő* című drámai trilógiájának hasonló című első részét, azaz előadására annyit (vagy még többet) kellett várunk, mint a Kádár-Aczél korszakban Eörsi, Weöres és Örkény egy-egy drámájának engedélyezésére. Cenzúra nem lévén már aligha lehet a politikára fogni a mulasztást, be kell vallani az elszánás és a művészi kapacitás hiányát. Legkevesbé az egri színházat érheti vád, amiért nagyobb színpaddal és nagyobb társulattal rendelkező helyek – mindenekelőtt az erre missziójánál fogva kalibrált Nemzeti Színház – helyett vállalkozott a magyarországi bemutatóra. (Kolozsváron korábban

volt egy előadáskísérlet.) A szezon jelentős új magyar művei – Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című darabja, Térey János *Asztalizenéje* – is kamaraszínházakban kerültek színre, a Pestiben, illetve a Radnótiban; egyedül a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház adott tág teret Tasnádi István *Tranzitjának*. Ha az említettek fölfoghatók kamaradramáknak, amiről nem vagyok meggyőződve – s ha azok is, ez jelent-e bármit, amikor a náluk „kamarább” és vizuálisan igénytelenebb *Warrenné mestersége* a Nemzeti Színház nagy színpadán terpeszkedik –, eleve „szűkre szabott” színrevitelük a szöveg keltette színházi igényhez képest nem jár-e eleve teátrális kompromisszummal? A kérdésre csak újabb előadások adhatnának megnyugtató választ; a most bemutatottak tehetségesek, de számos erényük ellenére sem érik el a drámák színvonalát. A *nagyratörő* elkerüli a retorikát, de a történelmi látomás hatalmas formátumát (ebbe a monstruózus személyiségek is beletartoznak) helyettesítő kispályás groteszk anélkül vulgarizálja, kisszerűsíti, sőt végső fokon annullálja a drámai konfliktus erkölcsi-politikai tétjét, hogy ez lenne a deklarált szándéka. A Radnóti *Asztalizenéje* csak a darab anekdotikus-atmoszférikus-lírai szintjét közvetíti, a mögöttes szintet, a benne ábrázolt mikrotenyészet önmagán túlmutató „valóságfölötti”, allegorikus-látomásos-metafizikai értelmezését már nem. A *Rubens* a Pestiben külön kezeli a szöveget és a képet, az utóbbival mintegy illusztrálja, kiegészíti, „fogyaszthatóvá teszi” az előbbit. Meglehet, mindhárom előadást ugyanaz a magyar hagyomány, a kisrealizmus és az ezt megalapozó „figurateremtő” színészi játékmód köti béklyóba, holott mindhárom darab belső tartalmait – ha más-más módon is – a gondolati anyagból építkező és *ezáltal* személyessé váló, intellektuális-távolságtartó szövegkezelés bonthatná ki.

A hagyományos színházak közül a Katona tudott megújulni. Két jelentős előadásán kívül – a *Mit csinál a kongresszus?* című Ödön von Horváth-darab és Shakespeare *Macbethje* – olyan metaszínházat is létrehozott, amely túllép a napi előadásrutinon, és kísérletet tesz a kollektív teátrális emlékezet fenntartására (talán a *megteremtésére*, mert kétséges, hogy a hazai kulturális köztudatban létezik-e egyáltalán közös memória). A *Notóriusok* sorozat és a Halász Péter emlékére készült *Fisherman's Friends* a színházi agóra létrehozására irányuló vállalkozás, amely megfelel a társulat belső törvényeinek és óvatos nyitásokra vállalkozó szellemének. Újabb, fiatalabb színházi formációknak már régóta messzebb kellene járniuk a nyitásban, az idült dramaturgiai, közönségcsalogató és repertoárrutin elhagyásában, ami semmit sem von le a Katona érdeméből, sőt, mint annyszor, másoknak mutat példát. Hasonló metaszínház az Örkény *Nyugat*-estje, amely ugyancsak a közös memóriát hívja segítségül, hogy a lestrapált-lezüllött közéletben emlékeztessen az irodalmi nagyjaink által képviselt nemzeti ethoszra. Az Örkény Színházban ma kitapintható a társulati szellem, a közös gondolkodás és – hangozzék bár patetikusán – a missziós elszántság, amit kötelező észrevenniük és nagyobb gondoskodásra váltaniuk a színházak gazdáinak. A *műselyemlány*, ez a lenge bohémságában elbűvölő monológdráma – Hámosi Gabriella és a rendező Bagossy László bulvár fölé emelkedő szórakoztató bravúrstiklije – és az *Apátlanul* címmel játszott Csehov/*Platonov* (még ha a szakmai tróville tényleges mélység helyett a mélység illúzióját keltette is) többet érdemel a filialélszínházként kezelés kötelező normatívájánál.

A Radnótiban a *Rítus* – Bergman forgatókönyvéből, Lukáts Andor rendezésében – érzékelteti a társulat kitörési vágyát a csinos polgári értékek meghitt dobozából. A József Attila Színház is gondolt egy merészet és nagyot, Zsótér Sándort kérvén föl *Az öreg hölgy látogatására*, aki aztán drámai (nem prózai) színésszé avatta Ladányi Andreát. A Bárka nagy nevekkal nagyra látott, de nemigen teljesített, a Stúdió „K” igen, bár hullámzóan, és van, ahol a szándék is fölmérhetetlen, nemhogy az eredmény.

Vidéken, ahol a színház „a” színház (majdnem mindenütt), nem érhetjük be egy előadással – Szegeden Zsótér *Leart* rendezett, Pécsen Mohácsi *A képzelt beteget* –, hanem ott

vagy van színház, vagy nincs. Debrecenben, Nyíregyházán, Egerben, Zalaegerszegen, Kaposváron, Kecskeméten, Tatabányán *van* (noha az utóbb említett városban rendes épülete sincs). Hogy a felsoroltak közül *melyikben meddig*, az kérdéses.

Vidnyánszky Attila és Horváth Csaba (épp véget ért) debreceni együttműködése nagy volumen, nagy szándék és nagy eredmény; *A Sasfiók*, a *Kalevala*, a *Vihar*, a *Manon Lescaut* egyenként is, de különösen így együtt minden tiszteletet megérdemel, még ha az előadások színvonala változó is. A műfaji és stílári sokféleség, a drámai és a táncnyelv szimbiozisa tett kísérlet, a stilizált és képszerű orosz színház vérátömlesztése a hazai kisrealizmusba – s mindezek által a közönség igény szintjének radikális megemelése – szinte az egykori kaporvári példát idézi. Kár lenne, ha nem folytatódna ugyanezzel az intenzitással.

Nyíregyháza ki meri tenni a nagyszínpadra a radikális Bodó Viktort (*Fotel*), képzeletgazdag *Peer Gynt*-öt fantáziál a stúdióban (kellett némi merészség hinni benne, hogy színészi tapasztalatainak birtokában Fazekas István rendezőként megbirkózik a költői monstrummal), és általában nem mond le a klasszikus és kortárs teátrális értékekről. Tasnádi Csaba minőségérzéke tisztes színvonalat követel meg a szórakoztató színháztól is (korábbi *Amadeus*-rendezését, ezt a rafinált írói effektekből kiegészített színészi-szenikái minőségben abszolváló pszeudo-művészszínházi jutalomjátékot csak most volt alkalmam látni).

Eger kis-nagy színpadára a shakespeare-izált Márton Lászlón kívül – Csizmadia Tibor bár vitatható szcenikai koncepcióval, a darabot sújtó Csipkerózsika-álmot megtörve rendezte meg *A nagyratörőt* – Wesker világshínház-*Konyhája* is befér (Máté Gábor rendkívül pontosan határozta meg és vezényelte le a realizmus és stilizáltság között egyensúlyozó produkciót). Radoslav Milenković pedig a stúdióban élvezhető szórakoztató játékot rittyentett a kevesebb szakértelemmel és tartózkodással elviselhetetlen hiperkommerszből (*Emésztő tűz*).

Zalaegerszeg Shakespeare-rel (*III. Richárd*) és Tasnádival (*Tranzit*) országos viszonylatban is ritka intellektuális-rendszerkritikai színházat művel. Bagó Bertalan nem riad vissza a komplex színházi gondolkodástól, rendezéseinek számos értelmezési rétege van, amelyek fölfejtését – szisztematikusan és következetesen – rábízta a fölfogóképességét tekintve hosszú távon alakíthatónak tartott nézőre.

Tatabánya albérlésben, a Thália Színházban kínált előadási alternatívát a magyar drámai hagyományt idegenbe szakadva folytató Dunai Ferencnek (*Van Gogh szerelme*). Dunai talán maga sem gondolta volna, csak Simon Balázs rendezése vezette rá, hogy a konvencionális értelmezéstől el lehet jutni az azt megkérdőjelező csiki-csuki játékig (aminek zavarba ejtő ambivalenciája mindenekelőtt a Krétakörön nevelkedett Sárosdi Lillának köszönhető).

Ebben az évadban Kaposvár még Kaposvár volt, Kecskemét pedig Kecskemét. Kaposvár az önkormányzati piton halálos szorításában játszotta le az évadot, egy jópofa *Fekete Pétert*, egy erős *Úri murit*, egy dizájnos *Amphitryont* és *A sötétség hatalma* című kortárs drámaként értelmezett Tolsztojt. Ezek az előadások – mint az elmúlt csaknem négy évtized alatt bármi, amit itt játszottak – színházszagot és szabadságszagot árasztottak, nem csinovnyikszagot, nyárspolgárszagot, komisszárszagot, kliensszagot, szervilizmus-szagot, politikai fizetési-szagot és pénzlenyúlás-szagot. Kecskeméten – Kaposvárral ellentétben – ugyanebben a négy évtizedben esztétikai szélsőségek követték egymást a szuperavítottól a szuperblöffig, majd a szordinósan szélsőséges Bodolay Géza következett (ez paradoxul hangzik, de bizonyítható), aki igazgatóként is, rendezőként is hullámozóan teljesített ugyan, de nézőpukkasztásai mégiscsak egy rakoncátlan világpolgár és egy európeér művész-értelmiségi provincián túllátó provokációi voltak; Molière nyomán írt-rendezett *Mizantrópja* ennek az összefoglaló lenyomata.

Hogy mi jön ezután? Ha az, ami Szolnokon, ahol a szolid művészsínház egyetlen évad alatt nézhetetlenné züllött – a Vidéki Színházak Találkozója elhozni érdemesített Hunyady Sándor-színmű, a *Feketeszáru cseresznye* és Sartre *Zárt tárgyalása* nem mérhető esztétikai mércével –, akkor sok jót nem remélhetünk.

A Krétakör Színház országszerte játszott *w.s.hamlet* előadása ennek az évadnak az elején jutott el a „hivatalos” bemutatóig. Ez más, új, különleges minőség. A Krétakör jelenleg hallgat, lehet, hogy készülődik. Ha a *mély* az, ami hallgat, akkor a magyar színház talán kibírja a felszín fecsegését. Másban nem hihetünk, mint azok hallgatásában – hitünk szerint többen is vannak –, akik alternatívát kínálhatnak.

De egyszer meg kell szólalniuk – tettekre kell váltaniuk a mély, többjelentésű hallgatást.

SZUB-SZUBJEKTÍV

Az a feladatom, hogy szűk egy év színházi történéseiről adjak szubjektív beszámolót. Amikor azonban átnéztem a 2007 májusától látott előadások listáját, s a címek alapján megpróbáltam felidézni a produkciónkat, riadtan konstatáltam: közülük nem kevés a jótékony feledés homályába veszett. Ám az emlékezet rostáján fennmaradt produktumok többsége sem tölt el túlzott meglepéssel. Azt is mondhatnám, hogy a kirajzolódó kép meglehetősen borúsna tetszik.

Arról, hogy a színházi életet ilyennek látom, nem csak az előadások és az alkotók tehetnek. Lehet, hogy bennem van a hiba, amikor türelmetlen vagyok a három és fél-négyórás előadásokon, unatkozom a mások által szórakoztatónak tartott darabokon, vagy szégyenkezve bosszankodom a sokak szerint nagyszerű, szakmailag remek produkción láttán. Ha viszonylag hosszabb szünet után kezdek ismét rendszeresen színházba járni, érzékenyebben reagálok a gondolatlanságra, a semmitmondásra, a felületességre, a közhelyességre, a rutinra, a szakmaiatlanságra. Márpedig amikor az Egyetemi Színpadról szóló könyvem (*Profán szentély*) megírása után mohón hozzáláttam elmaradásaim pótlásához, sorozatos csatlódások értek. E tekintetben alig van különbség a Nemzeti és az Új, a Radnóti és az Örkény, a Víg, a Bárka és a Katona József Színház előadásai között. S ahogy a vidéki teátrumok épp e cikk írásakor zajló fesztiváljának vendégjátékait nézem, a fővároson kívül sem jobb a helyzet. Megértem Kukorelly Endrét, hogy a POSZT versenyelőadásait nem elsősorban e körből válogatta.

Elvben azzal is egyetértek, hogy döntésekor következetesen és öntörvényűen a más-színházi produkciónkat részesítette előnyben, pedig a független színházak körében sem túl rózsás az összkép, és sokszor náluk is ugyanaz a zavar, mint a kőszínházaknál (lásd fent!).

Hogy mindennek mi az oka? Erre nyilvánvalóan nem lehet egyértelmű és egyszerű választ adni. Az biztos, hogy ebben a nem éppen kultúrabarát korban érthető, ha a túlélés, a már és még meglévő értékek, státus és privilégiumok megőrzése fontosabbá válik, mint az esztétikai, intellektuális vagy strukturális megújulás. Ezt többek között a Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata vagy a készülő előadóművészeti törvény is igazolja.

Sem a szakma, sem a döntéshozók ugyanis nem érdekeltek abban, hogy újragondolják a korszerű nemzeti színházi eszme és gyakorlat alapkérdéseit. Részben ezért volt kudarcra ítélve Imre Zoltán és Hudi László állandó társulat nélküli, az ország valamennyi színházi alkotóját és együttesét partnernek hívó-váró, produkción szemléletű, nyílt intézményt vizionáló pályázata. Nem Alföldi Róbert kinevezésének jogosságát kérdőjelezem meg – hisz személyében (a bejáratott pályázatadási elvek és szisztéma alapján) a posztra vállalkozók közül a legígéretesebb jelöltre esett a választás –, csak azt szeretném érzékeltetni, hogy e döntés nemcsak a Nemzeti Színház jelenlegi, eszmeileg tisztázatlan, finanszíralisan megalapozatlan státusát tartja fenn, hanem hozzájárul ahhoz is, hogy hosszú időre elodázdódjon a színházi struktúra radikális átfarmálása.

A meglévő helyzet konzerválásában ennél persze fontosabb az előkészítési fázis utolsó etapjaiban lévő, színházinak indult és előadóművészetivé bővült törvény. Ennek kifejtése szétfeszítené ezen írás kereteit, így csak egy momentumra szeretnék kitérni: a helyi fenntartók megnövekedő szerepére. Ez egyfelől elengedhetetlen, másfelől rendkívüli veszélyeket hordoz. A színházműködtetés alapfeltételeinek egyike, hogy a fenntartó – füg-

getlenül attól, hogy az az állam, valamely önkormányzat, szervezet, egyesület, alapítvány vagy magánszemély – valódi és fokozott anyagi felelősséget vállaljon kulturális intézménye felett. Ugyanakkor ez a felelősségvállalás gyakran együtt jár(hat) az eszmei-politikai befolyásolás erősödésével. Ez az igazgatók kinevezésével kapcsolatban már most is bizonyíthatóan tetten érhető: az elmúlt egy évben minden vidéki városban, ahol letelt az állandó színház igazgatójának megbízatása, az új jelölt kiválasztását elsősorban és mindenekfelett politikai szempontok motiválták. Az önkormányzati testületek összetételétől függetlenül így volt ez Veszprémben, Kecskeméten, Szolnokon, Szegeden, Székesfehérváron, Kaposváron vagy Győrben.

A független társulatokat ugyan a törvényi szabályozás valamivel jobb helyzetbe hozhatja, ám többségük finanszírozása változatlanul bizonytalan, és közép vagy hosszú távon kiszámíthatatlan marad. Döntően e bizonytalanság okozza az alternatívok körében is tapasztalható esztétikai és gondolati orientációs zavarokat. A kőszínházaknál egyértelműnek tetszik a repertoár elkönnyítése és a zenés műfajok előretörése, ami értelemszerűen azzal jár, hogy háttérbe, illetve stúdió-terekbe szorul a próza, különösen a kortárs. Magától értetődő lenne, hogy e situációt az alternatívok a maguk javára fordítsák, ám azt tapasztaljuk, hogy körükben is egyre csökken a prózai bemutatókra vállalkozó csoportok száma. Változatlanul a tánc- és mozgásszínházi kínálat az erősebb, náluk élénkebb a kísérletező kedv. Emlékezetemben is legélénkebben néhány táncprodukció maradt meg.

*

Mindenekelőtt két remake: Nagy József *Tájkép vihar utánja* és a Tranzdanz *Ideiglenes címe*. Az első a táncos-koreográfus korábbi, *Utolsó tájkép* című előadásának változata, a második egy tizenhat évvel ezelőtti produkció felújítása. Az *Utolsó tájkép*ben két egyenrangú felnőtt ember, Nagy József (Szkipe) és a litván-orosz ütő-hangszeres Vladimir Tarasov néz vissza gyerekkorára, teszi meg az utat otthonától a nagyvilágba, és vissza, a hazai tájra, eközben lepergetik életük fonalát. A *Tájkép vihar után* komorabb és ridegebb képet mutat. Ebben a művész egyedül marad, egyedül teszi meg az utat, zenésztársai – Szelevényi Ákos és a francia Gildas Etevenard – keményebbek, időnként ellenségesebbek, mint a Tarasov megformálta elődjük. Kötött képek és közös improvizálás fonódik össze a tánc, bohócjáték, fizikai és költői színház elemeiből építkező produkcióban.

Az *Ideiglenes cím* a húszéves együttes első olyan előadása volt, amelyben a kortárs és a néptánc ötvözésével megszületett és teljes gazdagságában kibontakozott Kovács Gerzson Péter jellegzetes stílusa. A felújítás nem csak és nem elsősorban múltidézés volt, hanem egy ünnepi előadássorozat nyitódarabja, amely jól mutatja a koreográfus-táncosnak és társainak szellemi-művészi gyökereit. Ez is a kötött és rögtönzött elemek összhangjára épül, akárcsak Szkipe produkciói. Itt Dresch Mihály muzsikussal társaival játssza a zenét, amelyben népzenei és improvizatív dzsessz-motívumok keverednek, követve vagy előkészítve a mozgásformációkat. Az előadók – Horváth Csaba, Kovács Gerzson Péter és Szilvási Károly – ugyanazok, aki hajdan voltak – de tizenhat évvel idősebben. Akárcsak az Esterházy Péter szövegeit elmondó színész, Dóczy Péter. Ez az időutazás a fiatal zenészek, színész és táncosok közös produkciója egykor újszerűségével, intenzitásával hatott, ma ugyanaz az ötvenes éveikben járó előadóktól súlyosabbá, megéltebbé, s még keserűbbé vált.

Az *Ideiglenes cím* azt is demonstrálja, hogy a fizikai színház nem mai találmány, de igazából mára lett olyan önálló és elfogadott műfaj, amelyben a tánc, a beszéd, a kép, a zene, a fizikai akciók a produkció egyenrangú összetevői. Szabó Réka és a Tünet Együttes régóta és nagyszerűen ötvözi ezeket az elemeket, legutóbbi előadása, a *Nincs ott semmi – avagy alszanak-e nappal az álmok* lenyűgöző látványszínház, amelyben a rendező-koreográf-

fus varázslatos, elképesztő és bámulatos képeket sorjázta egymás után, nem mellékesen az MTA SZTAI szakemberei által kidolgozott és működtetett real-time videó-technikának köszönhetően is.

Horváth Csaba két legutóbbi munkája klasszikusnak számító művek fizikai színházi feldolgozása. A *Kalevala* – akárcsak a tavalyi évad legvégén bemutatott *A tavasz ébredése* – egy közösség drámája. A témaválasztásban alighanem az is közrejátszott, hogy Horváth Debrecenben olyan fiatal szereplőgárdával dolgozhat, akik többsége ugyanabba az egyetemi osztályba járt, s tanulmányaik alatt Ladányi Andrea vezetésével magas színvonalú mozgásképzésben vettek részt. A Wedekind-előadásban még az önmagukban érvényes részletek nem mindig álltak össze koherens egésszé, a mozgások erősebbek voltak, mint a megszólalások, ugyanakkor a választott formanyelvvel sikerült a darabot kiemelni a naturalista közegből, s hol költői, hol szürreális világot teremteni. Itt egyáltalán nem volt zavaró, hogy a tizenhárom-tizennégy éves szereplőket bár fiatal, mégis meglett férfiak és érett nők játsszák, s a „kényes” jelenetek is megemelődtek.

A *Kalevala*-előadással nem arra vállalkoztak, hogy a finn eposzt színpadra állítsák és illusztrálják. Több epizódot átvettek belőle, s újraalkották őket. Nagyon kevés eredeti szöveg maradt meg, Szálinger Balázs költő többek között a *National Geographic* írásait is felhasználva önálló drámai szöveget készített, amelyben kiemelten nagy hangsúlyt kap a világ, s különösen az északi tájak természetromlásának, az ökológiai egyensúly fenntartásának, az ember és a természet kapcsolatának gondolata. Antal Csaba fehér színpada – amelyen súlyos farönkök tagolják a teret – metaforikus, ugyanakkor alkalmas a különféle mozgásformák megvalósítására is. Az első részben az eposz epizódjainak felidézésével egy zárt társadalom mitikus és valóságos életterét, viszonyait és történeteit mutatják be. A másodikban a *Kalevala*-ban központi motívumként szereplő szampót építik fel: a farönkökre helyezett fényes fémszerelvényekből álló szerkezetet pontosan, mesteremberekhez illő gyakorlott mozdulatokkal, ugyanakkor táncos könnyedséggel és stilizáltsággal rakják össze. A húszperces epizód túlnő a konkrét cselekvésen: amikor valaki befejezi a rábízott feladatot, egy-egy farönkhöz kuporodik, köréje tekeredik, s mire az utolsó csavart is meghúzták, mindenki beleépül a valódi és épített természet egységét jelképező, a mesebeli csodamalmot és a zord időjárás ellen védő modern épületet egyaránt idéző, a jövőnek hagyományozott építménybe.

*

Pintér Béla előadásai nem nevezhetők fizikai színházinak, de több műfajt egyesítő, összművészeti produktumnak igen. Tíz év alatt tizenkét előadást mutatott be társulátával. Ahogy ez természetes: voltak közöttük nagyszerűek (mindenekelőtt a *Parasztopera* és *A sütemények királynője*), s akadtak kevésbé sikerültek. Az idei két premier – *Az Örült, az Orvos, a Tanítványok és az Ördög*, illetve *A Démon Gyermekei* – sok szempontból az eddigi Pintér-előadások stílárís folytatásának tekinthető, ugyanakkor határozott, új hang szólal meg bennük. Bár az egyik japán színházat idéz, a másik meg az Újszövetség bizonyos történeteit parafrázálja, mindkettő a magyar valóságra reflektáló, izzig-vérig mai mű. Jót tett a társulatnak, hogy Roszik Hella és Friedenthal Zoltán személyében két egyetemet végzett színész csatlakozott hozzájuk, akik igen jól zenélnek is. Akkor igazán jók a Pintér-előadások, ha zeneileg nagyon erősek és eredetiek. Ez elmondható e két előadásra is. A zenei allúziók megerősítik a történetek játékoságát, a didaktiszt és túlmagyarázást elkerülők nemcserék ezúttal indokoltak (Friedenthal Yamamoto-lánycént, Roszik pedig középkorú hölgyet hódító fiatalemberként egyaránt frenetikus alakítást nyújt), a történetek jól és ökonomikusan íródtak a színészekre.

Pintér Bélához hasonlóan a Szabadkán dolgozó Urbán Andrásnak is öntörvényű és

zárt rendezői világa van. Másképpen ezt úgy szokták fogalmazni, hogy minden előadása hasonló stílusjegyeket hordoz, amelyek azonban egy idő után a kiürülés veszélyét is magukban hordozzák. Többek között az alternatív kultúra egyre fontosabbá váló színterén, a Sirályban lehet látni a Pilinszky János műve nyomán készült *Urbi et orbi* című előadását, amely bizonyos tekintetben más, mint a rendező eddigi munkái. Természetesen itt is csak apropó a címben jelzett irodalmi mű, itt is az élet árnyoldalai kerülnek középpontba, itt is hallatlanul intenzív játékmódra fanatizáltak a puritán térben lévő színészek, ugyanakkor az a valóság, amely a négy szereplő monológjában feltárul, az a kegyetlen és embertelen viszony, amely a többiek emberbaráti és lelki segítséget ígérő magatartása mögül kitettség, az a szerep, amelybe mindeközben a néző kényszerül, sajátos laboratóriumi szituációt eredményez. S a négy pályakezdő színész, Béres Márta, Erdélyi Andrea, Mikes Imre Elek és Mészáros Árpád teljesítménye több mint lenyűgöző!

Még nem tudni, hogy Göttinger Pálról is elmondható lesz-e az, ami Pintérről és Urbánról, de az biztos, hogy nagyon karakteres munkát mutatott be a Merlin Színházban. Martin Crimp darabja talán egy nőről szól, akiről nagyon keveset lehet tudni, s amit igen, az is különböző emberektől származó valós vagy feltételezett információ lehet. A cím ugyanolyan talányos, mint a darab: az *a.N.N.a.* lehet név is, meg valaminek a rövidítése is. Fragmentumokból áll a mű, ha jelelméletre fordítjuk le: több a zaj, mint a hasznos információ, azaz a nézőnek magának kell a sok hatásból összeállítania a főszereplő nő képét, és a vele történeteket. Ebben a kalandban Barnák László, Botos Éva, Ollé Erik, Scherer Péter és Urbankovits Krisztina közvetít a szerző és a rendező, valamint a közönség között.

*

A Pinter-előadások kapcsán említett Friedenthal és Roszik abba az Ascher Tamás–Novák Eszter-osztályba járt, amelynek tagjai közül csak néhányan tudtak színházaknál elhelyezkedni. Hasonló sors várt a velük párhuzamos osztályra is, így mindkét csapat vállalta az alternatív létet, és saját produkciókat hozott létre. Az egyik csoport Ko(rtárs)Ma(gyar) Társulat néven Garaczi László *Plazmáját* vitte színre, a másik, a HOPPart Társulat a Merlinben és a Nemzeti Színházban több darabot is műsorán tart. Garaczi darabjainak színreállítása a realista hagyományokat követő magyar színházaknak általában megoldhatatlannak tetsző feladatnak tűnik, de Ötvös András, Zrínyi Gál Vince és társai díszlet nélkül, bárhol és bármily körülmények között képesek megteremteni az író kéttucatnyi szereplőjének csaknem ugyanennyi helyszínén zajló, szimultán eseményfoszlányokból összeálló történetét. Ehhez aktív és nyitott játszótársul hívják a nézőket is, akikkel gyakran az előadások után is együtt maradnak, hogy megbeszéljék velük a látottakat s mindazt, amire ebből ki-ki asszociálhat.

Míg a KoMában csak néhányan vannak a hajdani Máté Gábor-osztályból, a HOPPart égisze alatt együtt maradt a tizennégy végzett színész. Még egyetemi éveik alatt mutatták be s azóta is játsszák a *Szent Iván éjjelét*, a *Varázsfuvolát* és az Örkény István egyperceséből összeállított *Túl vagy a nehezen, most jön a neheze* című műsort. Már önálló társulatként hozták létre a *Tovább is van...*, illetve a *Halálkemény* című előadásukat. Az előbbi E. T. A. Hoffmann és Wilhelm Hauff borzongató meséiből született gyerekelőadás (rendező: Harangi Márta), az utóbbi egy regény és egy film (Roderick Thorp: *Minden elmúlik egyszer* és John McTierman: *Drágán add az életed*) nyomán készült önálló, kollektív alkotás. Az együttes egységesen jó színvonalú teljesítménye mellett, minden produkciójukon átsugárzik a közösségi létből és alkotásmódból fakadó személyes odaadás és intenzitás, amely az egyéni alakításoknak is többletet ad. A csoport belső művészi erejét és felkészültségét igazán a *Halálkemény* mutatja, amelyet önmagukra hagyatkozva készítettek. Nem megírt darabot mutattak be, hanem a dramatizálás, a tér- és látványkialakítás, a ze-

nei háttér megkomponálása és a rendezés munkáját egyaránt ők végezték, s olyan produkció született, amely nemcsak a társulat színházi érettségéről tanúskodik, hanem arról is, hogy e pályakezdőknek határozott s nem túl hízelgő véleményük van a mai világról, de ezt iróniával és játékosan képesek a nézőkkel megosztani.

*

A legtöbb előadás, amelyről eddig szót ejtettem, kis térben játszódik, s ez nem véletlen, hisz a színházi szempontból érdekes események egyre inkább ilyen helyekre szorulnak. Ebből a szempontból az eddigiekkel együtt említhetők olyan, máskülönben nagyon is eltérő jellegű stúdiószínházi munkák, mint az *Ivanovék karácsonya*, *A csúnya*, vagy az *Emészto tűz*. A. I. Vvegyenszkijnek, a húszas-harmincas évek elhallgattatott orosz szerzőjének szürrealista-dadaista darabját, az *Ivanovék karácsonyát* Gothár Péter állította színpadra a Kamrában. A hallatlanul szellemes, a morbiditást sem nélkülöző előadás mindenekelőtt vizualitásában megragadó, de önmagában a szellemes és számos asszociációt elindító látvány nem lenne elég, a hatás elengedhetetlen összetevője a kívánt stílust pontosan megtestesítő színészi játék is.

Szabó Máté az Új Színház stúdiójában a német sikerszerző, Marius von Mayenburg *A csúnya* című fekete komédiáját vitte színre. Khell Csörsz futószalag-díszlete metaforikus és praktikus szempontból egyaránt találó, ugyanakkor remek játéklehetőségeket biztosít. A rendező pontos szövegolvasata és precíz, apró részletekig kidolgozott színészvezetése kivételesen fegyelmezett, a szerzőhöz illően hideg, ugyanakkor a játékosságot sem nélkülöző előadást eredményezett, amelyben a szereplők – Gáspár Sándor, Pokorný Lia, Nagy Zoltán és Almási Sándor – remekelnek. Ugyancsak az Új Színház Stúdiójában játsszák Jordi Galcerán katalán író *A Grönholm-módszer* című multinacionális szín-játékát, amely a nagysikerű *Top Dogs* rokondarabjának is nevezhető. A fordulatokkal és meglepetésekkel teli négy személyes színmű Baksa Imre precíz, célratörő rendezése és Botos Éva, Huszár Zsolt, Vass György és Ficzer Béla kiváló összjátéka révén több lesz, mint nívós szórakoztatás.

Elsősorban a pompás színészi alakítások emelik meg az egriek stúdióelőadását is: Charlotte Jones angol színésznő darabja, az *Emészto tűz* ügyesen megírt, érzelmes-ironikus (csonka)család-történet, amely Radoslav Milenkovičnak az idősíkokat pontosan egymásra csúsztató és a jeleneteket jól bonyolító rendezésében parádés alakításokra ad lehetőségét Margitai Áginnak, Kaszás Gergőnek, Járó Zsuzsának, Mészáros Sárának, Bozó Andreának és Rácz Jánosnak.

*

Természetesen nemcsak a stúdióelőadások kapcsán áradozhatnak színészekről. Szólhatnék Györgyi Anna pompás alakításáról, rétecsütéséről a Csehov-novellákból készült *A szerelmes halban* (Vidám Színpad), Csomós Mari káprázatos nagynénijéről a *Bunburyben*, vagy Szervét Tibornak a *Nápolyi kísértetekben* és a *Ritusban* játszott két ellentétes figurájáról (Radnóti Színház), Takács Kati és Pethő Kata megrendítő kettőséről az *Asszony a fronton* című Polcz Alaine-esten.

A sort folytathatnám, de gondolatmenetem végén még szeretnék négy jelentős előadásról is szót ejteni. Ebből kettő opera. Az új vezetésű Magyar Állami Operaház idei bemutatói közül kiemelkedőnek, s bizonyos tekintetben programadónak tekintem Richard Strauss *Elektráját*. Kovalik Balázs rendezése, Antal Csaba grandiózus fürdő-díszlete, a mindkét szereposztást alkotó kiváló énekes gárda a világ bármely jelentős operaszínpadán elismerést aratna, s egyértelműen bizonyítja, hogy nálunk is létjogosultsága van a modern operajátzásnak.

A másik operaelőadás érdekessége, hogy prózai társulat játssza. Puccini *Gianni Schicchi*-jét a kolozsvári Állami Magyar Színház adta elő Silviu Purcărete rendezésében. A címszerepet és Rinucciót a kolozsvári Magyar Opera szólistái (Sándor Árpád és Pataki Adorján) éneklik, a többi szöveget többnyire megsokszorozva a prózai társulat tagjai. Az ötvenperces operát a rendező csaknem ilyen hosszú előjátékkal toldotta meg, amelyben az elhalálozott Buoso Donati (Bíró József életteli alakításában) felravatalozása, az azt követő halotti tor néma jelenetei közben megismerhetjük az olasz nagycsalád az elhunyttal mit sem törődő, ám a maga hasznát leső, spagettiző, borozgató, flörtölő, veszekedő tagjait. Ha zeneileg nem is mindig kifogástalan a produkció, színházi értelemben lehangoló a harminc színész minden részletében kidolgozott, enyhén karikírozó alakítása.

Van valami operai a másik két előadásban is. A Bárka Színházban Alföldi Róbert *Don Carlos*a formátumával, a József Attila Színházban játszott *Az öreg hölgy látogatása*a pedig zenei anyagát tekintve idézi a zenedrámák világát. Alföldi érti Schillert (bizonyosság rá a *Hamia* vagy a *Stuart Mária* is), s nemcsak a költészetét, hanem a filozófiáját is. Késérő, fájdalmas, kicsit szomorú ez az előadás a Bárkán. A rendező a játékot a vívóterem süket terében vertikálisan szervezi (díszlet: Menczel Róbert), s részben az akusztikai problémák csökkentése céljából a színészek hangját mikroport erősíti (ez egyben eltartja, stilizálja is a szerepeket). Csak a történet kimenetele szempontjából legfontosabb szerepeket hagyták meg, így sűrű kamaraelőadás született, amelyben minden színész képessége maximumát mozgósíthatja, mindenekelőtt a kiváló Seress Zoltán (II. Fülöp), Makranczi Zoltán (Carlos) és Ilyés Róbert (Posa).

Az évad talán legnagyobb meglepetése a Dürrenmatt-darab angyalföldi bemutatója lett, Ladányi Andreával a címszerepben. Ungár Júlia dramaturgi beavatkozása folytán itt is csak a legfontosabb szerepek maradtak meg – nem mellékesen ő fordította újra nagyszerűen a darabot. A naturalisztikus művet Tallér Zsófia igényes, kortárs-hangzásvilágú zenéje eleve stilizálttá teszi, ezt a tendenciát Ambrus Mária és Benedek Mari látványvilága, illetve Vati Tamás koreográfiája, végső soron persze Zsótér Sándor rendezése még inkább felerősíti. Zsótér nem törődik a darabbeli szereplők életkorával, s a város lakóit fiatalokkal játsszatja, ettől elfordulásuk a korosodó illtől, illetve annak kollektív kivégzése magától értetődő döntés a részükről. Méhes László itt is, akárcsak a Márkó Eszterrel játszott *Székek*ben, érett, nagy alakítást nyújt. Az ő rezignált, eleinte a megváltoztathatatlan ellen még fellépő, de aztán sorsát elfogadó Illje mellett a nagy reveláció Ladányi Andrea nagy formátumú, Claire-t nemcsak testével és mozdulataival, hanem metszően éles, kíméletlen és szenvtelen, ugyanakkor az elfojtott érzelmekről is árulkodó megszólalásaival plasztikusan ábrázoló szerepformálása.

S ezzel visszatértem körképem kiindulópontjához, a fizikai színházhoz, hiszen Ladányi teljesítménye tulajdonképpen ennek gyönyörű példája.

POST SCRIPTUM

Keszthelyi Kinga beszélgetése

Keszthelyi Kinga: – A Kritika 2006-os januári számában Kővári Orsolya készített veled egy interjút, amelyre máig emlékszem. Annyira pontos, hiteles és őszinte volt, hogy minden keserűsége ellenére öröm volt olvasni. Végignéztem az egy évvel korábbi interjúdat. Különösen a Színházban megjelent naplód ragadott meg, ez is lényeglátó és szókimondó. Üdítő érzés volt találkozni vele abban a színházi légkörben, ahol sok elhallgatás, hazugság, legalább annyi képmutatás és nívótlanság vesz minket körül. Gondoljunk csak a vidéki színházigazgatói pályázatok elbírálásának körülményeire. Te hogyan élsz és dolgozol ebben a környezetben?

Máté Gábor: – Nagyon komplikáltak látom a helyzetet. Egyrészt van ez a színházi törvény közeli állapot, másrészt az úgynevezett struktúra-vita, ahol túl sok a meggondolatlanlanság. Aztán persze kiderül, hogy úgyis mindegy, mert a helyi vagy nem helyi politikusok döntenek el mindent, és nem a korszerűség nevében. Elég a Nemzeti Színház gyászos épületére gondolni, a mostani (és nem mostani) kinevezésekre. Nem a színház a fontos, csak a letámadás, meg a jó öreg mikutyánkkölyke –, hogy belerondítanak, felelőtlének, és nemtörődöm alakok pöckölgetik ide-oda az egész szakmát. (Nagy hiba, hogy ezáltal nem nevelődhet fel egy színházcsináló nemzedék, mert nem is férnek közel a „hússosfazékhoz”).

Ha ez a készülő színházi törvény valamilyen garanciát tartalmaz majd arra nézvést, hogy, mondjuk, egy vidéki színháznak mi a prioritása, ha kordában tartja majd a politikusokat, akkor mindjárt nem lesz olyan fontos a városok vezetőinek, hogy saját embereik kerüljenek az igazgatói székekbe. Az a baj, hogy a magyar vidékiség teljesen ráült az egész szakmára; olyan érzésem van, mintha mindez egy Mikszáth-regény lenne, mintha az égvilágon nem változott volna azóta semmi.

A baloldal véleményem szerint csak tehetségtelen, a jobboldal viszont mérhetetlenül arrogáns és populista. Akárhogy is vesszük, ez kultusz. Ha odaülsz a tribünökre, akkor színházat kapsz. Ez olyan mérhetetlenül távol áll az én szemléletemtől, annyira idegesít, hogy el sem tudom mondani. A világ csakis a konfrontációtól és a progresszivitástól megy előre.

A struktúraváltásról egyébként készítek egy külön előadást a Katonában, a *Notóriusok*-sorozatban. Iszonyatos felelőssége van minden kimondott szónak, mert jön egy politikus, az egyik javaslat majd megtetszik neki, és még megcsinálja. Ezért nem mondok inkább semmit. De a társulati rendszernél jobbat nem tudok. A Főiskolán is az a jó, hogy osztályok vannak, ezek mind egy-egy kis társulatként működnek. Abban lehet jól dolgozni.

A kérdésedre visszatérve: én ezen belül bőven elvagyok. Dolgozom sokat. Van miről beszélni. Elegendő salak és rosszkedv gyűlik össze ahhoz, hogy érdemes legyen bemenni a színházba.

– Valamilyik nap végignéztem a fővárosi és vidéki színházak műsorát, évadtervét. A kevés kivételtől eltekintve mély provincializmus és igénytelenség a jellemző. Véleményem szerint nyolctíz kőszínház és kevészámú alternatív társulat kivételével a gondolatlanság és az igénytelenség a jellemző. Nem érzed-e úgy, hogy ennek ellenpontjaként, elszigeteltségben dolgozik anyaszínházad, a Katona?

– Elszigeteltséget nem érzek, az hízelgő, hogy ez feltételezhető. Számomra az a megdöbbentő, hogy minden errefele megy, tehát ha pár színész összeáll, csak eladható „színház”-ra gondolnak. Ez azt jelenti, hogy a magamutogatáson és az esetleges pénzen kívül semmi más nem jár a fejükben. És persze mutatja az úgynevezett piaci igényeket. Valamint az egész ország és a kultúra állapotát.

– *Nekem úgy tűnik, az a világ, amelyben legtöbb idődet töltöd, voltaképp elzárt világ. A Katona József Színház, a Színház- és Filmművészeti Egyetem és a közeli lakásod egymástól gyalogtávolságra lévő színhelyeire koncentrálsz az életed. Igaz, vannak ebből kilépések, egy-egy munka Egerben a volt tanítványaiddal, nyáron a zsámbéki előadások, kisebb-nagyobb filmszerepek. Lhet, hogy ez teszi lehetővé az erőid koncentrációját, csak ebben a szűk fókuszban működik az az erős felelősségérzet és mély érzelmi viszony, amely a színészekhez és növendékekhez köt?*

– Valószínűleg azért költöztem ide, hogy ne menjem el időm arra, hogy utazom, vagy kicsiba üljek, és a csúcsforgalom miatt kevesebb időt töltssek fontos dolgokkal. Közel vagyok azokhoz a terekhez, amelyekben munkálkodom. Ezen nem is szeretnék már változtatni. Ezért érezheted fontosnak a belvárosi létet. Így képződik bennem a tartalék, és tudok figyelni, egyre kevésbé persze, mert a tanítványok száma inkább növekszik, mint csökken. Megpróbálok nem különbséget tenni. Persze az első saját osztály, az az első, de a második meg a második, és most, hogy már dolgozom a harmadikkal, érzem, hogy már velük is elszakíthatatlanok a szálak.

– *Az utóbbi időben van-e elmozdulás az életedben a tanítás, a rendezés és a játék fontosságát illetően?*

– A hangsúly inkább a tanítás felé billen, mert az éveken át tartó folyamatos heti tevékenység. De ez egy organizmus, egyik következik a másikból. Amikor egy osztály első és másodikos, akkor az a legfontosabb. Ezzel minden tanár így van, szerintem. Ez után az időszak után lehet egy kis levegővétel.

– *Mindig nagy elánnal tudsz nekiindulni az új munkának?*

– Mostanáig még nem éreztem fásultságot vagy rutinból fakadó elfáradást. Minden egyes új osztály, új produkció újabb találkozás. És számomra minden alkalommal újabb kontroll is. Ez nagyon szerencsés dolog.

– *Az új osztályok új személyiségeivel mindig újra kell kezdeni a tanítás módszereinek, trükkjeinek kitalálását, vagy inkább a régi tapasztalat beépítése fontos?*

– Minden új osztállyal újra, és előlről kell kezdeni. Ez mindenre igaz a színházban. Ha jó vagy egy szerepben, semmi garancia arra, hogy a következőben is jó leszel. Minden új szöveget meg kell tanulni, minden új szereppel új dolog kezdődik. Persze sokat számít, hogy „x” időt eltöltöttél már a színpadon. Ugyanígy van a tanításban is. Egyformán fontos a tapasztalás és a módszer, módszerek állandó felülvizsgálata. Mivel emberekkel dolgozunk, „egyedüli példányokkal”, idejében fel kell ismerni, hogy melyik személyiséghez melyik módszer illik. Egy osztályon belül is máshogy kell bánni mindenkivel.

– *A diákjaiddal, akikkel együtt játszol, erősebb a szakmai összetartozás? Jobban értitek egymást attól, hogy te is formáltad őket?*

– Most már nagyon sok tanítványom van a Katonában. De azokkal is ugyanolyan viszonyba tudok keveredni, akiket nem tanítottam. Most például a *Mit csinál a kongresszus?*-ban Dankó Pistivel igazi páros vagyunk. De ehhez nagyon sok köze van a Főiskolának. Ha nem tanítanék, akkor nem tudom, milyen színész lennék. Rugalmasságom, kíváncsiságom, állandó kontrollom révén én összességében többet kapok a tanítástól, mint a tanítványaim. Folyamatosan vigyáznom kell, hogy ne vizet prédikáljak, miközben bort iszom.

– *Ha játszol, meg tudod állni, hogy ne légy jelen se tanárként, se rendezőként?*

– Persze. Sőt. Nekem ebben nagyon nagy mesterem volt Major Tamás. Ő ezt csodálatosan tudta. Nála ezt soha senki nem érezte. Igazi nagy komédiás volt. A színészekkel

való együttlét hihetetlen boldogság. Habár a rendező oszt szerepet és instruál, valójában a színészé az igazi hatalom.

– A „kegyelmi pillanatokban” születő produkció próbái során átélt felfokozottság a színházon kívül olykor nehezen reprodukálható. Ezt hogyan éled meg? Folyton ezt az állapotot keresed, vagy igényled a feltöltődési időszakokat is?

– Habár állandóan dolgozom, természetesen pihenésre is vágyom. Azt nem tudnám elképzelni, hogy ne tudjak lemenni Egerbe rendezni, mert nagyon várnak a volt tanítványaim. Ráadásul rajtuk kívül más csodálatos színészekkel is találkoztam ott.

Érdekelnek azok az emberek, akikkel együtt dolgozom. Néha sokkal jobban, mint maga a darab. A szereposztásaimban jól lehet látni, hogy egy-egy előadás a társulat akkori állapotát jól ismerő ember munkája. Talán leginkább innen lehet megismerni a rendezéseimet.

Nem tartom egészségesnek, ha valaki folyton ugyanazokkal a színészekkel dolgozik. Darabokat úgy keresek, hogy mi az, ami izgat, ugyanakkor jól kiosztható egy adott társulaton belül. Ha nincs legalább két-három szereplő, akiknek megfelel egy darab, akkor félreteszem. Soha nem hívnék vendéget. Nem akarok fájdalmat okozni. Úgy látom a Katona mostani társulatát, mint ami nagyon nagyra hivatott színészekből áll. Látom, milyenek. És hogy merre felé kéne tartaniuk.

– Mind a Katonában, mind a Színház- és Filmművészeti Egyetemen kiemelt szerepet vállaltál. Ott főrendező vagy, itt a színházi főtanszakon rektorhelyettes és osztályvezető tanár. Előreláthatólag még felelősségteljesebb feladatok is várnak rád. Ez örömmel vagy inkább szorongással tölt el?

– Mondják, egy bizonyos életkorban ilyeneket vállalni kell. Mindkét funkciónak más a háttere, nem is hozható összefüggésbe semmivel, mint azokkal a feladatokkal, amelyek a színházban, illetve az „egyetemen” várnak rám. Csinálom. Öröm és szorongás nélkül. A Színművészetin ez a funkció sajnos elsősorban értekezletekkel jár, úgyhogy örömet már nem is remélek, próbálom Ascher Tamás dolgát néha megkönnyíteni. Ez sem kevés.

– Úgy látom, a Notóriusokkal, a Katonában futó 20. századi színháztörténeti témájú előadássorozattal, melyben te a Thália Társaságról szóló darabot rendezted, másféle színházi gondolkodás indult el, ami a színház műfaji kereteit, a rendezők, illetve a szokásos bemutatók számát egyaránt érinti. Most rövidebb idő alatt is elkészül egy-egy produkció, és a darabválasztás sem feltétlenül arról szól, hogy az épülő életművek újabb eleme legyen. Jelentett-e ez a kísérlet valamiféle felszabadulást?

– Ha így kérdezed, hát nem. (Egyet rendeztem, kettőben játszottam, készülök még egyre a struktúra-vitáról.) Igazi pluszmunka. Tulajdonképpen már november közepén a végét jártuk. Úgy kell elképzelni, hogy a kitűzött bemutatókra ugyanúgy és ugyanannyit próbálunk, és éjszakánként sokszor egyig, kettőig dolgozunk a Notóriusokkal. A Thália Társaságról szóló darab szerkesztésében is részt vettem, ez is plusz. Szerencsére mindenki nagy örömmel vesz részt ezekben, ha nem szerepel valamelyik színész, lehetőség szerint akkor is siet megnézni, fontos lett a társulat számára. Amennyiben kereteket feszegetünk, legfeljebb annyiban, hogy rövid idő alatt, nem feltétlenül drámai szövegekkel próbálunk színházi érdeklődést kelteni. Ebben az esetben talán jelentősebb, hogy a szakmai múltból találunk számunkra is tanulságos momentumokat.

– A Mi ez a hang? (Dzsesztetés) számomra az utóbbi idők egyik legkedvesebb zenés színházi estje. Sajnos, csak a POSZT Off-programjába került be, bár szerintem ott lett volna a helye a főprogramban. Az A38-as hajóra készült tavaly nyáron, majd késő ősszel bekerült a Katona repertoárjába. Ez az első DVD-n is megjelent produkciója a Katonának, amit a jegypénztárban megvásárolhat a közönség. Mit jelent neked ez az előadás?

– Pontosítok. A színházban évek óta folyik a fiatal színészek továbbképzése. Lehetőség szerint évente újabb és újabb kurzusokat indítunk. És ezekből a kurzusokból – hogy megmutassuk, mi folyik a háttérben – ilyen-olyan előadásokat készítünk. Ebbe a sorozat-

ba tartozik Sárty László: *Remek hang a futkosásban*; Uray Péter: *Véred íze*; a Zsámbéki rendezte *Gilgames*; és végül a *Mi ez a hang?* Vagyis a *Dzsesztetés*. A színészek hangszereken tanulhattak játszani, illetve képezhették tovább magukat.

Az alapötlet az volt, hogy elkezdtem olyan számokat keresni, amelyekről úgy gondoltam, hogy a színészek el tudják majd játszani. De azt akartam, hogy ne csak sima koncert legyen, hanem színházi jellegű előadás, főleg azért, mert nem tudtam, hogy zeneileg el tudunk-e jutni majd egy koncertig. Ezért a jazzről szóló dokumentumfilm lett az alapötlet. Az önálló monológok improvizációk voltak. Mivel a színház már több éve együttműködik az A38 hajóval, hát adott volt, hogy ott mutassuk be. Nos, hogy a kérdésre válaszoljak: rendkívül büszke vagyok erre az előadásra. Hiszen én találtam ki. A zenészeket, a számokat, a dalok sorrendjét, én hoztam a színházba Mohai Tamást, akivel egy zsámbéki munkám során ismerkedtem meg, és amellet, hogy nagyszerű gitáros, kiváló pedagógus is. Ő segített a betanulásban. El vagyok ragadtatva a játszóké tehetségétől, és határtalan örömmel tölt el a nézőké boldogsága. Minden egyes előadás ováció közeli hangulatban zajlik. Na, például ezalatt töltődöm.

– Gyakran választasz kortárs darabot. Beszélgetésünk idejében éppen egy Biljana Srbljanović-darabot, a *Sáskákat rendezed*, amelyet májusban mutat be a Katona. A nálunk keveset játszott, Európában jól ismeret fiatal szerb íróké műve. Miért foglalkoztat ez a darab?

– Az írókéől a kaposvári színház a *Családtörténetek, Belgrád* című darabot már játszotta Rusznyák Gábor rendezésében, tehát nem teljesen ismeretlen a személye. A *Sáskák* műfajilag leginkább egy „szomorú bohózat”, amelyben már első olvasásakor különleges lázat éreztem. Egy rendkívüli drámaíróké tehetség egészen különleges darabjáról van szó. Témája az öregedés és a halál, amit két generáció viszonyán – a koravén fiatalokén és a szokatlanul életerős öregeken keresztül mutat be. Úgy érzed, mintha a szereplők (egy 10 éves kislánytól egy 81 éves öregemberig) a halál felé menetelnének. A szerző kíméletlenül ábrázolja hőseit, akik egy társadalmi komédia pojacái. Biljana Srbljanović nem kegyelmez senkinek. Játszódhatna nálunk is, olyan a darab szövege, hogy írhatta volna magyar szerző is – igaz, akkor mostantól nem a *Bánk bánt* nevezné a hivatalos drámatörténet a legjobb nemzeti drámánknak – de hát sajnos nem írta meg senki más. Bőszít, hogy ebben az országban mára politikailag félrevezetett emberekkel szavaztatnak jó esetben négyévenként, hogy a magyar politikusok nem foglalkoznak lényeges, a társadalmat valóban érintő kérdésekkel. Mint például az orvostudomány fejlődése folytán kialakult kitolódó életkor kérdésével. (Ez még akkor is probléma, ha nem állunk túl jól a prevencióval.) Mit kezdünk az életerős, agilis öregekkel? Hogyan oldjuk meg azt az újfajta generációs problémát, hogy a középkorú ember kétfelé figyel: a gyerekeire és a még mindig élő szülőkre. Az élet eredetileg nem erre lett kitalálva. Sem erkölcsi, sem egzisztenciális értelemben. Az normális, hogy a gyerekeinket járn timerítjük, az nem normális, hogy a szüleink járókeretes botladozásait is nekünk kell, kellene felügyelnünk? Stb., stb.

– Van-e valami a beszélgetésünk elején már emlegetett naplódban, amit április elején a POSZT-válogatás kapcsán feljegyeztél, és megosztható másokkal?

– Átnéztem a naplóm, és nemhogy április elején, de mind a mai napig egy árva szó sem esik benne a POSZT-válogatásról. Ez feltétlenül megosztható. A válogatás elsősorban koncepciót tükröz. Méghozzá azért, mert az idei válogató, Kukorelly Endre tartozik a saját generációjának, író társainak annyival, hogy a kortárs magyarokat, ha teheti beavogatja. Ez így van rendjén. A másik tendencia: a fiatal, fiatalabb rendezők munkáinak beavogatása. A Katona programja az idei áprilissig másról szólt. A válogatás határozott szempontokat tükröz, ilyen megközelítésben az utóbbi évek legszimpatikusabb invitációja.

IBSENTŐL MOLIÈRE-IG

A Pécsi Nemzeti Színház tavaszi bemutatóiról

Az alábbiakban négy prózai bemutatóról szólnak. Az előadások megtekintésének sorrendjében ezek a következők: John Osborne: *Dühöngő ifjúság*, Ibsen: *A nép ellensége*, Molière: *A képzelt beteg*, Sánta Ferenc: *Az ötödik pecsét*.

John Osborne színművét, a *Look back in Anger*-t nálunk *Dühöngő ifjúság* címmel adták ki a Játsszák színpadon. Pedig az eredeti cím ('Nézz vissza haraggal') kifejezőbb, mint a magyar változat, ez utóbbi ráadásul könnyen félrevezető is lehet. A színdarab főhőse, Jimmy Porter ugyanis valójában intellektuális lény: nem dühöng, hanem lázad. Elégedetlen kora Angliájának áporodott világával, miként az apósa is, csak ő ellenkező előjellel, s e kontraszt által álláspontja még világosabb. Az Indiából hazatért Redfern ezredes azért bírálja korát, mert szerinte minden megváltozott a századforduló késő viktoriánus világa óta, míg Jimmy úgy véli, lényegében semmi sem változott. A darab egyik érdekessége, hogy az ő radikális ellentétük mélyén az érzület sajátos rokonsága rejlik. Porter és a család szakítását véglegessé tenni látszó jelenetben ezért mondhatja az apa, mikor eljön a lányáért, hogy hazavigye: „Nem tehetek róla, de azt érzem, hogy sok mindenben neki volt igaza.” Talán felismerte – utólag –, amit Cliff mond a barátjáról: „A lelke mélyén igazi, öreg puritán.” Az ezredes alakító Németh János pontosan érzékeltette (sajnos, csak ő egyedül) a figura és a helyzet kettősségét. Kimért, megfontolt mozdulataival Jimmy ellentétét, a klasszikus angol polgárt jelenítette meg, megértő szavai, megnyilatkozásának töprengő árnyalatai viszont a katonát idézték, aki a csata után méltányolni tudja ellenfele kemény, kitartó küzdelmét.

Azzal, hogy Németh János játékát emelem ki a pécsi előadásból (amelyet március 11-én láttam), voltaképpen bírálatomat készíteném elő. A többi szereplő játékával, még inkább szerepfelfogásával ugyanis nem tudtam azonosulni. Éppen az a „nyugtalan többszólamúság” hiányzott belőlük, amit a szerző egyik instrukciójában alkalmasint darabja egyik lényeges elemének tekintett. Anélkül, hogy a szerzői olvasat kiváltságos szerepét feltételeznénk, nem tekinthetünk el attól (az instrukció végül is része a szövegnek!), hogy Osborne szerint Jimmy Porter „meghökkenítő keveréke az őszinteségnek és a derűs rosszindulatnak, a gyöngédségnek és a zsvány komizásnak”. Ebből a keverékből Pál András alig mutatott fel valamit. A hős „sistergő becsületesség”-e helyett (ami oly elemi erővel mutatkozott meg Richard Burton alakítása révén Tony Richardson 1959-ben bemutatott filmjében) egy hisztérikus alakot láttunk dühöngeni a pécsi Kamaraszínház színpadán. (A jelzett párhuzamot nem erőltetném, de hát mit tegyek. Láttam a filmet, és nem tudom elfelejteni.) Feltételezem, hogy a jellemábrázolás félresiklásának oka a téves rendezői darabértelmezésre vezethető vissza. Keszég László úgy húzta meg a szöveget, hogy rendre elszakadtak azok a szálak, amelyek a művet a századközép Angliájához kötötték. Kimaradtak például a kontextust (az elsődleges kontextust!), valamint az értékrendet jelző irodalmi utalások. A gondatlanul megcsonkított szöveg elszállt a semmibe, mint az ellensúlyait veszített léghajó. Az utolsó homokzsák kihajítását az jelentette, hogy Ottlik Géza veretesen kifejező fordítása helyett a darabot ezúttal Nádasdy Ádám átültetésében adták elő. A dialógusoknak a mai magyar nyelvállapothoz közelítése (ami sok más



Jelenetek a *Dühöngő ifjúságból*.
Fent: Németh János (Fotó: Körtvélyesi László)
Lent: Kovács Mimi és Herczeg Adrienn (Fotó: Tóth László)

esetben nemcsak elfogadható, hanem kívánatos) most végképp elmosta a miliőrajz kontúrjait. Mindez motivációs gondokhoz vezetett. Jimmy Porter lelki látületéből kilúgozott szinte minden, magatartását magyarázó indok. Ahhoz pedig ez a méltán sikeres dráma, úgy látszik, mégsem elég erős, hogy a kortalanná tevő általánosításnak, illetve a nyelvi áttemelésnek ezt a mértékét kibírja. Így hát (mint manapság oly gyakran) egyetlen módja maradt annak, hogy a figura magatartását valamiképpen értelmezni lehessen: pszichopatává kellett tenni. Ez a Jimmy, akit most láttunk, destruktív, paranoiás fickó. Amellett még modortalan szadista is. Még a rosszból is megárt a sok.

A főhős jellemének eltorzítása görbe tükörként működik a többi szereplő vonatkozásában. Alison (Kovács Mimi) szimpla áldozat egy régi érzékenyjátékból, Helena (Herczeg Adrienn) pedig rámenős kékharisnya, aki végül visszapasszolja immár megunt szeretőjét a barátnőjének. Ezáltal persze a befejezés is félresiklik: értelmetlen folytatása lesz a régi-nak, ami – a darab szerint – lelki egymásratalálás és megtisztult lelkű újrakezdés. Ilyen körülmények között még Cliff (Rázga Miklós) az, aki viszonylag megmaradhatott annak, aki: a bizalmas klasszikus szerepköréből kialakított jó barát, aki sokkal többet megért annál, mint amit kimond. Valóban afféle „lelki senki földje” a harcoló felek közti demarkációs vonalon. Csak éppen a harcoló felek hiányoztak. Maradt egy oktalan marakodó, egy mit sem értő drámai szende az örök vasalódeszkánál, továbbá egy ravasz nőszemély, aki zsákmányra lesve belép Porterék minden szempontból „egyszobás” világába.

Szeretném leszögezni, hogy nem az aktualizáló, a szöveget a mához húzni (rángatni?) akaró szándékot kárhoztatom. Ez lehet igen termékeny. De nem minden darab alkalmas erre. Osborne műve, úgy vélem, nem működik ily módon értelmezve. Péccett már csak azért sem, mert a színészeknek a mai beszéd fonetikai hanyagságát idéző lompos artikulációja következtében a csendesebb dialógusokat a nézőtérén (saját tapasztalatom szerint már a tizedik sor tájékán) alig lehetett érteni. Ez a körülmény a főhős indulatos kitöréseit még inkább egyoldalúvá és túlzóvá tette. És megindokolatlanná. Pedig az író egy hallatlanul fontos szövegrészlettel figyelmezteti olvasóit egy szerinte termékenynek látszó megközelítési módra. Jimmy Porter az említett jelenetben a *pátosz* fogalmát értelmezi (valójában persze önmagát), szemben a közönyt és tespedést jelentő apátiával. Ez utóbbit igen határozottan egy korabeli közép-angliai szituációhoz köti. Megint az elsődleges kontextus! Ez, úgy látszik, ennél a drámánál olyan, mint a tű foka. Át kell rajta mennie a tevének, ha jól akar. Megkerülni nem lehet. Ez az író véleménye is. Ami önmagában nem perdöntő. Ha egy rendező jobbat tud, ám csinálja. De ha nem, maradjon meg ennél.

A *nép ellensége*, vagy Hajdu Henrik klasszikus fordításában *A hazaárulók* (*En folkefiende*) című színmű (amelyet március 12-én láttam) a téma aktualitásával lepi meg a mai nézőt, illetve olvasót. A Pécsi Nemzeti Színház darabválasztása ezért feltétlenül dicséretet érdemel. Igaz, nem egészen kockázat nélküli a dolog, mert ha egy mű ennyire rólunk szól, ez el is terelheti figyelmünket a tárgy mögött meghúzódó egyéb értékekről. A bonyodalom látszólag nagyon egyszerű. A cselekmény helyszínéül szolgáló norvég kisváros felvirágzása az idegenforgalommal kapcsolatos. Ennek viszont a gyógyfürdő a záloga. A főhős, doktor Tomas Stockmann azonban kideríti, hogy a fürdő fertőző. A környékbeli börgyárak szennyvize ugyanis belekerül a helytelenül megépített víztározóba és a vezetérendszerbe. A gyógyító intézmény átépítése viszont hatalmas összegbe kerülne, működésének szüneteltetése pedig még tovább növelné a veszteséget. Mindez az adófizetőket terhelné. A szituáció a polgári demokráciák egyik alapvető dilemmáját rejti: le kell-e mondani rövid távon a bevételekről (lehet-e a tisztesség és az igazság jegyében anyagi áldozatokat vállalni) a hosszabb távon biztonságos működés reményében? A városbíró, aki egyben a fürdőigazgatóság elnöke (és nem mellékesen a főhős fivére), a vizsgálati eredmények eltitkolására próbálja rávenni a doktort. Amikor ez ellenáll, a bíró szövetségeseivel együtt elnémíttatja, állásából eltávolítja, s megbélyegzi, mint a nép ellenségét. „En-

gem nevez a társadalom ellenségének! Engem! De, esküszöm, lemosom ezt a piszkot!” – fakad ki a felháborodott orvos. Felesége aggódva figyelmezteti: „Ó, édes Tomas, ott a hatalom.” „Itt meg a jog!” – szögezi le a férje. „Jog, jog! De mi a jog – hatalom nélkül?” Stockmann-né kérdése a mindenkori társadalom egyik alapproblémája. Annál is inkább az, mert Ibsen mérnöki pontossággal szőtt története során a félrevezetett – és a pénztárcák révén elfogult – közvélemény is az orvos ellen fordul. A téma, mint jeleztük, aktuális – és örök. Már Arisztophanész megírta, ha két párt vetélkedik a hatalom megszerzéséért, s az egyik párt vezetője azt kéri, a közeledő perzsák ellen építsenek hajóhadat, a másik viszont azzal áll elő, hogy a hajóépítéshez szükséges pénzt inkább osszák szét a polgárok között, akkor ezt az utóbbit fogják megválasztani. Azóta sincs másképp. Vagyis a téma messze túlmutat a környezetvédelmi és egészségügyi tematikán. A közvéleményt befolyásoló hírközlés, a sajtószabadság kérdése kerül előtérbe, a „tömör többség” és az igazság viszonyának problémája. Stockmann közölni akarja a városi lapban leleplező, a valós helyzetre fényt derítő cikkét. Hovstad, a „Néplap” szerkesztője azonban kijelenti, hogy nem akarja, s nem is meri közölni a dolgot. „Nem meri? Furcsa!” – csodálkozik a csak szakmájához értő, idealista Stockmann. „Hisz maga szerkesztő; s tudtommal a szerkesztők irányítják a sajtót.” „Nem, doktor úr!” – világosítja fel Hovstad. „Az előfizetők!” Ők viszont nem óhajtanak a lapjukban rájuk nézve anyagi hátrányt kilátásba helyező írásokat olvasni. Ám azt, hogy nekik mi az előnyös, azt a hatalom birtokosai határozzák meg. Ibsen arról beszél, hogy a közvélemény manipulálható. Nem biztos, hogy a többségnek van igaza, állítja. A „tömör többség” olykor nem egyéb félrevezetett tökfilkók gyülekezeténél.

A *nép ellensége* azonban nem egyszerűen aktuális, mához (is!) szóló darab. Sokkal több ennél: hibátlanul szerkesztett, feszültséggel teli, plasztikus figurákat mozgó mű. Úgy jó, ahogy van. Esztétikai értékeit és hatni tudását tekintve semmi szükség nincs, és nem is volt arra, hogy bárki átdolgozza. Ehhez egyébként is legalább olyanféle kvalitásokkal kellene bírni, mint Ibsen, amire elég kevés az esély. Arthur Miller, bár kétségkívül jeles szerző, mégsem a norvég óriás kategóriája. Átdolgozásával felemás munkát végzett. Leegyszerűsítette a dramaturgiát, ami a színpad szempontjából akár előnynek is tekinthető, de az, amit mellőzött, nagyon is fontos lenne. Ibsen ugyanis a polgári demokrácia és a populizmus jelzett kérdéskörét a liberális világszemlélet (századfordulón észlelt) visszásságaival is összefüggésbe hozza. Azzal, hogy „mindenki párt-csahos”. „Nem mintha a szabad Nyugaton jobb volna a helyzet; ott is grasszál a tömör többség, a liberális közvélemény...” – mondja Stockmann. Vagyis van itt egy általánosabb érvényű probléma is, ami a pécsi előadásban elhalványult.

Az átdolgozás a dráma alsóbb szintjeit erősítette meg, nem utolsósorban az após, Morten Kill súlyának megnövelésével. Stenczer Béla élt is (bár néha túlzottan) a kapott lehetőséggel, összbenyomásként elmondható, hogy „borzszérú” alakja megfelel Ibsen instrukciójának. A rendező, Csiszár Imre a klasszikus realizmus jegyében értelmezte a darabot, mindvégig következetesen, egységes stílusban. Öröm volt nézni, hogy Pál András, aki előző nap az Osborne-darabban olyan bizonytalanul intonálta szerepét, Stockmann doktorként hiteles figurát teremtett, a figura idealizmusát, eszményi lebegését is el tudta fogadtatni. Jól látszott, hogy erős kezű, következetesen gondolkodó rendező áll mögötte. Aki helyesen ismerte fel, hogy az orvos és a városbíró Ibsennél nem véletlenül testvérek. Komplementer figurák, hevük végletesen ellentétes, elszántságuk lelkileg mégis rokon. Pál András életszerű dinamikájával szemben Széll Horváth Lajos fekete öltözkéivel, merev fegyelmeyeztettségével a hatalom félelmetes manipulátorát hozta színre. De azt is, hogy hisz a maga igazában. Párosukat jól egészítette ki a „Néplap”-beli trió: Ottlik Ádám (Aslaksen), Köles Ferenc (Hovstad) és Zayzon Zsolt (Billing), továbbá a karakán Horster kapitány szerepében Németh János.



A nép ellensége.

Fent: Zayzon Zsolt, Széll Horváth Lajos és Pál András; Lent: Jelenet az előadásból.

(Fotó: Tóth László)

Szakács Györgyi jelmezei a tőle megszokott színvonalon szolgálták a rendezői darabértelmezést. A díszleteket a rendező tervezte. Stockmannék lakásának színpadképe harmonikusan illeszkedett a realista koncepcióhoz. A szerkesztőség fémesen sürke hangulata, vaslépcsője némileg más stílusvilágot idézett, de szemléletesen ellenpontosztta a polgári otthon bensőségességét. A kapitány házára viszont nem jutott elég fantázia. A szűk térben nem érvényesült megfelelően a népgyűlés jelenete. Ha csak hat-nyolc randalírozó fér be a színre, nem világos, kiket akar meggyőzni a doktor.

Megyünk visszafele az időben, az irodalom szempontjából, ám ami a színházat illeti, előre haladunk. Ibsen (Miller) után Molière.

Az orvoslást Galénosz óta közhasznú tevékenységnek tekintették. E megbecsülés túlzásaként alakult ki az a Foucault által „orvostani logosz”-nak nevezett szemléleti forma, amely az élet minden területén és minden pillanatában meg kívánta szabni a helyes életvitelt. „Ekként az orvostudományt nem egyszerűen beavatkozási technikának tekintették, mely betegség esetén gyógyszerekhez és műtétekhez folyamodik. Azt is elvárták tőle, hogy tudás- és szabálykorpuszként megszabja az életmódot, az embernek önmagával, testével, a táplálékkal, az ébrenléttel és az alvással, a különböző tevékenységekkel és a környezettel való átgondolt viszonyát.” (Michel Foucault: *A szexualitás története. III. Törődés önmagunkkal*, Sujtó László [ford.], Bp. 2001. 108.) Erről az orvostani logoszról szól Molière műve, *A képzelt beteg*. Vagyis bonyodalma, lényegét tekintve, a testhez való téves viszonyon alapul. Ehhez képest mellékes, hogy a szerző, mint tudjuk, rossz tapasztalatokat szerzett az orvosokról, akárcsak a mű (a ceremóniajelenet) első magyar fordítója, Csokonai. A nyelvész szolgáló, Toinette szerint a doktorok pusztán azért jönnek a beteghez, „hogy felvegyék a tiszteletdíjat, és megírják a receptet. A gyógyulás a beteg dolga: tegye, ha tudja.”

A testtel való visszaélés a színmű főhőisének, Argannak nemcsak egyéni egzisztenciáját fenyegeti, hanem háznépe biztonságát, egész birtokát veszélyezteti. Fanatikus elvakultsága következtében lányát is egy orvoshoz akarja kényszeríteni, érzelmei ellenére. Ostobaságának több haszonélvezője van, második felesége és persze, az orvosok. A pécsi előadás főszerepét Stenczer Béla kettős megvilágításba helyezi játékaival. Az ő Arganja egyszerre nevetséges hipochonder és szálamomra méltó, kiszolgáltatott ember. De az is világos, hogy elvakultságának rabjaként többeknek ártalmára van.

Mohácsi István és Mohácsi János átdolgozása (utóbbi egyben a darab rendezője is) radikálisan eltér Molière eredeti szövegétől. Illyés Gyula újabb műfordítása helyett talán azért is vették alapul Berczik Árpád régebbi, kicsit avított (itt azonban ironikusan átlényegülő) átültetését, hogy még inkább szabad kezét kaphassanak. Azokat, akik nem rokonszenveznek a rendezői színház efféle törekvéseivel (Pécsett alkalmasint többen vannak ilyenek, mint gondolnánk), két szempontból is megnyugtathatjuk. Ami az eredeti művet illeti, azt, természetesen, semmi károsodás nem éri. Továbbra is sértetlenül megtalálható a Molière-kötetekben. Az átdolgozást illetően pedig le kell szögezni, hogy a két Mohácsi oly módon tér el az eredeti textustól, hogy nagyon is hűségesek maradnak a darab szelleméhez. Nem Molière-t látunk, ám mégis valami nagyon molière-it. Igazi színházat. (Én az április 4-i premieren tapsoltam lelkesen.)

A szerző nagy felismerését, a testtel való visszaélés témáját, illetve annak kritikáját az előadás kiterjeszti a színpadi látvány egészére. Beralde és Toinette szerelmi viszonya nem szerepel az eredeti műben, mégis szervesen kapcsolódik ahhoz a világhoz, amely megjelenik a Kamaraszínház színpadán. Zayzon Zsolt és Herczeg Adrienn kitűnő párosa a visszaélés témáját a szexualitáshoz való álságos viszony összefüggésébe helyezi. A férfi képmutatása, a nyilvános és intim viselkedés elkülönülése egyfelől, másfelől a nő lázadása e számára megalázó kettősséggel szemben, hiteles és következetes továbbgondolása a darab eredeti üzenetének. Amikor a szolgáló tiltakozásának erőteljes gesztusával a törté-



A képzelt beteg.

Fent: Kovács Mimi, Stenczer Béla, Rázga Miklós, Darabont Mikold,
Károly Zoltán, Kovács Márton; Lent: Kovács Mimi, Szabó Vera, Stenczer Béla, Rázga
Miklós, Pál András, Herczeg Adrienn, Vidákovics Szlávén és Kovács Márton
(Fotó: Tóth László)

net tetőpontján szétteri a színteret uraló akváriumok egyikét (talán kettőt is), a visszaéléseket megszüntetni akaró szabadság szelleme jelenik meg a jómódú polgár otthonában. A sellő beúszása a díszletek mögül (ahol a hálószobák is vannak) a játéktérrel uraló nagy akváriumba, a mindvégig ott úszkálható igazi halak közé, alkalmasint ebben az összefüggésben értelmezhető. (Ami engem illet, erősen törtem a fejem a „megfejtésen”, nem biztos, hogy célt értem, de kétségtelen, hogy az effektus szép, és jól is működik.)

A kapcsolatokat áthálózó hipokrizis a halálhoz, a meghaláshoz való álságos viszonyban teljesedik ki. A test torzult felfogása után itt a másik nagy visszaélés kerül előtérbe. Az, ami a lélek nevében történik. ReNoire alakja – Széll Horváth Lajosnak a halálangyal baljós megjelenését kellő iróniával ellenpontosító alakításában – a rendezés nagy leleménye. Remekül illeszkedik a játék egészéhez az eredeti szöveg közjátékainak dramaturgiai helyén. A jól választott, a színtérben helyet foglaló muzikusok által előadott kísérőzene is az intermezzók hangulatát idézi. Az a tény, hogy döntő pillanatokban a családtagokból hiányzik az áldozatvállalás és a felelősségérzés képessége, a morális létezés feltétele, egy önző, a spirituális értékekről legfeljebb csak beszélő, de azokat valójában nem ismerő világról ad hírt.

Molière-nek a dramaturgiai lendülethez társuló verbális dinamikája pontosan megtervezett és kimunkált összjátékban érvényesül. Nagyon régen láttam a Pécsi Nemzeti Színházban ilyen olajozottan működő, szellemes poénokat szikráztató csapatmunkát. Ebből is kiemelkedett Vidákovics Szláven (D’Auvergne) és Lipics Zsolt (Thomas) remek duója.

Az *ötödik pecsét* előadásának elemzése előtt két kérdést kell tisztáznunk. Ezek a párbeszédek megítélésével és a mozgóképi előzményhez való viszonnal függenek össze. Mint tudjuk, Sánta Ferenc műve epikus munka, regény, tehát cselekménye csak korlátozott mértékben alakítható színpadi történetéssé. Igaz, a narrátor szólama, ami a dramatizálás szempontjából a legfőbb gondot szokta jelenteni, minthogy a drámában a szerző (akit általában azonosítanak az elbeszélővel) közvetlenül nem szólalhat meg, Sántánál igen visszafogott, többnyire átadja helyét a párbeszédeket folytató szereplőknek. Ám nem minden dialógus tekinthető egyben drámai szóváltásnak. Ahhoz belső feszültség, dinamika, a viszonyok jelenbeli változását eredményező beszédaktusok szükségesek. A megnyilatkozások sorának nyelvi tusává alakulása. Ez utóbbiról Az *ötödik pecsét* esetében nem igazán beszélhetünk. Fábri Zoltán 1976-ban készült filmjének sikere pedig – Latinovits Zoltán és Őze Lajos emlékeztető színészi alakításával – a színház szempontjából inkább intő jel, semmint követendő példa. A film és a színház ugyanis, bárhogy vélekednek is sokan, nagyon távol áll egymástól. A számtalan különbség közül elegendő kettőt említeni: a színház nyelve nem ismeri a közelképet, és nincs kamera, amelynek nézőpontja, helyválttatása a mozgóképi ábrázolás legfőbb jelentésképző eszköze. A mozivásznon művészi élmény születhetett az epikus anyagból, a színpadi térben viszont némileg másként alakulnak a dolgok.

Nyilvánvalóvá válik például, ami szerintem a regénynek is gyengéje, hogy a morális kérdésfelvetés meglehetősen elvont. A zsarnok Tomóceuszkakit és Gyugyu, a nyomorult rabszolga közti sorsválasztás Gyuricza úr által történő felvetése ugyanis kérdésként megválaszolhatatlan. Pontosabban: csak teoretikus válasz adható rá, ami a „gyakorlati ész” szempontjából nem feltétlenül releváns. Az elvont morál próbája a hétköznapi élet, a mindennapok döntései. Egyébként az író valójában erre, az elmélet és a gyakorlat közti ellentétre, meglepő feszültségre mutatott rá, ami az ideológiával terhelt és általa szabályozni kívánt hatvanas években üzenetértékű volt. Éppen ezért vélem úgy, hogy a regény egyik legfontosabb részlete az asztalos Kovács úr feleségének otthoni töprengése. Ez a vallásos asszony Gyugyut, s vele a szenvedést és a megaláztatást választaná, de aztán arra gondol, hogy ezt csak akkor tehetné meg tiszta lelkiismerettel, ha egyedülálló nő len-



Az ötödik pecsét.

Fent: Németh János, Krum Ádám, Bánky Gábor és N. Szabó Sándor

Lent: Németh János, Bánky Gábor, N. Szabó Sándor, Krum Ádám, Ottlik Ádám,
Tóth András Ernő és Vincze Balázs

(Fotó: Tóth László)

ne. De kiterjeszthető-e az áldozatvállalás kényszere másokra, a családtagokra is? Nem válik-e ezáltal Gyugyu maga is Tomóceuszkakativé? Sajnálom, hogy Kovácsné alakja a színpadi változatban (az április 12-i premier tapasztalata alapján mondom) súlytalanná vált, nem csupán Kemény Henriett erőtlén játéka következtében, akinek lehetősége is alig volt ennek az igen fontos figurának a megrajzolására.

A Gyuricza-féle kérdésre tehát nem lehet érvényes választ adni. Lehet viszont kompenzáló, megtévesztő felelettel reagálni. Ezt teszi Keszei (Bellus Attila), a fényképész, aki szavakban a rabszolga sorsát választva voltaképpen leleplezi magát. Gyuricza jó emberismerő. Az őt alakító Bánky Gábornak egyik fontos pillanata volt, amikor ránézett a fényképészre, s szárazon annyit mondott: „Hazudik.” Itt az ezzel kapcsolatos dramaturgiai vonalvezetésnek meg is kellett volna állnia. Keszei és a Civilruhás jelenetének beiktatása már felesleges. Enélkül is lehet tudni, ki a besúgó. (Megjegyzem, azt viszont nem tudtam eldönteni, hogy a santa fényképész botjának négyszeri-ötszöri leesése a széktámláról jelzésértékűnek tekintendő, vagy csupán egyszerű ügyetlenség.)

Az etikai probléma elvontságát az is jelzi, hogy a második rész döntéshelyzete – szabad-e a megkínzott antifasiszta ellenállót arcul ütni a nyilas parancsnok cinikus kívánsága szerint, a szabadon bocsátás fejében – lényegében egészen más természetű. Ezt ugyanis Gyuricza úr nézőpontjából kell megítélnünk. Nem kétséges, hogy az órának mit kell tennie. Tizenkét gyerek sorsa függ tőle, akiket az üldöztetések elől otthonában rejteget. Estleges ellenállásával az ő életüket tenné kockára. Ebben az összefüggésben válik különösen fontossá Kovácsné tépelődésének az előadásból hiányolt eleme. Az asszony monológja dramaturgiai szempontból Gyuricza jelenetét készíti elő. Az erkölcsi döntés kiterjesztésének a kanti etikával érintkező problémájára helyeződik itt nagyon elgondolkodtató hangsúly.

Az epikus történet színpadképessé tételének a rendező, Balikó Tamás (és a dramaturg, Hamvai Kornél) három módszerét alkalmazta. A látvány megtervezése jól sikerült, az erős effektusok alkalmazása is elfogadható, csupán néhány jelenet naturalizmusa vitatható. Ugyanaz más elmondva, mint megjelenítve. Vegyük sorra: Horesnyi Balázs Sántha Borcsa közreműködésével kialakított játéktere az előadás fő értéke. Kifejező (az óra-motívum alkalmazása jelképes erejű), tágas és megfelelően tagolt színpadot látunk. Ezáltal a jelenetek pergése biztosított. Az előtér is hatásosan funkcionál a befejező jelenet-sorban. A főszereplők megpróbáltatásának a földszinti széksorokhoz közelítése szinte a hiányzó közelképeket látszik pótolni. Bánky Gábor, Krum Ádám (Béla kolléga, a kocsmáros), Németh János (Kovács úr, az asztalos) és N. Szabó Sándor (a könyvügynök Király) játéka ekkor a legerőteljesebb. Szépen kidolgozottnak vélem Ottlik Ádám (a Civilruhás) és Köles Ferenc (a Nyilas) jelenetét is. Ottlik finoman, kellő tapintattal idézte meg Latinovits szellemalakját.

A vasöntő megkínzott, véres, láncokon lógó (kvázi megfeszített) testének előtérbe hozása szintén erős (talán túlzó) effektus, de elfogadhatóvá teszi az a körülmény, hogy a próbára tett szereplőknek a háttér felől kell a nézőtér felé haladva megközelíteni őt, miáltal arcjátékuk, gesztusaik plasztikusan „olvashatóvá” válnak. A naturalista megoldások viszont nem illenek az előadás egészébe. Kirívóan példázza ezt a hazatérő könyvügynök jelenete: a részegségnek ez a fajta túlzó ábrázolása nem ide való, funkció nélküli, műfajidegen betét.

Az elemzett négy prózai bemutatóról szólva nem adhattunk átfogó képet a pécsi évad egészéről. Némi tanulságot mégis leszűrhetünk a látottakból. A legpozitívabb megfigyelésünk: összejött Pécsen egy tehetséges fiatalokból álló csapat (*A nép ellenségét* a szokásosnál fiatalabb szereposztásban adták elő), amelyből idővel jó együttes lehet. Kivált *A képzelt beteg* előadása ígéri ezt. Ennek intenzív műhelymunka a feltétele. Célja pedig az alkalmasint Németh Antal (és Szabó Ottó, Spányik Éva, Koós Olga, Bánffy György és má-

sok) óta hiányzó pécsi stílus (stílusváltozat) kialakítása a mai teátrum igényeinek megfelelően. Vagyis nem valami helyi dialektusra gondolnék. (A múlt csak példa legyen most.) A stílus feltétele pedig egy olyan korszerű színházi nyelv léte, amelyet a színészek és a nézők egyaránt beszélnek, illetve értenek. Ez elválaszthatatlan a honi tradíciók ismeretétől, termékeny elsajátításától. Arra a feltételezhető folyamatra gondolok, amely Füst Milántól Örkény Istvánig, Szép Ernőtől és Molnár Ferencig a mai szerzőkig ível. (Nádas, Márton, Térey, Háy, Hamvai, Kárpáti, Egressy – van kit és mit elővenni.)

John Osborne: Dühöngő ifjúság (Nézz vissza haraggal) – dráma 2 felvonásban. Fordította: Nádasdy Ádám, díszlet-, jelmeztervező: Bujdosó Nóra, dramaturg: Enyedi Éva, asszisztens: Jankovics Gabriella, ságó: Juhász Piroksa, ügyelő: Háber László, rendező: Keszég László. Szereplők: Pál András (Jimmy Porter), Kovács Mimi (Alison, Jimmy Porter felesége), Rázga Miklós (Cliff Lewis), Herczeg Adrienn (Helena Charles), Németh János (Redfern ezredes, Alison apja).

Henrik Ibsen: A nép ellensége – dráma 2 felvonásban. Fordította: Vajda Miklós, díszlettervező: Csiszár Imre, jelmeztervező: Szakács Györgyi, asszisztens: Steiner Zsolt, asszisztens: Cserép Judit, ügyelő: Csethe Katalin, ságó: Jankovics Gabriella, rendező: Csiszár Imre. Szereplők: Pál András (Dr. Thomas Stockmann, fürdőorvos), Herczeg Adrienn (Stockmanné, Dr. Thomas Stockmann felesége), Fischer Lilian (Petra, Stockmannék lánya), Bogdány Bálint (Eilif, 10 éves, Stockmannék fia), Bogdány Péter (Murten, 13 éves, Stockmannék fia), Széll Horváth Lajos (Peter Stockmann, városbíró, rendőrfőnök, a fürdőigazgatóság elnöke), Stenczer Béla (Morten Kill, tímármester, Stockmanné gyámja), Köles Ferenc (Hovstad, a 'Néplap' szerkesztője), Zayzon Zsolt (Billing, a 'Néplap' munkatársa), Németh János (Horster, hajóskapitány), Ottlik Ádám (Aslaksen, nyomdász), Ujláb Tamás (Részeg).

Molière: A képzelt beteg – vígjáték 2 részben. Berczik Árpád fordítását felhasználva írta Mohácsi István, díszlettervező: Fodor Viola, jelmeztervező: Remete Kriszta, zeneszerző: Kovács Márton, ságó: Pető Beatrix, ügyelő: Háber László, asszisztens: Cserép Judit, rendező: Mohácsi János. Szereplők: Stenczer Béla (Argan, képzelt beteg), Kovács Mimi (Béline, Argan második felesége), Szabó Vera (Mimolette, Argan lánya, Cléante szerelmese), Darabont Miklós (Rouelle, Argan kislánya, Mimolette húga), Zayzon Zsolt (Béralde, Argan öccse), Pál András (Cléante Coulommiers, Mimolette imádója), Vidákovics Sziláven (D'Auvergne, orvos), Lipics Zsolt (Dr. Thomas D'Auvergne, D'Auvergne fia), Urbán Tibor (Dr. Boursin, md), Rázga Miklós (Dr. Livarot, orvos), Herczeg Adrienn (Toinette, szolgáló Arganneknál), Széll Horváth Lajos (Halál), Kovács Márton (Zenész), Rozs Tamás (Zenész), Weber Kristóf (Zenész), Károly Zoltán (Zenész).

Sánta Ferenc: Az ötödik pecsét – színmű 2 részben. Színpadra alkalmazta: Hamvai Kornél, díszlettervező: Horesnyi Balázs, a díszlettervező asszisztense: Sántha Borcsa, jelmeztervező: Balogh Renáta, ságó: Juhász Piroksa, ügyelő: Csethe Katalin, asszisztens: Steiner Zsolt, társrendező: Funk Iván, rendező: Balikó Tamás DLA. Szereplők: Bánky Gábor (Gyurica, óras), N. Szabó Sándor (Király, könyvtügnök), Krum Ádám (Béla kolléga, kocsmáros), Németh János (Kovács, asztalos), Bellus Attila (Keszai, fényképész), Ottlik Ádám (Civilruhás), Bódis Zsuzsanna (Kollégáné), Kemény Henriett (Kovácsné), Vincze Balázs (Vasöntő), Köles Ferenc (Nyilas), Tóth András Ernő (Macák), Bende István (Pártszolgálatos), Kállai Gergely (Pártszolgálatos), László Csaba (Férfi), László Rebeka (Ani), Sára Alexandra (Éva).

A MÉRGEZŐ MÚLT DRÁMÁJA

Spiró György: Prah – Pécsi Harmadik Színház

„Ennél rosszabb ne legyen” – sóhajtunk magyarul (románul, oroszul s még néhány kelet-európai nyelven). Az örök változhatatlanság jelszava ez. Minden újnak kerékkötője, a múlt bebetonozója, amely örökre szentesíti és morális mércévé teszi az egyébként elfogadhatatlan jelent. S amely itt visszhangzik a magyar drámában, Spiró György *Prah*jában különösképpen. Ha meg kellene nevezni a legszomorúbb magyar drámát – hosszú a lista, nagy a kínálat, sorjáznak a reménytelen-kietlen darabok –, a *Prah* mindenképp zászlóvivő lenne. És ott sorakozna mellette a társas kapcsolatok kiábrándult írójának, Háy Jánosnak a házasságdrámája (*Házasságon innen és túl*), Garaczi László egyébként vidám darabja, amely az embert már nem is kicsinek, hanem inkább csak valami állati-növényi köztesben tenyésző plazmaszerű élőlénynek mutatja (*Plazma*). Miközben tragédia nem születik évtizedek óta (nem így a nyugat-európai drámaírásban a 90-es években). De mintha bármilyen – nem csak tragikus – változásról lehetetlen volna ma írni a színpad számára. Mert ha a változás lehetősége fel is tűnik – és Spiró dramaturgiájában rendszeresen felvilan –, a dráma tétje éppen a változás elvi lehetőségének a tételes, fokozatos és végleges kizárása. Történhet bármi – bármekkora esély kínálkozhat a fennálló világnak és rendjének (és persze szereplőinek) –, megváltozni semmi sem fog. A félelem a változástól, a már kialakult, megszokott és elfogadott nyomorúságos állapotok, olykor egyenesen hazug állások feladása reménytelen: a jövő csak rosszabb lehet.

A valóság jóslata és tükörképe ez az örök, mozdulatlan drámai világ: Spiró drámáiban a változás lehetőségének híre nem belülről, hanem kívülről érkezik, csönget-kopog be: egy jövevény, egy idegen alakjában (a *Szappanoperában* vagy a *Kvartettben*, két olyan drámában, amely rokonítható a *Prah*hal), hogy felkavarja a jelent-múltat, s hogy ez aztán örökre visszasüppedjen előzetes, kiinduló állapotába, elutasítva minden lehetséges új minőséget. Semmilyen jövőkép nincs. Ha valami ma tökéletesen idegen a magyar drámától, az egy minőségileg jobb, értelmesebb jövő elgondolásának a képessége, eleve kudarca: csak a nyomorúságos jövő képzelhető el, a még rosszabb, az ennél is rosszabb, amely a jelenből és a mindent megmérgező múltból következik. A becsöngető múlt – bár a legteljesebb mértékben realista, szociografikus pontosságú drámákról beszélünk – maga a Sors, a Múlt, a Kövendég (ennyiben meglehetősen ibseni dramaturgia ez, bár nem levél, hanem személy érkezik kívülről; érdekes itt megjegyezni, hogy minden színrevitel csak a realista-naturalista hangszerelést, társadalomkritikai értelmezést ismeri ezekre a Spiró-darabokra, szinte kizárva bármilyen szimbolikus olvasatot). A *Prah*ban szintén a Sors, azaz egy Sorsjegy, egy ötöslottó-főnyeremény köszönt be, hogy ettől felbolyduljon az amúgy mozdulatlan világ. A „becsöngetés”, a nem várt, előre be nem jelentett vendég megérkezése kifordítja sarkából a felejtés vastag guanójával betemetett múltat, felkavarja a port, a „szart a lelkekben”. De ez az emésztetlen, meg nem siratott, temetetlen, éppen ezért most is mérgező múlt hiába kerül felszínre, nem tud változást hozni: bármilyen megváltást is kínáljon a jövevény. Mert látszólag anyagi megváltást ígér az érkező: égből pottyant amerikai nagybácsit hoz a *Kvartett*, zsidó kárpótlást a *Szappanopera*, hatszázmilliót a *Prah*. Ugyanakkor morális kárpótlás lenne inkább ez, a múltért, ahogy a *Prah* szerep-



Bacskó Tünde és Bánky Gábor a *Prahban*. (Fotó: Tóth László)

lői mondják: azért „jár” nekik, éppen őnekik a hatalmas nyereség, „mert kibírtuk”. Kibírták: nem élték. És ki fogják bírni a hátralevőt is. Spiró azonban elvitatja – kategorikusan, vitát nem tűrve –, hogy a múlt akármivel, bármivel is jövátéhető, kompenzálható lenne. Tragikus történelemszemléletének alapja ez. Spiró ad egy lehetőséget hőseinek, hogy aztán másik kezével el is vegye: leglátványosabban a *Prah* dobja majd el magától a másik életet.

A *Prah* szereplői áldozatok, igazi vesztesek, a peremvidék egyre lejjebb csúszott, egykori, mára megszűnt, feleslegessé vált munkásrétege, egy házaspár, majdnem felnőtt gyerekekkel. Nem fiatalok, egyébként nem lehetne múltjuk. „Ez az egész ország felesleges”, csattan fel a férfi a darabban, mintha ő nem csak egy „réteg”, osztály lenne, egy szempont, hanem mindenki, szimbolikusan maga az ország.

Az ellenség is ott lapul a darabban, konyhájukban. Valójában minden, mindenki ellenség: ellenség a jövő, ami csak rosszabb lehet, ellenség az „ők”, a gazdagok, a megfoghatatlan figurák, mindazok, akik boldogulnak és boldogok, és a nagyon is valóságos rokonok, a falu, a munkaadók, sőt a nyereség fényében ellenséggé válnak a gyerekek is. A két ember – „a” család a *Prah*-ban – ezekkel a valós/képzelt ellenségekkel szemben kapaszkodik össze, egymásba. Spiró darabjában ez a család meglepő módon együtt marad, a *Kvartett*-ben is (nem úgy a többi magyar darabban): egymásba kell kapaszkodniuk ahhoz, hogy túléljenek (dramaturgiai értelemben is). Akár úgy is értelmezhető a darab vége, amelyben a házaspár közös döntése alapján elégeti a nyertes szelvényt, hogy ez számukra az együttmaradás záloga.

Ennek a külső ellenségképnek, a Rossznak a szükségessége egyrészt szintén a múlt öröksége Spiró történelmi világképében, ugyanakkor a *Prah*-ban élesen, pontosan megmutatja azt is, hogy áldozat-szereplői valójában önmaguk ellenségei: saját múltjuk által lebénított, tehetetlen, változtatni képtelen foglyai létüknek. Az igazi ellenség tehát maga a múlt, ezt azonban a szereplők, akiknek Spiró nem adja meg az önreflexió és -elemzés lehetőségét, nem ismerhetik fel, nincs is elég gazdag pszichológiájuk. A múlt túlságosan sivár ahhoz, hogy bármit is – a dühön és az összeszorított foggal való túlélésen kívül – adhatott volna nekik. Ezért is a darab legfontosabb dramaturgiai mozgatórugója a múlt felöklendezése: azé a múlté, amely örök: jelen és jövő egyszerre.

A jövőről alkotott kép, amit a főnyereség, a hatszázmillió fényében megrajzolnak: abszurdan-komikusan irreális (veszünk egy szigetet Jugóban, mondják, építünk hét palotát, Amerikába költözünk, helikoptert veszünk, építünk 6 km sztrádát a házig stb.), vagy komikusan-romboló (bekenjük szarral a bíróságot, felrobbantunk mindent). Az akarat azonban még arra sem tud kiterjedni, hogy a terrorista szándékot végigvigye, és az amúgy tényleg lerombolandó világot megsemmisítse, hogy rakna valami nagy-nagy tüzet, amely felfalná a múltat; ez a szándék legfeljebb komikus elem marad a darabban. Az akarat ebben a végtelenül szomorú drámában egyetlen célt tud maga előtt: fenntartani a rosszat, a jelent.

A szart.

Hogy a krumplit vékonyan kell hámozni.

Ez a világ változni nem, csak kihalni tudhat.

A *Prah* látszólag a legzártabb spirói dráma, a tér-idő már-már klasszicista egységével (minden „real time” történik): a drámai jelen azonban határtalanul kiszélesedik benne, és mint egy (heideggeri) időben megpillanthatjuk a múltat és jövendőt. Minden idő egyszerre van jelen és történik ebben az drámában, és ez az *egyszerre*-élmény fel is számolja azt a múlt/jelen/jövő lineáris tagolást, amelyben a változás (fejlődés) elképzelhető volna. Ebben a sűrítőműben – színpadi másfél órában – minden lehetséges idő benne foglaltatik, megszületik és kialszik a világ, mindent elmondanak róla, amit érdemes, és visszasüpped kiindulópontjára. Spiró darabjait az a lukácsi megfogalmazás jellemzi, hogy „a drámában

(...) az, ami elmúlt: vagy nem létezik, vagy tökéletesen jelenvaló”; „az időnek nincs változásteremtő ereje, semminek a jelentőségét nem erősíti vagy gyengíti”. (Lukács György: „A regény elmélete”, in: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, Bp., 1975. 567.) A kétszereplős dráma minimalista – nemcsak szereplői számát, hanem terét-idejét, vonalvezetését és dialógusteknikáját illetően is. Az alapszituáció a „mi lenne, ha” helyzete: ha egy szegény, már-már munkanélküli, kétgyerekes vidéki (talán valami bányászváros szélén élő) család nyerné a főnyereményt az ötös lottón. Mit jelentene nekik ez az esély, mit tudnának vele kezdeni. Minimalista a beszéd is: „Szia”, köszön a férfi, „Hány óra?” – válaszol neki a nő azzal a magától értetődő házastársi kommunikációs bukfencsel, amelyben már csak saját szabályok vannak: a beszélgetés olyan, mint egy szükséglet elvégzése. Ugyanakkor ez a „beszéd” minimum átesik majd egy barokk panaszáradatba, öncélú, habzó dühkitörésbe vagy a legsötétebb jövőről szóló képek részletezésébe, hogy aztán egy szitokversezettal hunyjon ki. „Normális” kommunikáció szinte nincs is; ez a beszéd tele van komikus fordulatokkal, nevetséges túlzásokkal; szociografikusan pontos, mégis költőien stilizált.

A dráma természeténél fogva is közvetlenebb képet fest egy világállapotról (mint a próza): mivel „a dráma abszolút”, ahogy Peter Szondi fogalmaz, „a drámaíró nincs jelen a drámában, ő maga nem szólal meg, mert ő a kimondott dolgok forrása”, s mert „a drámát nem írják, hanem tételezik”, „a drámában elhangzó szavak mindegyike elhatározás”, és mert „a dráma elsődleges, nem (másodlagos) ábrázolása valaminek (ami elsődleges), hanem önmagát ábrázolja”, ezért benne reflektálatlanabb, nyersebb képet kapunk egy létállapotról, Spiró esetében a magyar társadalomról. (Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*, Bp., 2002. 16–17.) A múlt nem bevégeztetett a Spiró-drámákban, hanem jelenvaló és fojtó kigőzölgésével mindent elpusztító.

Spiró György *Prahja* – akárcsak többi darabja – nem a posztmodern jegyében születik, Spiró pre-posztmodern (és ennek megfelelően: pre-posztdramatikus, amely fordulatnak persze semmi értelme, hacsak annyi nem, hogy hagyományos értelemben vett dramatiszuszok ezek, azaz *drámák*). Ez nem elsősorban dramaturgiai-technikai kérdésként fontos, hanem tartalmiként: Spiró a modernség nagy, befejezetlen tervének, programjának beteljesítője, amely a felvilágosodással kezdődött: annak a programnak, amely nem haladta meg a jót és a rosszat, és főként nem értéksemleges. Hanem felelősen mond ki ítéleteket a jelenvalóról. Szemlélete szerint a történelem nem esetlegességek, kaotikus és ok-talan események sora, hanem okok és következményeké.

Vincze János rendezése a pécsi Harmadik Színházban, az Uránváros szélén már helyénél és terénél fogva is hitelesen szólítja színre a darabot. A rendező fogja és a nézőt beülteti a konyhába, a *Prah* játéktérébe. A hely szelleme – az eltűnt társadalmi osztály, a bányászok és a nekik felhúzott városrész – finom párbeszédbe lép a darabbal. (Vajon mi lett volna, ha nem színházban, hanem – afféle hiperrealista kísérletként, kilépve a színházi tér konvenciójából és a fiktív konstrukcióból – egy valóságos térbe léptünk volna, mondjuk, egy tényleges uránvárosi lakótelepi házba? Vagy városszéli sátoztetésbe? Spiró realista drámája milyen lehetőségeket kapott volna ott? Nem javaslat ez, csak játék a gondolattal.) A valósághoz, amelyet ez a dráma vizsgál, mindenesetre közelebb van a pécsi kül- és Uránváros, mint a budapesti Nagymező útca, egyszerűen adottságainál fogva: a Radnóti Miskolc Színházban (anélkül, hogy a két rendezést játszanám ki egymás ellenében) egyrészt a dráma „fel”-került a színpadra, leválasztva a nézőtől egy negyedik fal által, eltávolodva, és a darabot mint „idegen” testet kínálva szemlélésre, másrészt a Nagymező útca problémái érzékelhetően távol vannak a *Prah* keserű veszteségeitől. (Szemléletes, hogy Térey János *Asztalizenője*, ez a nagypolgárságról, vagy mondjuk így: társadalmi szempontból a felső tízezerről szóló dráma inkább a „helyén” van a Radnóti színpadán, mint a munkanélkülivé vált munkásosztály drámája.)

Erős sült hagymaszaggal „köszönti” a pécsi előadás a kint várakozókat. A hely, a tér megtalálása Vincze előadásának legfőbb erénye: hogy mindannyian benne ülünk e magyar keserűségben. Ez a térszerkezet adja, hogy nem „hátrakötött kézzel” ülünk (ahogy Szondi nevezi a dráma nézőjét, i. m., 16.), mint akiknek nincs beleszólásuk a színpadi történésekbe, nemcsak tanúk vagyunk, hanem néma szereplők: együtt csináljuk, tesszük ilyenné. Vincze ezzel a gesztussal nem csak bevonja a nézőt, de felelőssé is teszi a színpadi történéseért. Hiszen – s az elvi lehetőség nincs kizárva – megakadályozhatnánk a végki-fejletet. (Ez a nézőnek felkínált lehetőség inkább teoretikus, mint valóságos. Vincze meghagyja a konvenciókat: a néző kívül van a játékon. Pedig belül is lehetne. Akkor aztán tényleg közös lenne a felelősség.)

Testközelből szemlélhetjük a tárgyi világot – minden részlet pontos, a tojástartótól a kredencig, az örökölt ócskaságoktól az esküvőre kapott kávéskészletig, a zoknitól a zománcozott edényig (tér: Vincze János és Steiner Zsolt), a részletek azonban nem burjánzanak túl, a tárgyak nem válnak nyomasztó nyomorúság-felhalmozássá, inkább kiegyensúlyozott naturalista ábrázolás ez. A játékosok pedig karnyújtásnyira vannak. A negyedik fal elvetése fontos rendezői gesztus. Ugyanakkor a színészi játék nagyító alá kerül.

Vincze irányítása alatt a házaspár (Bacskó Tünde és Bánky Gábor) úgy vannak együtt, mint a megszokásból, alternatíva nélküli egymásrautaltságban együttmaradók: valamiféle növényi módon természetes létben, alig kommunikálva, csak a muszájt, csak a legszükségesebbet, mégis együtt. A házaspár mindkét tagja kellemesen lepusztult testű-arcú, rájuk íródott életük és keserűségük, fáradt és meglehetősen széthullott alakok. Játékukban kezdetben nincs is felesleges: a nő teszi a dolgát, krumplit pucol, szinte fel sem néz, a megérkező férfi toporogva várja, hogy bejelentesse az eseményt. A férfi kettejük közül a könnyebb és némiképp derűlátóbb. Bánky Gábornak a mindennapi közönyből a gyerekes derűig és jókedvig ívelnek színészi hangjai. Bacskó Tünde sértődöttebb és sötétebb, egyetlen komor, fásult arca van. Bánkyban van humor, több a játékoság is, Bacskóból fájdalmasan hiányzik a humor. Az előadás előrehaladtával látni, hogy ez az egyetlen arc kevésnek bizonyul: Bacskó „magas hangjai”, mint az operaáriákban, hiányoznak: a düh, az őrjöngés, a kétségbeesés, a harag színek, tónusok nélküli ordításba fordul nála. Az amúgy élvezetes játék az utolsó negyedben kezd hanyatlani, amikor a Nő hisztérikus kétségbeesése és a Férfi drámájának elmélyült megélése nem kap elég színészi támogatást. Az egyre sötétebb színű dráma pedig lassan veszít erejéből a színpadon, ezek a drámai színek hiteltelenül jelennek meg. A Férfi utolsó átok-monológja, amelyben a patetikus és a nevetséges csúszik szépen egybe, s amely mint egy ráolvasás kíséri a szörnyű, elkerülhetetlen tettet, a szelvényégetést, e misztikus áldozatot, melyet a fenntartandó világ nevében hoznak, a színpadon nem úgy szólal meg, mint egy végső, drámai leszámolás a világgal, mint bármilyen jobb jövő elutasításának tragikus, önpusztító gesztusa. Azé a végső tetté, amely a „belénk csúszott” életet – ahogy Rilke fogalmazta – megváltoztathatta volna.

Spiró György: Prah – komédia. Játéktér: Vincze János és Steiner Zsolt, a rendező munkatársai: A Bokor Mangi és Muschberger Ágnes, rendező: Vincze János. Szereplők: Bacskó Tünde (Nő), Bánky Gábor (Férfi).



Jelenetek a *Walami Witkacy* című előadásból.
Fent: Keczán Pál; Lent: Horváth Krisztina, Juhász Mátyás és Kiss Andrea
(Simarafotó)

A HATÁRSÁVTÓL A KLASSZIKUSIG

Janus Egyetemi Színház

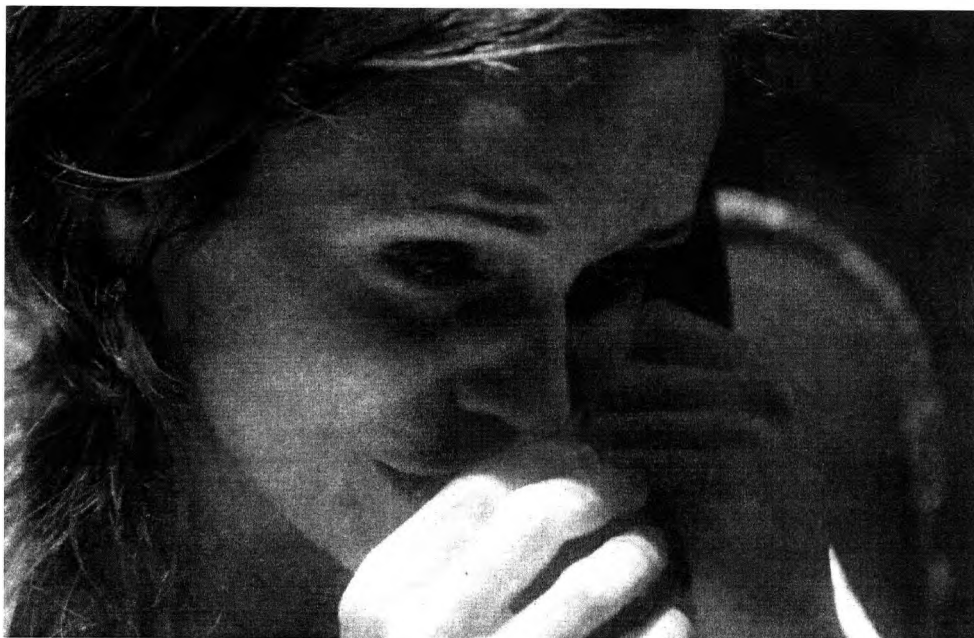
Ez év januárjában a JESZ *Walami Witkacy* címmel állította színpadra Stanislaw Ignacy Witkiewicz *Példa-dráma* című szövegét Rosner Krisztina rendezésében. A „Határsáv” sorozatba illesztett darab nem mindennapi feladatot ad előadónak, ugyanis írott változatát mindössze tizenhárom mondat alkotja. S ahogy egy régi szegedi *Az anya*-előadás kapcsán Nádas Péter írta: „nem egyetlen lehetséges Witkiewicz van, hanem annyi, ahány értelmezője, s (...) talán éppen masszív képlékenységénél fogva oly színpadszerű: variábilis szövege csak a lehetségest kínálja, nem tehénkedik rá a színházra”. Még inkább igaz ez a *Példa-drámára*, amely a drámai szöveg nullfokához közelít.

Witkiewicz – Gombrowicz rövid meghatározása szerint: „különféle hasisokat nyeldező, megalomániás morfinista, (...) skizofrén, paranoiás, másokat kigúnyoló cinikus perverz dadaista és álörült” – a színházban a „Tiszta Formát” keresi, s ezért a reális világ rendjétől független, önálló színházi logikát kíván megteremteni. Ennek érdekében a hagyományos lélektani ábrázolást elveti, a cselekményt torzítja. Az így létrejövő – Nádas kifejezésével – „álomdramaturgia” természetesen a bevett nézői értelemdadás helyett is új szemléletet igényel.

E darabja esetében Witkiewicz a szöveget szélsőségesen redukálja, hogy a rendezői gondolkodás és a színészi játék szabadságát szinte a végtelenségig növelje. Rosner Krisztina rendezése nagyjából követi a szerző féloldalmi textusának menetét, s mindenképpen erénye, hogy a negyvenöt-ötven percnyi előadásidő alatt a nézői kíváncsiságot fenn tudja tartani. Pedig a mindennapjainkban megszokott ok-okozati viszonyok elbizonytalanodnak, felfüggesztődnek, s egyre inkább asszociációs képességeinkre leszünk utalva, ha értelmet szeretnénk adni az élénk táruroló játéknak, melynek során olykor a magyar irodalomból ismerős szöveg-implantátumok töltik ki a szerző által biztosított üres helyeket, máskor a mozgásszínház eszközei keltik életre a szerző mondatait.

A rendező Witkiewicz szellemének megfelelően szabadon érvényesíti saját utalásrendszerét az előadás során: a „Delta” című tévéműsor zenéjétől és nyitóképének pantomimikus felvillantásától a *Feltámadott a tenger* szöveg-morzsálékain át a fegyverként használt Rubik-kockáig igen széles a skála. A darab szövegének valamiféle igen tág értelmű fordulópontját képezi egy pohár leesése – ezután ugyanis egy addig „szelíd öregember dühödt vademberré válik”. A rendező itt egészen váratlan módon mintegy marionettként, zsinóron táncoltatja át a téren a poharat, s a fizikai térben lejátszódó törést zenével helyettesíti, az abból nyerhető dramaturgiai energiát ószláv egyházi ének bejátszásával pótolja, s képi meg az előadás dinamikai csúcspontját.

A groteszk minőségek által uralt előadásban a színészek mintha kissé túl reflektáltak, saját szerepüket túlzottan eltartva vennének részt. Egészében a *Walami Witkacy* inkább intellektuális kaland marad, amely azonban mélyen elgondolkztatja utóbb a nézőt a színházi nyelv lehetőségeiről. E gondolatok kifejtésére az előadásokat gyakran követő, az alkotók és a nézők moderátor segítségével zajló eszmecsereje nagyszerű lehetőséget nyújt, s számomra egyben a színházat körülvevő eleven befogadói közeg létezését is bizonyította.



Jelenetek a *Téves kapcsolat* című előadásból.
Fent: Hollósi Orsolya
Lent: Jakabfi Edina, Horváth Krisztina és Domonyai András
(Simarafotó)

Rendezte: Rosner Krisztina. Szereplők: Pohár (Pohár), Hollósi Orsolya (Lány), Kecán Pál (Öregember), Czéh Dániel (Fiatalember), Kiss Andrea (Feketébe öltözött személy), Juhász Mátyás (Feketébe öltözött személy), Horváth Krisztina (Feketébe öltözött személy).

Ugyancsak a JESZ „Határsáv” sorozatában került színre a *Téves kapcsolat* címet viselő előadás Mészáros Péter rendezésében, amelynek nyersanyagát Lucille Flecher írása képezte. Az alcím műfaji meghatározása szerint „krimi-kísérletet” látunk, ahol „a színész a vetített képpel versenyez”. Mészáros filmes eszközöket integráló rendezése a pécsi színjátszás történetének egyik emlékezetes mozzanatát, Kamondi Zoltán *A szív bűnei* előadását idézheti föl a nézőben másfél évtized távolából. Az erős-trükkös rendezői jelenlét itt is meghatározója a produkciónak. Ha ott a színészi játék nélkülözhetetlen kiegészítőjeként szolgált a mediatizált kép, itt is rendkívül fontos értelmezésbeli hangsúlyokat nyújt a nézőnek a kamerákon át kinagyított-kivágott világ. Bár itt alapvető fontossága annak van, hogy a játszó- és nézőtér két fallal elválasztott félre oszlik, s előbb az egyik, majd a másik oldalról nézhetjük végig ugyanazt a történetet. S persze hamar kiderül, hogy hiába hangzik el szórul szóra ugyanaz mindkét „félidőben”, s hiába játsszák vélhetően ugyanúgy az általunk nem látott térfélen a darabot, mint ahogy az imént láttuk, a nézőpontváltás miatt mégis teljesen új történetben lesz részünk.

A „hagyományos” változatban előbb Hollósi Orsolya jutalomjátékát élvezhetjük, aki egyedül köti le figyelmünket a tolószekhez kötött, kiszolgáltatott és hisztérikus nő szerepében. Az amerikai nagyvárosi történetnek már eredeti formájában is meghatározó eleme a technikai közvetítés: a nő egyetlen kapcsolata a külvilággal a telefon. E kommunikációs csatorna irányítja a dramaturgia kibontakozását, a szereplők telefonos párbeszédék puzzle-elemeiből rakják össze a bűnügyi történetet, amelyben a nő véletlen fültanúja lesz egy gyilkosság megrendelésének.

A „hagyományos” befogadási rend második felében az előző drámai tartalomnak, Hollósi tragikus kimenetelű érzékeny játékának visszaját láthatjuk: csupa ironikus gesztus, elidegenítő effektusok a színészi játékban és a kamerák által közvetített, kivetítőkön megjelenő képi világban. Juhász Mátyás és Domonyai András a bérgyilkos és a megrendelő férj figuráin kívül hivatalnokot és rendőrt is alakítanak, minden megnyilvánulásukban az elidegenedett, részvétlen külvilág képviselőiként. De nem különböznek tőlük a darab női karakterei sem, Horváth Krisztina, Jakabfi Edina és Kiss Andrea telefonos kisasszonyai, kórházi ügyeletesei éppúgy a nő sorsa iránt érzéketlen, elhárító masinéria alkatrészei. Az áldozat vergődésével párhuzamosan a kamerák szűkített plánjain az unalmukban nyalókázó, körmüket reszelő vagy zabáló, meztelen nőket rajzoló, papírgalacsinokat gyúró alkalmazottakat látjuk a részletkivágások által még inkább megfosztva individualitásuktól. A bűnügyi történet Mészáros értelmezésében tehát jelentésében jócskán kibővül, sőt a krimi-vonatkozásokon túl – paradox módon épp a rendezés technikai trauvaille-jai, az elembertelenítés erős jelzései révén – sokkal inkább a történetben rejlő érzelmi tartalmak kerülnek előtérbe.

Izgalmas kérdés, vajon milyen különbségeket okoz a nézői percepcióban a „hagyományos” vagy a mediatizált változat elsőbbsége. A valóságban persze minden néző csak egyetlen alkalommal látja először az előadást, s a második félidei változatot óhatatlanul az elsőre vonatkoztatja. A magam részéről a hagyományos befogadási rend imprintingjében részesültem, és nem cserélném el a fordítottjára, bár az előadást követően erről komoly vita bontakozott ki a nézők körében.

Kamera: Verpeléti András, Hillebrand Péter. Rendezte: Mészáros Péter. Szereplők: Hollósi Orsolya, Juhász Mátyás, Kiss Andrea, Jakabfi Edina, Horváth Krisztina, Domonyai András.



Jelenetek az *Ármány és szerelem* című előadásból.

Fent: Molnár Tamás és Szomora Livia

Lent: Inhof László, Tóth András Ernő és Bozsó Tamás (*Simarafotó*)

Az egyetemi színház változatos évadjának utolsó bemutatója a drámairodalom egyik legismertebb alkotása, Schiller *Ármány és szerelem* című polgári szomorújátéka volt. A rendező, Mikuli János igen bátran és jó érzékkel húzta meg a darab szövegét: mind a szerelmi érzés korhoz kötött nyelvi paneljei, mind a polgárság és nemesség társadalmi különbségét a természetjog, a felvilágosodás felől bíráló fejtegetések jelentősen megritkultak. Megmaradt viszont a mindenkor érvényes alapkonfliktus, a környezet miatt be nem teljesülő, emésztő szerelem. A kort jellemző gesztusok ritkításával az előadás sodróbbá, szenvedélyesebbé válik, s a korai Schiller-dráma (1784) ebben az interpretációban már a német romantika gondolkodás- és érzelmvilága felé mozdul el. Mégsem érezzük stílushamisításnak Mikuli megoldását, mert egyrészt a 18. század végének Sturm und Drangja, s így Schiller drámája is magában hordozza a romantika világlátásának egy-egy komponensét, például a társadalmi kötöttségeket felülmúlni igyekvő, autonómiára törő hősöket. Másrészt azért nem, mert a JESZ társulatának sikerült olyan gadameri értelemben klasszikus előadást létrehoznia, amely a történeti korokon átívelve érvényesen szólaltatja meg a schilleri dráma erőközpontját, a szenvedélyes szerelmet.

A szűkös térbeli adottságokat a Mikuli Dorka által jegyzett díszlet egyetlen centrális térformáló erővel próbálja áthidalni: egy rácsokkal hegesztett, nyitható, dönthető, különböző térhatároló síkokat alkotni képes fémszerkezettel. A szerkezet, amelynek beállítását a jelenetek közti félsötétben a szereplők végzik, számos alkalommal jól hangsúlyozza a dráma alakjainak hierarchikus viszonyait a szereplők magassági-mélyiségi elhelyezésével, de olykor kemény feladatot ad a színészeknek, ami önkéntelen hibához is vezethet. Egyértelműen hatásosan működik viszont Miller Lujza és Ferdinánd darabvégi jeleneténél, amikor a szoba falait jelző rácsok közt, mintegy ketrecben, csapdában vergődve látjuk a szerelmeseket. Ez utóbbi egyébként záró jelenetté válik, a tetemrehívás az apákkal és az igazság fényre derüléséhez szükséges tömeggel elmarad, s így a darab sokkal intímebb, megrázóbb. A játék legutolsó mozzanataiként vászonra vetülő táncoló pár sziluettjét látjuk, az előadást kísérő dinamikus erdélyi, illetve romániai népzene hangjainak kíséretében. A két fiatal halála és a sötétség, aztán már nincsen magyarázat. Az igazságot, a tanulságot már senki nem deklamálja a közös térben. Schiller polgári szomorújátéka a JESZ előadásában Kleist és Büchner irányába mutat.

A színészek bátran vetik bele magukat a klasszikus dráma mélyvizébe, a szenvedélyek világát odaadással jelenítik meg. Szomora Livia és Bozó Tamás szerelmespárját emésztő, komor, vak szerelem vonzza és taszítja egymáshoz és egymástól, amely csak a halálban teljesülhet majd be. Kettősük meggyőző módon írja ki magát a két fő társadalmi elvárásrendszerből, mind az udvari etikettből, mind a polgári erkölcs közegéből. A sok helyről ismert abszolutista német kisfejedelemség világának képmutató, romlott mivoltát a könyörtelen, hatalmáért fia boldogságát feláldozni kész apa, Inhof László machiavellista minisztere, valamint a miniszter titkára, Wurm és Von Kalb udvarnagy közvetíti, akiknek sötét szövetsége kölcsönös érdekeik mentén, illetve gátlataik miatti kölcsönös zsarolhatóságuk révén kovácsolódik össze. Molnár Tamás egészen mai cinikus és ironikus gesztusaival, beszédmódjával eleven modern intrikust teremt. E groteszkül diabolikus figura mellett a gonosz oldalt az üresfejű, hiú és szervilis, fokozhatatlanul kisszerű udvarnagy egészíti ki, akit Kormos Balázs szinte burleszk eszközökkel az előadás egyetlen komikus karakterévé alakít. Az udvari viselkedés- és gondolkodásmód másik ellenpontja a Tóth András Ernő által magabiztosan megformált Miller muzsikus. Pokróc gorombaságú szókimondása, a feddhetetlen erkölcsre alapozó polgári öntudata, amelybe a korlátoltság és az önzés színei is belevegyülnek, nem csak a romlott úri világgal szegül szembe, hanem a szerelmesek boldogságával is. A fejedelem szeretőjét, Lady Milford romlottan erkölcsös szerepét László Virág erős gesztusokkal játssza, néhány finomabb színészi megoldás gazdagíthatná az egyébként a dráma talán leginkább ambivalens, legnehezebben egyértelműsíthető szerepének megformálását.

Az *Ármány és szerelem* műsorra tűzése a mai színházi és társadalmi közegben alig kevésbé kockázatos Witkiewicz előadásánál. Mondhatnánk persze, hogy a sokat kárhozott mai magyar színházi struktúrában ki más legyen bátor, mint egy egyetemi társulat. Ezzel együtt is úgy vélem, nem csak a választás bátorságának, de az interpretáció meggyőző mivoltának is örülhetünk a JESZ Schiller-előadása esetében.

Rendezte: Mikuli János, díszlet: Mikuli Dorka, jelmez: Várady Zsóka, zene: Rozs Tamás, asszisztens: Gáspár Alida. Szereplők: Inhof László (Von Walter, miniszter), Bozó Tamás (Ferdinánd, a fia, őrnagy), Kormos Balázs (von Kalb, udvarnagy), László Virág (Lady Milford, a fejedelem kegyencnője), Molnár Tamás (Wurm, a miniszter titkára), Tóth András Ernő (Miller, muzsikus, városi zenész), Pásztó Renáta (Millerné), Szomora Livia (Miller Lujza), Jakabfi Edina (Sophie, a lady komornája).



Bozó Tamás és László Virág az *Ármány és szerelem*ben.
(Simarafotó)

A LÁTHATATLANNÁ VÁLÓ BÁB, A LÁTHATÓVÁ VÁLÓ BÁBOS

A pécsi Bóbita Bábszínházról

Kós Lajos (1924–2008)

Magánügy: ott folytatom, ahol tavaly abbahagytam. A *Jelenkor* 2007-es júniusi számában, *A Párnaember* (felolvasó)színházi előadása kapcsán többek közt azzal foglalkoztam, hogy mennyiben befolyásolta előadásunkat a talált tér: a Bóbita Bábszínház alagsora, a meseház pincéje. A Mária utcai épülettől azóta sem sikerült eltávolodni – ez az írás voltaképpen a tavaly elkezdett virtuális túra folytatása, az alagsor után a földszinten is szétnéztem, mi történt mostanában.

A tavalyi évad meglehetősen eseménydús volt a Bóbita életében: a háromévente megrendezésre kerülő felnőtt bábfesztivál lebonyolítását az igazgatóválasztás körüli bizonytalanság előzte meg. A külső szemlélő számára az idei évad kiegyensúlyozottabbnak, nyugodtabbnak tűnik. Bemutatók, előadások, vendégjátékok követik egymást. Az intézmény működik.

Nem tudom, létezik-e a beavató színház mintájára a „beavató bábszínház” kategóriája, de ha lenne ilyen, akkor a *Mosó Masa mosodája* című előadás mindenképpen ebbe a csoportba tartozna. Az azonos című könyv egyfajta összekötő (elválasztó) mezsgye óvodás- és iskoláskor között: amikor az ember a képeket nézegeti, akkor az előbbi, amikor a melléírt betűket szöveggé olvassa össze, akkor az utóbbi társadalmi csoport része. Ez az előadás is remek bevezetés a bábszínház (és ezen keresztül remélhetőleg a színház) világába. A kamaratermi előadás paraméterei megfelelőek ahhoz, hogy a (többnyire óvodás vagy kisiskolás korú) nézők figyelme képes legyen átfogni a színpadon és nézőtéren lejátszódó cselekményt: Sompolygó, a rókalány történetét, aki elhatározza, hogy eljut Aranyvárosba, hogy részt vehessen a tündérkirálynő-választáson. A vándorlás motívumára felépített előadás (a látott bábszínházi előadások zöme ezt a tematikát teszi fő motívummá: ez nyilván nem annyira a bábszínház, hanem az alapul vett mesék műfaji sajátossága) nem veszi szigorúan a színpad és nézőtér határvonalát, hanem egyetlen játéktérre alakítja a kamaraszínházat. Sompolygó a nézők között „vándorol”, míg az út során esett kalandok a színpadon játszódnak. A színészek – Csizmadia Gabi, Várnagy Kinga m. v., Boglári Tamás, Szabó Balázs – megbízhatóan vezénylik le az előadást. Sramó Gábor felújított rendezése hozza a kötelezőt abból a szempontból is, hogy igyekszik bevonni a fiatal nézőket a játékba, ébren tartva a figyelmüket. „Zöldeggé változtatják” a gyerekeket, majd a következő jelenetben „visszavarázsolják” őket. Az előadás nagyjelenetében, a királynőválasztás során pedig lehetőségük van arra, hogy szavazzanak, melyik versenyző tetszik nekik legjobban. Persze a demokrácia itt is látszólagos és kissé igazságtalan, hiszen hiába voksolnak bekiabálással az egyéb versenyzőkre (a macskacápára, a kecskebékára és a zebrapintyre), teljesen nyilvánvaló, hogy Sompolygónak, a rókalánynak kell győzni, annál az egyszerű oknál fogva, hogy ő a főszereplő, és ennek a történetnek happy enddel kell végződnie. Annyi baj legyen, már az is valami, hogy nem kellett sms-ben szavazni, négyszázötven forint plusz áfáért.



Fent: *Mosó Masa mosodája*. Várnagy Kinga, Csizmadia Gabi és Szabó Balázs.
 Lent: *Lúdas Matyi*.
 (Fotó: Bublik Róbert)

Az idei évad első bemutatója a *Lúdas Matyi* volt, Schwajda György átírásában: a telt házzal futó nagytermi előadás legnagyobb erenye, hogy nem képmutató: a történetben rejlő erős szociális-didaktikus vonalat (gondoljunk csak az ötvenes évek *Lúdas Matyi*-adaptációjára Soós Imre főszereplésével) sikerül a minimumra szorítania, közel hozva a (nagy részt alsó tagozatos) nézőkhöz a történetet. Döbrög ma van. Vagy inkább tegnap, vagy még inkább ma, egy olyan faluban, ahol mindig csak tegnap van. Matyi – amint azt kék mackófelsőjének hátán olvashatjuk – a Döbrög SE¹ oszlopos tagja, bár az a halvány érzésünk támadhat, hogy a döbrögi focipályára már csak libát legeltetni jár a falufia. Vasárnap pedig (a pécsi?) vásárba megy Matyi, bemutatni az éneklő libát. Döbrögi úr esetében már homályosabb a kép: kopasz, kövér, ellenszenves. Néha olyan, mint Rákosi Mátyás népe (szeretett gyermekei) körében, néha mintha Bástyá elvtársat látnánk Pelikán nélkül, néha pedig egyszerűen úgy tűnik, hogy a kopasz, hájas arcot látjuk a fekete Merci ablakából. Ennek megfelelően a darab hangsúlyai is változnak. Az újrhangszerelt történet, a „Lúdas Matyi remix” egyik legjellemzőbb pillanata Matyi és Galiba búcsúja falujától: Matyi az *Elmegyek, elmegyek, hosszú útra megyek* kezdetű népdalt éneklő háttal a közönségnek, kezében tartva Galibát, a világ első éneklő libáját, aki pedig az *Elmegyek* című Máté Péter slágert dünnyögi mély átérzéssel. Olyan pöszén, ahogyan azt csak egy pösze éneklő liba teheti. A másik ilyen pillanat, amelyet a tízéves átlagéletkorú közönség zajos tetszésnyilvánítással fogad, amikor Döbrögi első megverését követően a (külföldön sznobra kiművelődött) Galiba váratlanul így búcsúzik: *Hasta la vista, hájpacni!* Galiba, a döbrögi terminátor.

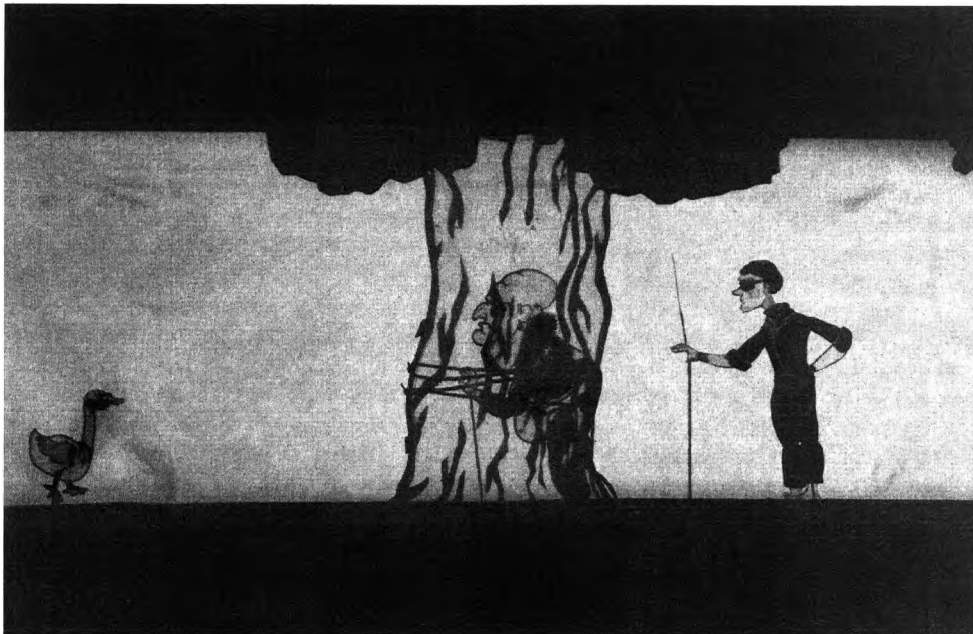
A rendezésnek ugyanakkor van némi vizsgaelőadás „mellékíze”, mintha a rendező vizuális leltárt készítené az elsajátított bábtechnikákról. Ez leginkább akkor válik fárasztóvá a néző számára, amikor egyre több és (ebből következően) egyre hosszabbnak tűnő sötétek választják el az eltérő bábtechnikával színre vitt jeleneket, széttördelve így az előadás ritmusát. A színeszek szerencsére rendre visszatálnak a megfelelő dinamikához, amelyet a két főszereplő, Boglári Tamás (Matyi) és Szabó Balázs (Galiba) diktál. Míg esetükben a kettőjük pontos összjátékát, az egységet értékelhetjük, addig Fülöp József esetében éppen a kettősséget: *Döbrögi* és az *Ispán* szerepében hosszú percekig önmagával beszélget. Dia- és monológ.

A *Lúdas Matyi* című előadást Schneider Jankó rendezte, akit amolyan saját nevelésű játékosként igazol vissza „klubja”, a Bóbita SE. Az első ziccert nem hibázta el, amelynek minden Bóbita-szurkoló nagyon örül.

Schneider Jankó kapcsán fontos említést tenni egy másik produkcióról is, amelynek a Bóbita befogadósínházként adott otthont a hivatalos évadkezdés előtt, még 2007 augusztusában. A Teatrino Kiszínpad *Dido és Pauline* című előadását Szabó Attila rendezte és írta, a bábokat Bartal Kiss Rita tervezte. Az „ábrándjátékot”, amelynek alapanyagául Gulácsy Lajos *Pauline Holseel* című regénytöredéke szolgált, Gelencsér Tünde és Schneider Jankó játszotta. Az előadás narrátora egy felnőtt férfi, egy festő, aki visszatér a házba, ahol gyermekkorát töltötte: képek, emléktöredékek a végtelennek tűnő, forró nyári délutánokról és egy képzeletbeli kislányról. Képgazdag szövegek, poétikus (színpad)képek. Sajnos kevesen láttuk. Lesz még?

Az önmagát és társát kereső festő, valamint a művész és műalkotás motívuma egy másik előadásban is megjelenik idén: A *Sárkánykirály palotája* főszereplője ugyancsak egy művész, aki a mindennapok problémáitól menekülve próbál szerencsét, hogy első halandóként bejusson a Sárkánykirály palotájába, és megszerezze a mesés kincset – amiből esetleg kifizetheti az albérlét is. Az előadás távol-keleti mesékből áll össze, az első látásra meglehetősen lazán összefűzött epizódokat ismét a keresés, vándorlás története tartja

¹ Megyei másodosztály.

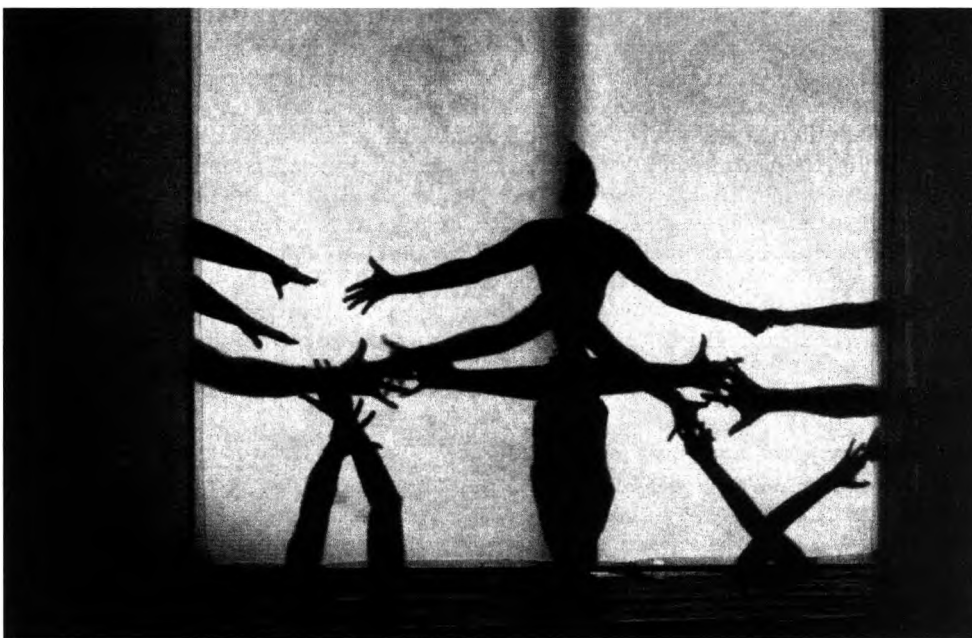


Fent: Lúdas Matyi. (Fotó: Tóth László)
 Lent: A Sárkánykirály palotája. (Fotó: Bublik Róbert)

össze. Kuthy Ágnes második pécsi rendezése minden bizonnyal az évad legegzetikusabb előadása. A fiatal rendezőnőtől már megszokhattuk, hogy a látvány a kiemelt fontossággal bír. Mátravölgyi Ákos díszlete, térépítése már a *Rigócsőr király*ban is nagyon hangsúlyos szerepet kapott letisztult formavilágával. A koncepció is hasonlít az előzőre: a kifeszített vásznakból komponált, rizspapírra emlékeztető, puritán díszlet szinte felkínálja magát a geometrikus, illetve keleti minták, motívumok vetítésének, amely az előadás során kiemelt látványszervező elem.

A játszott történetben van egy pillanat, amely messze túlmutat önmagán, és a bábszínház lényegére kérdez rá. A gonosz varázslónő (Ujvári Janka) annak érdekében, hogy fiával (Boglári Tamás) feltűnés nélkül követve Boldizsárt, a festőt, és segédjét, Pinget, eljuthasson a Sárkánykirály palotájába, egy varázsige segítségével fűgév és datolyává változtatja magát és gyermekét. Ping pedig, elemőzsiának gondolva a gyümölcsöket, táskájába rejt, és magával viszi azokat az útra. Az előadásnak ezen a pontján – nagyon leegyszerűsítve – az történik, hogy a színészek által megjelenített figurák két apró bábbá (de nem önmaguk kicsinyített másává!) változnak, amelyek majd – táskába rejtve – láthatatlanná válnak számunkra, ám végig jelen vannak az előadásban. A palotába érve pedig ismét „visszaváltoznak”. Ez a folyamat mintha magába sűríténé az utóbbi idők egyik (nem csak pécsi) bábszínházi tendenciáját, ahogyan a (hagyományos értelemben vett) bábok láthatatlanná, tárgyanimációvá válnak, a bábos pedig színészként, saját testét használva vesz részt az előadásban. Mozzgató és mozzgatott nem különül el egy egymástól ebben a felfogásban. Természetesen nagyon váratlan, erős színészi alakításokat is láthatunk így, de a dolog rejt némi kockázatot, különösen akkor, ha a nyugati színjátszásban megszokott játékmódtól eltérő stílusban kell mozogniuk a színészeknek. Kuthy Ágnes *A Sárkánykirály palotájában* kísérletet tesz arra, hogy a keleti színjáték- és tánctechnikákat az előadás integráns részévé tegye. Ez dramaturgiailag teljesen indokolt, így élesebben elválik a festő reális világa a mesevilágtól. Az erre vonatkozó rendezői elképzelés látható: a gesztusokat leválasztani a szövegről, hogy ne csupán a nyugati színjátszás illusztratív, „szövegkövető” mozdulatai jelenjenek meg, hanem egy szövegtől független, önálló, esetenként ellenpontoszó gesztusnyelv. A *Sárkánykirály* szereplőinek rendkívül összetett feladattal kell megbirkóznuk a többféle bábtechnika, a szokásostól eltérő játékmód miatt – ez természetesen pozitívum. Összességében azonban hullámzó színészi teljesítmény jellemzi az előadást. Nagyon nehéz eldönteni, hogy mi okozza ezt: arról van-e szó, hogy a nagy formátumú, átgondolt látvány megtervezése után a rendezőnek nem maradt elegendő energiája a színészekre, vagy pedig a játszóknak eltérő mozgáskultúráját nem sikerült egy szintre hozni. A bábos jelenetek sorából finomságával, humorával kiemelkedik az Illés Ilona által megformált pöttöm öregasszony figurája, a gesztusnyelv pedig Csizmadia Gabi esetében a leginkább meggyőző, nála tűnik a leginkább könnyednek és legkevésbé „maszatosnak” a gesztus.

Sokkal egységesebb, összefogottabb és meggyőzőbb képet nyújtott Kuthy Ágnes első pécsi rendezése, a *Rigócsőr király*: igazi szép (báb)színház. Vagy inkább meseszínház, hiszen a hangsúly egyrészt az élő színészeken, másrészt a látványon van. A vizuális aspektus kiemelt szerepe Robert Wilson színházi tevékenységét idézi, ezen belül is 2003-as *Leonce és Lena*-rendezését (Berliner Ensemble). Fáradt rózsaszínek, maszkhatású, elrajzolt arcok, letisztult, geometrikus tér. A színészi játék rendkívül meggyőző ebben az előadásban, emlékeztető pillanat, amikor a Rigócsőr (Fülöp József) és Katica (Csizmadia Gabi) a díszlet tetején ülnek egymás mellett, és lemosásuk arcukról a maszkot. Csizmadia Gabi dinamizmusa, játékosága mindvégig magával ragadó. A látvány precizitása és a színészi játék pedig szerencsére képes arra, hogy elterelje a figyelmet a már-már hajmeresztő cselekményről: Makrancos Kata történetének mesébe csomagolt változatáról. A feleségnevelés történetének (mégoly lenyűgöző) színrevitele annál inkább pikáns, hogy női rendező jegyzi az előadást.



Jelenetek a *Határtalanul* című előadásból. (Fotó: Bublik Róbert [fent], Tóth László [lent])

A gyerekközönséget bábszínházba csábítani nem a legnehezebb dolog. Jönnek is szépen, sorban, hosszú, színes, és hangos kígyó végig a Király utcán. Az már jóval nagyobb szakmai kihívás, hogy sikerül-e vonzóvá tenni az intézményt az idősebb korosztály számára, és meggyőzni őket arról, hogy este, „főműsoridőben” is érdemes bábszínházba menni. A Bóbita évről évre létrehoz olyan előadást, amelyet felnőtteknek szán, kitartva a meggyőződésük mellett, miszerint a bábszínház, a bábokkal, tárgyakkal való játék nem csupán gyermeki-gyermeteg szórakozás, nem kizárólag gyermekművészet. Nem feltétlenül a Bóbita hibája, hogy ennek a tételnek a bizonyítása nehézségekbe ütközik. „Felnőtt kategóriában” az utóbbi egy-két évad meghatározó élménye volt a *Határtalanul* című előadás. Felnőtteknek szól, bár gyermekkori emlékeket mozgósít, azokat a pillanatokat hívja vissza, amikor a lámpafénynél nyulat, farkast, kutyát „fénybábozik” az ember elalvás előtt. A Peter és Zsenya Pasov által rendezett előadás próbaidőszakát – kivételes, ám szerencsés módon – megelőzte egy tíznapos workshop, amelynek során a színészek megismerkedhettek a bolgár rendezőpáros által használt színházi kifejezőmóddal: a tárgyanimációval és az – általuk „vizuális színháznak” nevezett – árnyjáték különböző technikáival. A *Határtalanul* az árnyjáték, a fényjáték formanyelvét viszi tovább a korábbi workshop elemei közül, az etűdszerűen rendezett – már-már koreografált – jelenetek tematikájának főbb vonalait a férfi-nő viszony lehetősége/lehetetlensége adja. A társulat személyi összetételében megjelenő fluktuáció ezzel az előadással bánt el a leginkább: a szokásosnál nagyobb precizitást és összeszokottságot igénylő játék nehezen fogadja be az újonnan érkezőket, és megérzi a távozók hiányát. A *Határtalanul* ennek megfelelően lassanként kikopni látszik a repertoárból. Kár érte. Izgalmas előadás, amely figyelmet igényel nézőtől és játszótól egyaránt.

Az idei előadások közös jellemzője, hogy a zenehasználat nagyon izgalmas és magas színvonalú. A *Mosó Masa mosodája* című előadásban, amelynek Rozs Tamás szerezte a zenéjét, a végig színen lévő Zenész (Boglári Tamás) aktív résztvevője a játéknak, a *Lúdas Matyit* pedig (Döbrögi kötelező megverésén túl) az örömszene szervezi. Nyilván az sem véletlen, hogy az idén létrejött „bábszínésztánczenekar” a *The Broegies* nevet viseli, és a Bóbita „társasági rendezvényeinek” – Szárnyas Malac Napja,² Farsangoló Hangoskodás³ – elmaradhatatlan résztvevői. Szerencsére. A minőségi zenehasználat szintén garantált A *Sárkánykirály palotája* esetében is, amelynek Kovács Márton a zeneszerzője. A konzervzene felhasználására voltaképpen egyetlen negatív példa adódik az évadban: a látványában erős *Határtalanul* esetében nem annyira a műfaji heterogenitás a zavaró, mint inkább a minőségi szelekció hiánya. Az az érzése támadhat a nézőnek, hogy a rendezőpáros kiválasztotta a kedvenc zenéit, és arra komponálta az (egyébként izgalmas) árnyjátékos etűdöket.

Az eddig felsorolt előadások, programok közös ismertetőjele, hogy eseményyszerűségükkel a realitás világába tartoznak. Egyre fontosabb azonban az is, hogy a Bóbita, mint városi kulturális intézmény, hogyan jelenik meg a virtuális térben. A bábszínház nem túl régen felújított honlapja barátságos, könnyen áttekinthető felületet kínál. Az elengedhetetlen menüpontok (műsor, havi program, társulat) mellett hozzáférhetők a korábbi előadások adatai és fotói, és van játék is: bábkiestő. A honlap zenél: Fehérváry Lilla zenéje, amely a földaltól kezdve végigkíséri a látogatót, eredetileg a 2005-ben játszott *A bolond lovag: Parsifal* című előadáshoz készült. A zene használata elsősorban annak kedvez, aki ritkán látogatja az oldalt: minél gyakrabban látogatunk ugyanis a honlapra, annál na-

² Az évad egyik fontos eseménye, rendszerint december 30-án kerül megrendezésre. Annak érdekében, hogy a résztvevők 31-ére összeszedjék magukat, a 2007-es Szárnyas december 29-én volt. Az esemény megkapja az EAPP minősítést: Erősen Ajánlott Pécsi Program.

³ EAPP februárban. Téltemető hangoskodás, ilyenkor adják át a Hang Gábor emlékére alapított díjat.

gyobb kihívássá, már-már versennyé válik, hogy egy egérkattintással le tudjuk-e némítani az érzelmes fuvolamuzsikát, mielőtt az egyáltalán elkezdődne. A honlap aktuális állapota minden bizonnyal (és remélhetőleg) átmeneti: a bevezető oldal felkínálja ugyan a választást, hogy a magyar vagy az angol nyelvű változatot szeretné-e böngészni a vendég, de a brit zászlócska ugyanúgy a magyar honlapra irányít, mint a piros-fehér-zöld.

Egy vidéki bábszínháznak időről időre meg kell találnia azokat a kitörési pontokat, amelyekkel fel tudja hívni magára a figyelmet, ami kimotozítja a kényelmes (?) rutinból, és amelynek segítségével definiálhatja saját magát a többi bábszínház között. Az egyik ilyen lehetőség évtizedek óta a Pécsi Nemzetközi Felnőtt Bábfesztivál, amelyre – a ráfordított energiával és anyagi forrással egyenes arányban – változó színvonalú előadások érkezik, ugyanakkor a legjobb előadásoknak adható UNIMA diploma garantálja a minőséget. A háromévente – egyre lehetetlenebb körülmények között – megtartott fesztivál olyan előadásokat vonz városunkba, amelyek másképp nem jutnának el az itteni (szakmai és civil) közönséghez. A XV. Pécsi Nemzetközi Felnőtt Bábfesztivált 2010-ben rendezik meg. Remélhetőleg.

Magánügy: a Bóbita felnőtt bábfesztiválja – azon kívül, hogy olyan meghatározó színházi előadásokat kínál, mint legutóbb a *Három testőr* a plzei Alfa Színház előadásában, vagy *A mikádó* Balázs Zoltán rendezésében – az évek során egy másik tényezővel is árnyalta a városról kialakult szubjektív képet. Az 1998-as felnőtt bábfesztivál plakátja a mai napig meghatározza a Pécsről alkotott „magántérképemet”: a plakáton a belvárosi házatekő tetején bábok üldögélnek és lógatják a lábukat nagy vidáman. Az is lehet, hogy állandóan ott vannak, nem csak fesztiválok idején. Csak lentről nem mindig látszanak.

TITOKBAN DOLGOZIK ÖT ÉVE AZ ÁRNYÉKSZÍNHÁZ

Kedves Sors,

itt *Hübrisz* (a színházi hölgy) beszélek; volt még ezelőtt egy társas kirándulás, veszélyes és *dulce periculum* – édes veszély, aztán valami más is. *Neé phoré* – új rablás. Mire a végére érek, belefeketülök. *Kalandjaink*. Egyszer a nézők bekötözték a szemüket, és lepecsételték a fülüket, emlékszel? Azt hitték, a színpadon, azt hitték, civilben a színpadon, sírok mint egy civil a színpadon, civilizálatlan, nagy, ronda göcsös hegy. Csel volt és ajándék, de nem értették, miért nem értették, minden megnyilvánulás előttük játszma is. Hogy képzelhetik, hogy „őszintén beszélek”?! Semmi konvenció, tapasztalat, gyanútlan kívül-állók, mindenben, a Kívülállók pánikjelzései. Játszd el, hogy eljátszod, kettős visszacsatolás kell, mert megijednek tőled (tőlem) különben. És amikor kiszabadulni a zsírszobából – faltuk végül a zsírt? Zoknival, falapáttal, kiskanállal, és nem evett velünk néző, undorodott, és nem evett, mi? Öt éve készítette első homoksüteményét az Árnyékszínház. „*A felejtés háza előtt, bárhol álljon is, megint homokba írnak vagy festenek.*” *Jól van így, a homokba tesz jeleket. Nem látok még egy színházi formációját (pláne a kultúrfővárosban), amelyik ennyi mindent, ennyifélét csinálna.* Megkockáztatom, nem is gyengén. Maga körül forogva bizonyos krátert ás a földön, ha elkap a szele, csak poros leszel, tisztelt néző, tisztelt porhadnagy. Olyannak szeretted látni magad, amilyennek látni szeretnéd magad. Coolnak. Elsőrendű követelmény bizonyosságot tenni, hogy ott vagy a haladókkal, nem foglalkozol a lemaradókkal, amilyen egyszintes a világ, még beazonosítanak – velük vagy, olyan vagy, te vagy, aki lemaradt! Biztosítani, tisztelt művészet, hogy ott vagy a külben, még akkor is, ha a fél melledet levágják, ha meghal anyád, ha kiderül a barátodról, hogy minden szavadat beiktatta a rendszerbe, ha zavarokat észlelsz, súlyos működési zavarokat észlelsz, ott vagy az olimpiai csapatban, barátaid mind hasonszőrűek, istenek. Folyamatos, transzparens epifánia. Napszínház. Ha nem ez, összevegyítve zumbeispiel kicsi emberivel. Színházi klistélyozás – új s új formák. Beszélünk gyönyörű nyelveken, de miről beszélünk? Miről beszélünk egyáltalán? Minek beszélünk egyáltalán? Persze tudom, hogy ez a bizonyíték. Marad a melodráma, ugye. Bent is vagyunk, kint is vagyunk, közből a színház-művészet mutatja magát *piedesztálon* – cizelle tortacsoda.

Hááááát, leszek én, legyenek én inkább torta-terrorista, tortás gerilla! Utcai játékos. Ebben a fuvolázó békakörben így döntöttem. Ez ám a luxus.

Mert mi van, ha nem elég, ami van? Ha borzasztóan unatkozom. Ha olyasmit keresek, amivel szórakoztathatom magam? Ha én is élvezni akarok? Mást, más – ebben áll a nagy titok. Ki jön a buliba, az persze más tészta. Árnyjáték – lekövetni a túloldaliak mozgását. Tour de Helián, bele a szemébe. Borút. Legyen például elviselhetetlenül nevetséges, ja, legyen akkor elképzelhetetlenül nevetséges! Ne mindig ilyen szalonbuta, szalontüdő, szalonzom. Hogy ágaskodnak Hippolüosz megvadult lovai.

Vagy jöjjön, ami kiszellőztet. *Közeleg az idő* – játsszuk el mindjárt az elején, kiszellőztet kicsit, mondtam, kaptam egy pofont. Itt senki ne szellőztessen. A játék lefolyását nem tudom, bárki is észrevette-e, lassan eloldódnai a teatralitástól. Színház az élet, nem az egész

világ, élettapasztalat, színház-fegyház, élet-mű. Napi kalács. Belefúródni az életedbe. Spirális lemezke, melléktermék és sebesült leszel tőle, résztvevő örök életedre. Nem akarok hivatalosan elfordulni tőled, nem segít az idő, korosabb, annál szenvedélyesebb, zokszó nélkül terjeszteni köztetek, csöndesen a pestist, én legyek a baj.

Vagy váratlan szerencse. Beleköltözni az e világiak rostjai közé, szívni azéleket. Kitermelni a folyékony örömet. Kitermelni – ezen van a hangsúly. Tábori színház.

Fiatal székegyházi színésznő kérdezi (Nézőpontoszínház, Tekla kérdezi) – miért lett az a nevünk, hogy Árnyékszínház, mivel ez benne egyszerre *sötét* és olyan *jelentéktelen* konnotációt vonz, akik nem érnek be a fényre, vagy elkerüli őket a napsütés. Nyirokszínház. Tovább bosszantsalak még, kedves olvasó?

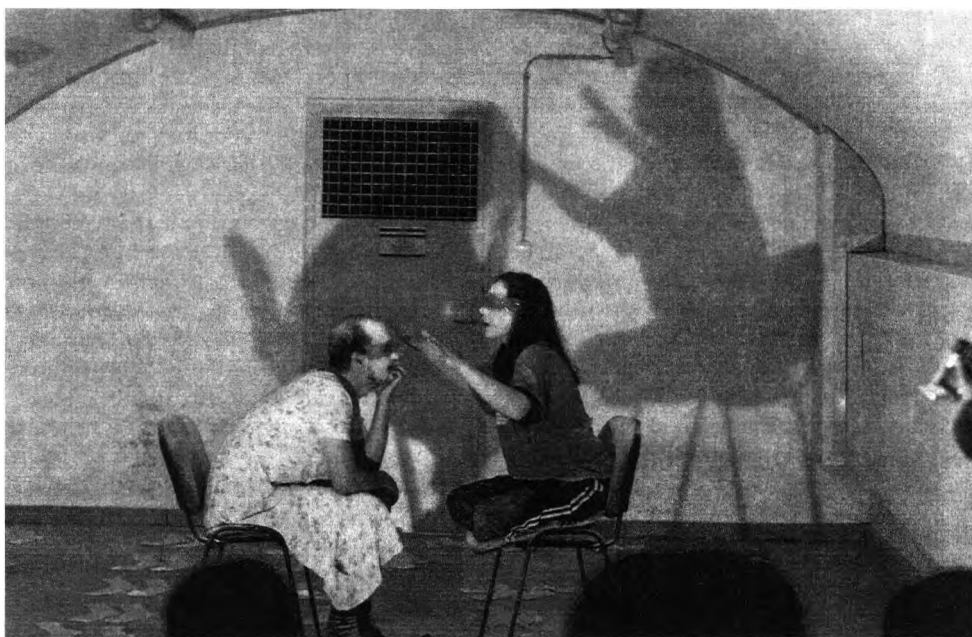
Igen, ez egy sötét és jelentéktelen színház, büfében szikkadt ropi, colaüdítő, halomban a *Sikertelen nők* lapszámai. Tudod-e azt az egy mondatot?

Egyre más, egyre más, vicc és felfordulás. Gondolod, vagyok olyan ostoba, hogy megengedek magamnak egy viccet, ami az életembe kerülhet? Taposóaknaszínház.

Lepergeti a szemeket.

Vagyok olyan bátor. H.

Eugène Inesco: A székek. Fordító: Gera György, rendező: Hargitai Iván. Szereplők: Bacskó Tünde (A férj), Sági Attila (A feleség).



Jelenet *A székekből*. Bacskó Tünde és Sági Attila.

(Fotó: Tóth László)

„A FORDÍTÓ OLYAN, MINT A SZÍNÉSZ”

Szele Bálint interjúja

Várady Szabolcs műfordítóként és költőként egyaránt jelen van a magyar irodalmi életben. Számos elismerésben – köztük a József Attila-díjban – részesült. Két saját verseskötete mellett sok angol és amerikai vers és dráma fordítását készítette el (köztük Stoppard, MacLeish, Fromm, W. C. Williams műveivel). Shakespeare-fordítói pályáját már meglévő fordítások „retusálásával” kezdte, első önálló fordítását 2006-ban készítette el A tél meséje címmel az egri Gárdonyi Géza Színház számára. Az interjút a hagyományostól eltérő módon, e-mailben készítettük el.

Szele Bálint: – Mely Shakespeare-drámákat fordította le eddig?

Várady Szabolcs: – Egyetlen Shakespeare-darabot fordítottam, a *The Winter's Tale*-t, vagyis a *Téli regét*, 2006-ban. Nem könnyen mondtam le a már nagyon megszokott régi címről, ami még Szász Károlytól származik, és Kosztolányi meg Mészöly Dezső is átvette, a „rege” azonban annyira árasztja azt a XIX. századi hangulatot, amit a fordításban nagy ívben igyekeztem elkerülni, hogy végül mégiscsak a pontosabb változat mellett döntöttem, így lett a magyar cím *A tél meséje*. De hogy ezen mit is kell érteni igazából, azt, úgy látom, az angol értelmezők is csak találgatják.

– Az ön életművében a saját fordítások mellett fontosak a javítások, „emendációk” is. Mely darabokkal találkozott pályafutása során?

– Amennyire vissza tudok emlékezni, csak a *Hamlet* esetében volt szabályos felkérés a Katona József Színház részéről, hogy igazítsam ki a megadott helyeken Arany fordítását, a többi inkább baráti szívesség: Shakespeare *A viharja*, a *Szeget szeggel* és egy Molière, a *Tartuffe*, ezekre emlékszem. Fodor Géza volt a dramaturg, és megkért néhány apróbb javításra. És Dúró Győző, amikor Székely Gábor rendezte a *Troilus és Cressidát*, még a Nemzetiben. Ilyesmi nyilván minden színházi előadással együtt jár, és általában a dramaturg végzi el, de verses szövegbe célszerűbb, ha költő nyúl bele.

– A *Troilus és Cressida*ban milyen javításokat eszközölt és miért volt szükség ezekre? Mondana esetleg néhány példát?

– Ez régen volt, még a hetvenes években, azt hiszem, vagy a nyolcvanas évek legelején, és a memóriám elég megbízhatatlan, ráadásul szelektív. Az előadás rossz körülmények közt, eléggé balul sikerült. A szövegváltoztatások egyébként, úgy rémlik, az egyszerűsítést, a szöveg keményebbé tételét célozták.

– Arany Hamletjéhez miért és mennyire „nyúlt hozzá”?

– Kezdjük azzal, hogy nemcsak a színház kénytelen igazítani a klasszikus fordításokon, de már az olvasó is tévedésben van, ha azt hiszi, hogy „egy az egyben” Vörösmarty vagy Petőfi fordítását olvassa az újabb Shakespeare-kiadásokban. Sajnos az 1955-ös kiadás volt az első és az utolsó, amelyik feltüntette a függelékben a változásokat. Borbás Mária, e kiadás felelős szerkesztője beszámolt róla (Szele Bálint interjúja, www.szabadpart.hu, illetve *Holmi*, 2007/6), hogy milyen alapos mérlegelés és munka eredménye volt az új „Shakespeare Összes”. Azon lehetett vitatkozni, hogy ki kell-e javítani, ha Vörösmarty nem adott vissza egy rímet vagy egy szójátékot, de az már akkor is nyilvánvaló volt, hogy ami érthetetlen, azt érthetővé kell tenni. Vörösmartynál például ezeket:

Szólj, mely mívet üzzsz te? (Neked mi a munkád?);
Ha Caesar kéjelemmel int felé (Ha Caesar csak úgy odaint feléje);
A játéknak vége (Lefolyt a játék);
Kezdj pártot mind e sérv orvoslatára (e seb orvoslatára).

Hányan értenék, ha nincs ott zárójelben Szabó Lőrinc változata? A színpad azonban ennél több korrekciót igényel. Még Arany *Hamletjében* is akadnak olyan sorok, amelyeket bajosan lehetne ma a színpadon kimondani – még akkor is, ha a rendező egyébként vállalja azt a kihívást, amit Arany utolérhetetlenül zseniális, de tizenkilencedik századi nyelve jelent. Egy sort már (ezt is Borbás Máriától tudjuk) az 1955-ös kiadásban is kiigazítottak, igaz, nem a *Hamletben*, hanem a *Szentivánéji álomban*: „És minthogy e regg java elhaladt” („S minthogy a reggel java elhaladt”).

Amikor Zsámbéki Gábor eldöntötte, hogy a Kamrában Arany fordításában rendezi meg a *Hamletet*, Fodor Gézától kaptam egy listát a szövegnek azokról a helyeiről, amelyeket meg kellene igazítani. Nem emlékszem, mennyi volt összesen, nekem csak az a lista van meg, amelyik a javításokat tartalmazza, ez 59 tételből áll – néha csak egy szó, többnyire egy vagy két sor, és csak ritkán egy-egy többsoros rész volt átírandó, és ebből sem oldottam meg mindent. Nyolc esetben vagy nem tudtam jobbat, vagy javasoltam, hogy hagyjuk ki, vagy kértem, hogy az istenért, hagyjuk meg! „...különben már azóta / A lég minden keselyűit hizlalom / E szkláv dögével. Véres, buja gaz!” Hogy mi az a „szkláv”? Kell ezt tudni? Elég az a megvető indulat, ami sistereg belőle. Lehetne akár halandzsza is, mint Kálnokynál „e purhonya, ez a pöhös nyagóc”, amihez szintén nem kell szótár, csak a hatás persze komikus, nem úgy, mint Aranynál. De már az ilyen sorokban: „Mi nézi Hamlet bibelől kegyét” vagy „llatja, színe pillanatnyi élv” – a bibelől kegy és az élv a mai fülnek csakugyan kínos egy kicsit. Van, ahol csak a régies és mellesleg nehezen kimondható szóalakot kellett módosítani: „Hogy trónusunkhoz legközelebb te állsz”. Amit én csináltam a *Hamlettel*, azt leginkább ahhoz tudnám hasonlítani, ahogy a fényképész retusál. Néhány nyelvi kényelmetlenséget igyekeztem eltüntetni, a lehető legtapintatosabban. Semmiképpen sem nevezném ezt átdolgozásnak.

– A *Hamlet* esetén mindig felmerül Arany fordításának „szentsége”. Hogyan gondolkodik erről? Általában mi a véleménye az „újrafordításról”?

– Arany Shakespeare-je a magyar irodalomnak is szerves része, és mint ilyen, „szent”, ha úgy tetszik. Az ő *Hamletjének* én egészében a drámai erejét is felülmúlhatatlannak látom. De ha a mai színházkultúra nem tud vele megbirkózni, ha csak élő, mai nyelven tud a darab közelébe férkőzni, és egyáltalán kezdeni vele valamit, akkor természetesen újra kell fordítani. A színházban amúgy is mindent lehet, ha jól sül el. A legbeszédesebb példa rá nekem a litvánok *Hamletje* volt.

– Ez miért volt jellegzetes, újszerű?

– Ez sokkal inkább volt a rendező, Nekrosius *Hamletje*, mint Shakespeare-é. A darab szövegének, azt hiszem, csak egy töredékét használták fel, sokkal inkább a látvány és a zene uralkodott – valami ősi és rituális, számomra eleinte felfoghatatlan, aztán egyre magával ragadóbb. Nem mernék vállalkozni az elemzésére, inkább csak azért említettem, mert jól példázza, hogy a színházban a színház a lényeg. A dráma egyfelől irodalom, amit el lehet olvasni, és magunkban lejátszani, „lelkünk színpadán”, ahogy Füst Milán mondta; másfelől viszont, a színházban, nyersanyaga az előadásnak. A hatásnak például erős eleme volt egy visszatérő dallam, egy szál fúvós hangszeren szólt, eleinte Nino Rotára gyanakodtam, és csak később jöttem rá, hogy Brahms *Harmadik szimfóniájából* van.

– Mondjon pár szót a Téli rege új fordításának keletkezéséről is. Milyen indíttatásból fordította le ezt a késői Shakespeare-művet?

– Hogy mi okból fordítottam le a *The Winter's Tale*-t? Nagyon egyszerű okból: felkér-

tek rá. Vagy pontosabban (mert ez talán kevés lett volna önmagában oknak): Máté Gábor kért fel rá, mégpedig Fodor Géza közvetítésével. De még neki se mondtam azonnal igent, mert első hallásra megijesztett a feladat: Shakespeare-t fordítani – és Kosztolányi után. Shakespeare kori szerzőt (illetve szerzőpárt) fordítottam már, de azt is csak egyet: Middleton–Rowley *Átváltozások*ját, még 1980-ban a kaposvári színháznak. De aztán azt gondoltam, mégse volna jó úgy meghalni, hogy legalább egy próbát ne tegyek Shakespeare-rel. És újra elolvasva a korábbi fordításokat, úgy láttam, hogy Kosztolányi nagyszerűen érzi ugyan a Shakespeare-szöveg drámai lüktetését, és sok helyét nem fogom tudni felülmúlni, de a nyelvében sok a romlandó anyag is. Füst Milán azzal méltatta annak idején a *Nyugatban*, hogy Pázmány kori nyelvre fordította le Shakespeare-t, én inkább úgy érzem, hogy Arany *Toldiját* (és *Hamletjét*) célozta meg nyelvileg, mintha eleve a címbeli *rege* sugallata vezette volna, sok tehát a ma már időzjelben hallatszó fordulat: „Hogy asszonyom díbdáb? Ha ezt bevallod – / S ha nem teszed: orcátlanul hazudj: / Hogy nincs szemed, füled és esztelen vagy! / Mondd, hogy a nőm mindenkinek cafája...” – „Csáválná más csak így a szent királynét...” Olvasóként élvezem bár ezeket a nyelvtörténeti ingyencfalokat: díbdáb, cafája, csával – nehezen tudom elképzelni, hogyan hangozhatnának a mai színpadról drámai hitellel. (Na és a „szkláv”? – kérdezhetné, joggal, és én zavarba is jönnék, mert a válaszom inkább szubjektív, mint racionális: az egyszerűen lenyűgöz a hangalakjába sűrített indulati töltetével, sőt mondhatni, letaglóz.)

– Tehát nem zárkózik el a színházban megszólaló költői nyelvtől. Milyen az ön Shakespeare-képe? Költőt vagy drámaírót lát benne?

– Legegyszerűbb volna azt mondani: drámaíró költőt. De ez félrevezető volna. Nem arról van szó, hogy adva van egy költő, aki drámát is ír, mint, mondjuk, Shelley A *Cencieket*, inkább arról, hogy Shakespeare olyan korban volt drámaíró (és ízig-vérig színházi ember), amikor a dráma nyelve a költészet volt. Költő: ezen manapság a lírai költőt szoktuk érteni, de hát Aiszkhülosz vagy Szophoklész talán nem volt költő? A Shakespeare kori közönség pedig kiváltképpen elvárta a szerzőtől, hogy szereplői költői szóképekben és tirádákban nyilvánuljanak meg, ha meg prózában beszélnek, akkor ontsák a szójátékokat, és Shakespeare ennek az igénynek sok nagyszerű kortársa közt is a legnagyobb költői tehetséggel tudott megfelelni.

– Mit gondol elődei munkájáról? Hangsúlyosan gondolok itt Aranyra, Kosztolányira, Mészölyre. Hogyan viszonyul hozzájuk? Kit tekint példaképének?

– Kosztolányiban példaképnek tekintetem a szöveg drámai rugalmasságát, miközben igyekeztem elkerülni az avíttnak érzett nyelvi rétegeit. Mészöly Dezső más eset. Ő mindig nagyon hatásos, nagyon ízes, jól mondható, de a deklamálhatóságnak alárendeli a szöveg elevenen villódzó, izgalmas csapongását. Érzésem szerint „veretesebb” egy (néha több) fokkal a kelletténél. Arany utolérhetetlen példakép, de minden szempontból túl messze van ahhoz, hogy utánozni lehessen. Közelebbi és praktikusabb példaképeim éppen ezért inkább Szabó Lőrinc és Vas István. Amikor fiatal koromban arra gondoltam, milyen jó lenne Shakespeare-t fordítani, hozzájuk jártam volna iskolába, Szabó Lőrinchez csak gondolatban, Vas Istvánhoz valóságosan is. De nem adódott lehetőség. Akkoriban még és már nem volt szokás egy-egy előadáshoz új fordítást rendelni, a kanonizált „Shakespeare Összesbe” pedig csak nagyon ritkán jutott be új fordítás. Egyszer fölmerült az Európánál, hogy a VI. Henrik II. és III. részében jó lenne Németh Lászlónak a szakmában eléggé egybehangzóan gyengének tartott fordítását lecserélni. Csináltattak is velem próbafordítást, amit Vas István és Géher István is támogatott, de a kiadó igazgatója, Domokos János úgy döntött, hogy Németh László túl nagy név, én meg amúgy is a begyében voltam. Jóval később, talán már 2000-ben, a Pécsi Nemzeti Színház előadta a darab harmadik részét, és történetesen fel is kértek,

hogy fordítsam le, de magam helyett akkor már Imreh András ajánlottam, aki remekül meg is csinálta az új fordítást.

– *Térjünk rá a fordítói műhelytitkokra. Saját műfordítói gyakorlatában hogyan gondolkodik arról a kettősségről, amely szerint Shakespeare magyar fordításai „irodalmi” (bonyolult) és „színpadi” (érthető) szövegekként kategorizálhatók?*

– Shakespeare maga, azt hiszem, nem értette volna ezt a kérdést. Hiszen éppen a színpadi hatás érdekében volt bonyolult (amikor az volt) és költői. De azért nem áztatam magam, a fordítónak néha csakugyan döntenie kell, mit áldoz fel, sőt szinte mindig döntenie kell, és persze nemcsak Shakespeare-nél: csak ritka, nagyon szerencsés esetekben érezheti úgy, hogy itt mindent visszaadott, ami az eredetiben van, és még akkor is könnyen meglehet, hogy nem mindent vett észre. De hogy ne kerüljem meg a kérdést: a fordítás színháznak készül, színpadról akar hatni (abban a reményben persze, hogy az olvasónak is élvezetet szerez). Ami csak lábjegyzettel érthető, azt valahogy fogyasztathatóvá kell tenni. Például: Polixenes király megtudja, hogy a fia egy pásztorlányt akar feleségül venni. Haragjában így fenyegeti a fiát: „Ha meghallom, hogy sóhajtani mersz, / Mert nem látod (és nem fogod soha) / A kis játékszered, hát kitagadlak, / Nem vagy vérem, de még rokon se, köztünk / Akár a vízözön: ezt vésd eszedbe!” Az utolsó két sor Shakespeare-nél: „Not hold thee of our blood, no, not our kin, / Farre than Deucalion off. Mark thou my words.” Az itt említett Deucalion a bibliai Noé megfelelője a görög mitológiában. Csak ő meg a felesége éltek túl a vízözönt, és aztán a hátuk mögé hajigált kövekből teremtik újjá az emberiséget. Polixenes valami olyasmit mond, hogy még Deucalionnál is messzebbre szakadhatok tőlem, vagyis minden elképzelhető kapocs megszűnik közöttünk. Ha itt megtartjuk Deucaliont, azzal csak a dramaturgnak adunk – húzási – feladatot. A vízözön viszont mindenkinek mond valamit.

– *Saját fordításaiban archaizál, vagy arra törekszik, hogy modern, mai nyelvet használjon?*

– Archaizálni, úgy gondolom, csak akkor kell, ha maga a szerző is archaizál. Ha a saját korának élő nyelvét használja, pláne színpadon, akkor a fordításnak is eleven nyelven kell megszólalnia, és ha szlenget is használ, akkor nekünk se kell visszariadnunk tőle. Azt persze mindig a színpadi helyzet és figura dönti el, hogy meddig merészkedjen az ember a nyelvi elevevességben.

– *Shakespeare gyakran erotikus, pajzán részekkel teszi népszerűbbé darabjait. Ezeknek fordításánál milyen elveket követ?*

– A kasztrált Shakespeare képtelenségét már Arany is szóvá tette, de a korízlás megszabta az akkori kereteket. Ma a fordító (meg a rendező) ízlése vonja meg a határokat. No meg az is, hogy kihalljuk-e a több mint négyszáz éves szövegből az erotikus vagy esetleg trágár célzásokat. Ebben sokat segítenek az újabb szövegkritikai kiadások alapos jegyzetei. Vegyünk egy példát. *A tél meséjében* fontos szereplő Autolycus, aki elsősorban zsebmetsző, de ezt a foglalkozását zsibárusi és egyéb tevékenységgel leplezi. Énekelve lép színre. Ez a kis dal, Kosztolányi fordításában, a klasszikus angol költők antológiájában is benne van, és pontosan olyan, mint akármelyik szép lírai reneszánsz tavaszköszöntő. Álmomban se jutna eszembe, hogy egy tolvaj bemutatkozása. Pedig az. Erre utal a *doxy* szó a második sorban, ami a csavargó szeretőjét jelenti, és nem egyszerűen a leánykát, ahogy Kosztolányi, vagy a fruskát, ahogy Mészöly fordítja. Erre utal továbbá a sövényre kitett fehér lepedők említése a második szakasz elején: nem a táj szépségét hivatottak emelni („Messze fehér a sövényen a vászon”), hanem a tolvaj Autolycusnak szolgálnak zsákmányul, aki a harmadik szakaszban megint csak nem a babájával hancúrozik, mint Kosztolányinál, hanem „with my aunts” henterereg a szénakazalban, a nénikéivel, ami a korabeli szlengben kurvákat jelentett. No, itt talán még egy kicsit rá is segítettem, mert ez lett belőle: „A szajkó, a rigó, a pacsirta: / Ez a nyár dala, hej, de remek! / Hallgatom én meg a luvnya, / Akivel a kazalban tekerek.”

– Milyen elveket próbál követni a szójátékok, a nyelvi humor fordításakor, és mennyire tartja fontosnak a bonyolult metafora- és szimbólumrendszerek visszaadását?

– Ezekre a kérdésekre nem tudok okosabbat felelni, mint hogy úgy és annyit kell visszaadni, ahogy és amennyit csak lehet. Sokszor a tehetség sem elég, szerencse is kell hozzá. Ez az alliterációkra, a versek zenei elemeire is vonatkozik.

– A rímelt részek átültetése sem könnyű, itt mennyire törekszik a formahűsége?

– Elvileg, ha lehet, igazodom az eredetihez. De a műfordításban minden elv csak ezzel a „ha lehet” megszorítással működik. Ebben a darabban egyébként nem kellett sokat rímelnii: a dalbetéteken kívül, ha jól emlékszem, csak az Idő párrímes monológjában. Ez 32 sor, tehát 16 rímpár, ebből, ha jól számolom, Shakespeare-nél 5 a nőrí, nálam 9. Ha az angolban csak hímrím volna, akkor valószínűleg én is jobban töreksem a szigorúbb formahűsége. Érdekes megfigyelni, hogy ebben a késői darabjában Shakespeare szakít az a régi gyakorlattal, hogy az egyes jeleneteket rendszerint rímpárral zárja le. Itt épp ellenkezőleg, mintha a folyamatosságot akarná hangsúlyozni, csonka sorral zárja a jelenetet. Nem lekerekíti, inkább mintegy elharapja.

– Mennyire tudja megtartani a 10-szótagos sor követelményét? Használ-e enjambement-t ott is, ahol Shakespeare nem?

– Mint a legtöbb magyar Shakespeare-fordításban, biztosan az enyémben is több az ereszkedő sorvég, mint Shakespeare-nél. Elvileg persze itt is a formahűség a cél, de itt a legnehezebb megvalósítani, hiszen közismert dolog, hogy egy jambikus sorba mennyivel több fér bele angolul, mint magyarul; ha tehát az ember igyekszik a sorszámot megtartani (ez sem szokott száz százalékgig sikerülni), ezekre a plusz egy szótagokra égető szüksége van.

Az enjambement-ok esetében is az eredeti az irányadó. Shakespeare verselése azonban sokat változik az idők során. A korai éneklőbb, soráthajlást csak elvétve alkalmazó vers idővel darabosabbá, lazábbá válik, az ötös jambust is hol megkurtítja, hol megtoldja egy lábbal, főként pedig az enjambement válik sokkal gyakoribbá, már-már uralkodóvá, ami különösen a szenvedélykitörésekben közvetíti nagyon elevenen az indulat menetét. Hasonlítsuk össze, mondjuk, azt a teljes sorokba gondosan kiporciózott áriázást (Somlyó György fordításában), amikor II. Richárd lemond a trónról, azzal a lüktető féktelenséggel, ahogy a tébolyultan féltékeny Leontes beszél.

RICHÁRD:

Kincstáramat adom egy olvasóért,
Ékes palotám egy barátlakásért,
Gyöngypalástomat egy koldusgunyáért,
Egy fakupáért ötvös kelyheim,
Királyi pálcám egy vándorbotért,
Egy pár szentképért minden népemet,
S egész királyságom egy kis sirért,
Egy eldugott, kicsinyke kis sirért...

LEONTES:

Mi? Nem láttad, Camillo?
Látnod kellett, vagy szemedben a hályog
Szarvaknál vastagabb! vagy hallanod
(Hisz olyan átlátszó, hogy már a pletyka
Nyilván terjed), vagy gondolnod (hiszen
Csak a hülyék nem), hogy a feleségem
Romlott a velejéig. Ha bevallo

(Vagy hazudd arcátlan, hogy nincs szemed,
Nincs füled, nincs eszed), a feleségem,
Mondd ki: egy riherongy, a rossz cselédnél,
Aki lefekszik kézfogó előtt már,
Cseppet se jobb, mondd ki és igazold!

A dalok, verses betétek általában úgy fordítandók, mint bármely más, kötött formájú vers. De persze arra is figyelni kell, hogy egy adott színpadi helyzetben hangzanak el, a dal olykor nagyon is kifejezi azt a szereplőt, aki énekl, mint Autolycus belépőjénél láttuk. Némelyiknek fönnmaradt a dallama is. Elképzelhető, hogy a rendező ezt akarja használni, és akkor a fordító nehezebb helyzetben van.

– *Mennyiben építi be saját költészetét Shakespeare műveibe? Segít a fordításban az önálló költői gyakorlat?*

– Azt szokták mondani, hogy a fordító olyan, mint a színész, és abból is kétfajta van: az egyik minden szerepet a maga képére formál, a másik igyekszik a felismerhetetlenségig feloldódni a szerepben. De az első változat is inkább ösztönösen érvényesül, mint elvszerűen. A másodikra meg akármennyire törekszünk is, egészen nem tudunk kibújni a bőrünkéből. Előfordulhat, hogy valaki fordítóként nagyobb költőnek bizonyul, mint a saját verseiben, sőt az is, hogy aki nem költő, remek költészetet tud létrehozni fordítóként, de a költő, amikor fordít, biztosan nem tudja teljesen kikapcsolni a költői reflexeit. Szakmai készség, verstechnikai biztonság és nyelvi fantázia – ezekre nyilvánvalóan szükség van, a költői gyakorlat tehát, mivel fejleszti ezeket, segít a fordításban. De ez az ellenkező irányban is tud működni: a fordítás során olyasmit csíhol ki magából a költő, aminek aztán költőként is hasznát veszi.

– *Miért fordította „újra” A tél meséjét Kosztolányi Dezső és Mészöly Dezső után? Mit vett át az ő fordításaikból? Mint írta: néha „ki is zsákmányolta őket.” Mit jelent ez?*

– Amikor nagyon elakadtam a szövegben, mi tagadás, megnéztem, hogyan oldották meg az adott helyet az elődeim, és ha nem tudtam tovább mozdulni, akkor beírtam a legjobbnak érzett megoldást a számítógépbe, de színes betűkkel, hogy lássam, mi nem az én szövegem. Aztán újra végigmenve a jeleneten vagy felvonáson, sokszor beugrott a saját változat. De biztosan maradt legalább nyolc-tíz olyan sor, felsor vagy akár csak egy-egy jelző (mint például a „lepcsés szájú”, amit Paulinára mond Kosztolányinál Leontes), ahol nem tudtam jobbat kitalálni. Egyébként Babits, 1924-ben, az új Shakespeare-fordítás alapelveit összefoglalva egyenesen ezt írja: „A fordítónak nemcsak joga, de kötelessége is mindenütt, ahol a régi fordítás valamely helynek egyedül helyes vagy lehetséges megoldását altalálta, ezt a megoldást átvenni”.

– *A tél meséje fordítását épp a napokban olvastam el: egészében véve nagyon harmonikus, költői, mégis maximálisan érthető szöveg. Hogyan egyezteteti össze a költői bonyolultságot a színpadi érthetőséggel?*

– Shakespeare nemcsak bonyolult, olykor homályos is, főleg Leontes lázas féltékenységi őrjöngésében. A fordító óhatatlanul egyszerűsít, ha választ egyet a lehetséges jelentések közül. Ha a „harmonikus” és a „maximálisan érthető” ezekre a részekre is vonatkozik, akkor féltő, hogy túllöttem a célon. De Leontes főntebb idézett szövegének elliptikus grammatikája talán mégis jelez valamennyit az eredeti jellegéből.

– *Nem arra gondoltam, hogy a darab minden egyes jelenetben egyformán érthető vagy egyszerűsítő, hanem hogy a fordítás konzekvens és stílusában is egységes. És, ami a legfontosabb, híven követi Shakespeare-t, tehát mer homályos és bonyolult lenni ott, ahol Shakespeare az. Ez nem zavarja a mai színházat?*

– Ebben az esetben én csak egy színházról beszélhetek: az egri Gárdonyi Géza Színházról. Az ottani színészek szerették ezt a szöveget, ezt mondták, és úgy láttam, hogy

őszintén. Ha majd valakinek újra eszébe jut megrendezni a darabot, akkor kiderül, hogy más színház, más rendező hogyan látja.

– *Hogyan kapta Böhönc (angolul Clown) a nevét? Kosztolányinál Bangó, Mészölynél Mufurc volt.*

– Bevallom: a *Magyar Szókinccstár*ból. Megnéztem a „bohóc” szócikket, és itt találtam, mint tájnyelvi változatot, a böhöncöt. Ennek a komikus figurának nincs saját neve a darabban. Egyes kiadásokban úgy jelölik: „A Pásztor fia”, az Ardenben Clown, vagyis a bohóc, a társulat komikus színésze. Túl nagy jelentősége egyébként nincs a névadásnak, hiszen csak a címlapon szerepel, nem hangzik el a darabban, illetve Autolycus utal rá egyszer, az angolban kis kezdőbetűvel: „...ez a böhönc, akinek nincs ki mind a négy kereke...” (Most látom csak, hogy a *Színház* mellékleteként megjelent szövegben nálam nagybetűvel van, de ha egyszer megjelenne kötetben, akkor kijavítom.)

– *Böhönc egy helyen azt mondja: „Ja.” Nem túl „nagyvárosi” ez egy pásztorjátékban?*

– Shakespeare annyira keveri itt a dolgokat, Jupitert és Apollót a pünkösdi pásztorjátékkal, az ókort a reneszánszsal, a földrajzi képtelenségekről nem is beszélve, hogy érzésem szerint ekkora nyelvi kilengés meg se kottyan a szövegnek. Komolyabb kérdés talán Csehország szerepeltetése Bohémia helyett. Ha azt nézem, hogy Apolló jóshelyére küldenek követeket (igaz, hogy a nem létező Delphoszba), akkor a latin Bohémia a helyénvaló. Ha azt, hogy a halottnak hitt Hermione szobrát „a nagyszerű olasz mester, Julio Romano” színezte ki (aki a XVI. században élt), és hogy Bohémiában a régi fordítások szerint is a cseh király uralkodik, akkor miért ne legyen az, amit a szó angolul ma is jelent, és már Shakespeare korában is jelentett: Csehország?

– *Kontrollszerkesztője volt-e? Igénybe vette-e valaki segítségét a fordítás során?*

– Ha a munkát színház rendeli és nem kiadó, annak megvan az a hátránya, hogy nincs kontrollszerkesztő. A fő segítség a szöveg megértésében az Arden-kiadás volt a maga alapos jegyzeteivel. Amikor kész lettem, akkor persze megnézte a rendező és az egri színház dramaturgja is. Kértek néhány javítást, ezek egy része nem Shakespeare-re, hanem az előadás adottságaira vonatkozott, például a darab szerint öreg Antigonust fiatal színész játszotta, ezért el kellett tüntetni (persze csak az előadás szövegéből) a korára utaló jelzőket. Elküldtem Nádasdy Ádámnak is a fordítást, ő aztán jól alá is húzigálta pirossal, ami nem tetszett neki – ez nagyon hasznos volt. Imreh András is kiszúrt egy-két gyöngye pontot. És hálával tartozom Szabó T. Anna biológus édesapjának, Szabó T. Attilának is, aki a nővénynemesítésről szóló híres passzus értelmezésében segített.

– *Miben nyújthat segítséget egy kontrollszerkesztő a fordítónak?*

– Elsősorban a félreértések kiküszöbölésében. Aki nálam sokkal jobban tud angolul, azzal is megeshet, hogy egy pillanatra kihagy a figyelme. Kosztolányinál is elég sok a félreértés. Az 1955-ös magyar Shakespeare alapossága ebben is példás: a jegyzetekben megadja a valódi jelentést, hasznát is vettem fordítás közben. De sokkal nyugodtabb lettem volna, ha egy felkészült és figyelmes kontrollszerkesztő is átnézi a fordítást.

– *Mit gondol a kortárs Shakespeare-fordítókról (Nádasdy Ádám, Forgách András, Csányi János, Tandori Dezső)?*

– Bevallom, csak részben ismerem a munkáikat. Tandorinak *A viharját* olvastam (ez volt az egyik fordítás, amit a Katonának itt-ott kiigazítottam). Úgy rémlik, hogy kicsit zűlöltnak éreztem a szöveget. Nádasdy fordításaival apránként barátkoztam meg. Vagy én puhulok, vagy ő fordít egyre jobban.

– *A kötelező kérdés, amelyet – Szabó Lőrinc-kutatóként – mindenkinek fölteszek: hogyan vélekedik Szabó Lőrinc Shakespeare-fordításairól?*

– Tízvalahány éve fölhevít egy rendező, hogy fordítsam le neki az *Ahogy tetsziket*. Egy percig se haboztam a tagadó válasszal. Minek azt újrafordítani: úgy jó, ahogy van. Most is szkeptikusan néztem elébe Nádasdy Ádám új fordításának, amikor fordításkriti-

kai csereüzletet ajánlott. Elolvasva, majd színpadon is látva aztán el kellett fogadnom: jobbnak nem jobb a fordítás mint irodalmi mű, de megállja a helyét, és elevenen működik. A *Troilus és Cressidát* se tudom magyarul jobbnak elképzelni a Szabó Lőrincénél, de most már óvatos vagyok: a színház előbb-utóbb nyilván ebből is új változatot követel.

– *Van-e a Shakespeare-drámában kedvenc része, jelenete, amit különösen jó volt fordítani?*

– Nagyon élveztem Paulina heves kirohanásait, ahogy kéjeleg a nemes fölháborodásban. És van egy remek kis párbeszéd a két követ között, akiket Apolló szentélyébe küldtek kitudni az isten nézetét: megbeszélnek a jóshelyen tapasztaltakat, mint két hazatérő turista. Nagyon fennkölt bohóctréfa, legalábbis én annak vettem – sajnos az előadásból kimaradt.

– *Mit fordítana még szívesen Shakespeare-től?*

– Ezen nem gondolkoztam. Ha bármire fölkérnének, az első reflexem biztosan most is az lenne, hogy jaj ne. Rengeteg kínlódás, bizonytalanság, kisebbségi érzés, meg az időm is fogy, amit most már jobb lenne a saját írásaimra fordítani. Viszont az is igaz, hogy mindezzel együtt nagyon élveztem ezt a munkát.

„VAGY NEM LENNI”

Janovics Jenő színházigazgatói szerepei

Úgy tűnik, mintha Janovics Jenőről, az erdélyi színjátszás egyik legnagyobb hatású, európai mércével mérhető alkotójáról manapság kevesebb szó esne. Írásomnak nem célja ennek a jelenségnek az elemzése. Csupán arra vállalkoztam, hogy bemutassam, milyen színházigazgatói szerepeknek kellett megfelelnie fordulatos élete során.

Janovics eredetileg színész volt – vélénk. Ám a lexikonok pályakezdését sokszínűben mutatják be. Budapesten Janovics nemcsak a színiakadémiára járt – mivel szülei gépészmérnöknek szánták –, a műgyetemet óráit is látogatnia kellett. Színészi oklevelét 1894-ben vette át, s vidéki társulatokban lépett színpadra. A millennium évében, 1896-ban került Kolozsvárra. A színészet már akkor sem elégítette ki – *Csiky Gergely realizmusa* címmel írt disszertációját sikerrel védte meg a kolozsvári egyetemen. Szegeden 1902-ben lett színházigazgató, s 1905-ben került a kolozsvári társulat élére. Egészen 1930-ig ő irányította az együttest. 1930 után anyagi helyzete nem tette lehetővé, hogy vállalkozó igazgatóként működhessen. Megpróbált visszakerülni a magyarországi színházi életbe; 1936-ban kinevezték a Szegedi Szabadtéri Játékok főrendezőjévé, de nem tudott abban a városában gyökeret eresztetni, ahol egykor igazgatóként működött.

Azt talán ekkora már megbocsátotta a szegedieknek, hogy életének első színjátékszerű epizódját éppen ebben a városban élte át 1904-ben. Ebben az évben Makó Lajos nyerte meg az igazgatói pályázatot Janovics Jenővel szemben. Mire Janovics fellebbezett, s a város közgyűlése nagy szótöbbséggel visszavette Makótól a színházat. Ekkor a pórul járt direktor hívei a belügyminiszterhez, Tisza Istvánhoz fordultak, aki rég elhatározta, hogy Janovicsot nevezi ki a kolozsvári Nemzeti Színház élére, s ezt időközben meg is tette. Az egész harc az igazgatói szék körül csak azért élesedett ki, hogy Tisza jelöltje ne bukott igazgatóként vegye át Kolozsvárott az ország jelentős kulturális intézményét. Végül Janovics megkapta a szegedi színházat, vagyis a csatából győztesen került ki. Később feljegyzett sorai sokatmondóan szemléltetik az akkori színházpolitikai állapotokat: „Ez a színházi harc nagy port vert fel akkoriban az egész országban. Elkeseredett harc volt, pártokra szakadás, hírlapi csata. Utána elárasztottak szerencsekívánatokkal, de én fáradtan és fásultan fogadtam azokat. Nem örültem én ennek a győzelemnek. Fájdalmas ára volt: megalkuvás, alakoskodás, üres szócséplés, hangzatos ígéretek, ostoba fecsegések. Tipikus vidéki színházigazgató sors képe.”¹

A színházigazgató különös közszereplője volt a 20. század hajnalán a vidéki társadalomnak. A színikerületi rendszer nem tette lehetővé, hogy huzamosabb ideig letelepedjen a városban. Nem is igen létezett olyan helység, ahol a teljes évadban tarthatott a társulat előadásokat. Ráadásul általában évente kellett pályázni a színház bérletéért. Az épületet ugyanis rendszerint a város birtokolta. A színházigazgató így szállodában lakott, esetleg szobát, lakrészt bérelt. Háztartást nem vitt, hiszen a felesége is játszott. Így azután nem láthatta vendégül a városi elit tagjait. S vajon melyik elithez tartozott? Szerződése révén a városi vezetőkkel állt kapcsolatban – akik azonban úgy tekintettek működésére

¹ Janovics Jenő: *A Farkas-utcai színház*, Singer és Wolfner, Bp., 1941. 285.

mint szükséges rosszra. A szubvenciót gyakran előre el kellett kérnie, a kaució letétele többször okozott gondot – cserébe mégsem tartott, nem tarthatott olyan színvonalú előadásokat, mint a fővárosban. Az értelmiség hangadói a városi lapokban gyakran bírálták működését, ezzel eleve lehetetlenné tették, hogy az igazgató közeledjen ehhez a csoporthoz. A színházvezetőnek így az a réteg maradt, melyhez anyagi helyzete és születése révén leginkább kötődhetett: a városi kis- és középpolgársághoz. Szó sem lehetett arról, hogy akár a városi, vármegyei elit, akár az értelmiség befogadja.

Janovics Jenő helyzete is csak Kolozsváron változott meg alapvetően. Bizonyára emelte tekintélyét az a tény, hogy az ország legrangosabb vidéki társulatának élére került. Talán nem is helyes vidéki színháznak nevezni a kolozsvárit, hiszen elnevezésével – Kolozsvári Nemzeti Színház – is jelezték különállását. Kolozsvár igyekezett megtartani azt a szerepet, melyet a hivatásos magyar színjátszás születésekor betöltött, csak éppen egészen másért lett a kolozsvári teátrum kiemelt kulturális intézmény.

A legújabb kutatások nyomán világossá vált, hogy miért támogatta az állam éppen a pozsonyi és temesvári társulatot, arra azonban nem vállalkozott eddig senki, hogy a kolozsvári színház egyedülálló státuszát megvizsgálva Janovics Jenő szerepét értékelje.

A színháztörténet hajlamos az elmúlt század eseményeit hasonlóan előadni, mint a magyar színjátszás hőskorában megtörténteket. Ezt elősegítette, hogy megelégedtünk azokkal a feldolgozásokkal, melyek rendelkezésre álltak – ráadásul a kolozsvári színjátszás történetét nagyrészt maga Janovics írta.

Janovics Jenőnek pályája során többször módosítani kellett színházigazgatói szerepének kontúrjait. Szegeden igazgatói tekintélyét megpróbálták kétségbe vonni: védekezésre kényszerült; azt bizonygatta, hogy a lehetőségekhez képest színvonalas műsort állított össze. A szegedi levéltárban őrzött iratok arról tanúskodnak, hogy a Színügyi Bizottság tagjai közül egyedül a Dugonics Társaság vezetője, Balassa Ármin bízott a direktorban.

Kolozsváron ezzel szemben megbecsült polgárrá válhatott. Reformjával, melyet a színház irányításában, fenntartásában és a repertoár kialakításában hajtott végre, lefegyverezte még ellenségeit is.

Mert természetesen azonnal támadták, ahogy a városba érkezett. A Kolozsvári Hírlap „új jövevényeknek” nevezi Janovics Jenőt és munkatársait, s gúnyos hangon kommentálja terveit: „Janovicsék kultúrmissziót jöttek teljesíteni, és tessék ebbe belenyugodni. Ők szónokolni fognak a színpadon, repertoárt állítanak össze a veszendőnek indult magyarság megmentésére...” – idézi Jordáky.²

A veszendőnek indult magyarság megmentésére azonban nemcsak szónoklatok születtek. Janovics átgondolt, megtervezett, koncepciózus repertoárt állított össze, mely megfelelt a város értelmiségének. De arra is képes volt, hogy a századelő gazdasági fellendülését kihasználva – vagyonát gyarapítva – vállalkozóként is részt vegyen Kolozsvár életében. A Hunyadi téri színházról szóló kötetében Janovics megírta a sétatéri színpad, a mai Kolozsvári Állami Magyar Színház építésének történetét. A színház létrehozásának históriája azt bizonyítja, hogy Janovics tudott taktikázni, ha kellett; s nem szégyellte kihasználni a politikusokhoz fűződő kapcsolatait sem. A sétatéri színpadon tartott rendezvények bevételt hoztak, ezekkel egészítette ki az államtól kapott támogatást a kolozsvári direktor; a támadásokat pedig azzal védhette ki, hogy a népszerű rendezvények bevételei nemes célt szolgálnak.

Jordáky Lajos azt írta, hogy az első világháborút megelőző évtized sajtókritikai véleménye szerint Janovics Jenő igazgatása idején a kolozsvári magyar színház klasszikus és modern realista repertoárja a fővárosi színházak fölött állt. Ráadásul Janovics a színházat

² Jordáky Lajos: *Janovics Jenő és Poór Lili. Két színész arcképe*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971. 31.

irodalmi találkozáshelyé tette, hiszen alig tartott olyan jelentős bemutatót, mely előtt ne tartottak volna bevezető előadást.

Janovics mégsem ezzel vált a kolozsvári társadalom teljes jogú tagjává. Kivételes műveltsége, doktori címe, vállalkozó kedve nélkül esélye sem lett volna megtestesíteni a modern színházigazgató ideális alakját. Úgy lehetett a 20. század első évtizedeiben a modernizálódó, de alapjaiban mégis arisztokratikus Kolozsvár megbecsült személyisége, hogy színházteremtőként, színházalapítóként lépett a nyilvánosság elé. Az új színház felépítését – melynek épületét ráadásul a bécsi Helmer és Fellner cég tervezte – nem fogadta egyöntetű lelkesedés Kolozsvárott. Különösen azért nem, mert a bezárásra ítélt Farkas utcai Színház még 1821-ben épült, s nem győzték hangsúlyozni, hogy színpadán legendás művészek léptek fel. Archaikus nézőtere Erdély történelmi levegőjét őrizte. Ehhez nem hasonlított a Kecskemétről, Szegedről, Budapestről már ismert épület. Janovics tudta, hogy biztosítania kell a folytonosságot, s ehhez nem elegendő pusztán a kontinuitást hangoztatni. Jelképesen a régi színpad egy szeletét beépítette az újba. Saját költségén két szobrot állíttatott a Hunyadi téri színház előcsarnokába: Kótsi Patkó Jánosét és Ecsedi Kovács Gyuláét. S ő mondta az avatóbeszédet 1906. szeptember 8-án: „Hulljon le a lepel márványképedről Kótsi Patkó János! Apostol voltál és úttörő. A magyar nemzeti állam épületének egyik alapozó munkása. [...] Tanítója és mestere társainak, az erdélyi színjátszás első tudatosan működő igazgatója.” Illetve: „E. Kovács Gyula néma ajakkal is hirdetni fogod e ragyogó csarnokban a régi szellemet. [...] A kicsiny gárda, mely az új hajlék kapuit ma megnyitja, hűséget fogad szellemeteknek, szegény, dicsőséges histriók.”³

A szobrok leleplezésénél nem volt jelen szélesebb közönség, csupán meghívottak és a sajtó képviselői. A színházigazgatónak a folytonosság szándékát szélesebb publikum előtt, látványosabban is meg kellett erősítenie. A kezdetben vándorszínészként tengődő, de szorgalmával, becsületével, tudásával a kolozsvári és az országos méltóságok közé emelkedő, fekete színű magyar ruhába öltözött, tehetős polgár a színházavató előadáson is mondatok beszédet; fontosabb azonban ennél az este második részében előadott *Színházavatás* című játék, Herczeg Ferenc műve. Ebben Janovics nem a díszbe öltözött színigazgatót alakította, melyet korábban. Színpadi szereplése ars poeticájaként is felfogható. Herczeg segítségével sikerült hangsúlyoznia, hogy a színház vezetése nem csupán adminisztratív teendő, protokolláris feladat. S az ünnepi alkalom jelentőségét még színházi hatások is erősítették: „Elmélyedve lép most a színház új igazgatója az üres, sötétben tátongó színpadra. Kezében színdarab kézírata. Tépelődik. Parancsára díszletfüggöny ereszkedik le a zsinórpadlásról: a Királyhágó sziklás országútja. Azután kigyulladnak a lámpák, a vakító reflektorok. Fény árad a színpadról. Az igazgató tépelődik. Nem tudja, hogyan fogjon munkához. Fény, pompa, az építőművészek és színpadtudomány minden gondolata megelevenedett ebben a házban, s mégis úgy érzi, hogy valami hiányzik. Valami, ami nélkül meddő lenne itt minden törekvés. Mi az, amit a legfejlettebb építőremeklés sem tudott életre kelteni a színpad tökéletesen működő gépezetei között? Lehunyja szemét, hogy sűrűsödjének gondolatai. S álmában meztelenül jelennek meg a múlt emlékei. Egymás után jönnek az úttörő apostolok, Lendvay Márton, Egressy Gábor, Szentpétery Zsigmond, Szerdahelyi Kálmán, Kótsi Patkó János, Jantsó Pál, Pergő Celesztin József, Fánicsy Lajos, Kántorné, Déryné, Fejér Rozália, Laborfalvi Róza. [...] Az árnyak eltűnnek. Felszabadultan ujjong a lelke, fiatal vezér, már tudja, mi hiányzik az új házból: a régiek szelleme. Az úttörőké, akik megáldották most ezeket a deszkákat. Magyar színpadnak, magyar színésznek csak egy hivatása lehet: követni a megszentelt hagyományokat. Most már látja a célt, s fogadja, hogy nem fog le-

³ Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház*, Korunk Baráti Társaság–KOMP-PRESS Kiadó, Kolozsvár, 2001. 39.

térni az útról, melyet a nagy elődök jelöltek ki.”⁴ Olvashatjuk ezt a szöveget annak figyelmén kívül hagyásával, hogy ezeket a sorokat Janovics 1941 után írta? Azokban az években, amikor ismét igyekezett a kolozsvári színház a hagyományokat folytatni, ám ebből Janovicsot zsidó származása miatt kizárták? Az idézett hitvallással a mindenéből kiforgatott Janovics fiatal színigazgatói énjét próbálta meg jellemezni; de semmi kétség: a kortársaknak intézte sorait.

Janovics Jenő színészi és igazgatói pályafutásának jubileumát 1924-ben megünnepelték. Ebből az alkalomból díszes albumot adtak közre tisztelői. A könyv bevezető tanulmányában Imre Sándor rámutatott, hogy Janovics törekvései megvalósultak: „önálló kezdekbe fogott mindjárt, munkája elején, és eredeti bemutatókkal, a régi magyar és külföldi klasszikusok színre hozásával igyekszik színházát a fővárosi nívón túl európaivá tenni. A nagy, keresztülvitt tervek mindenütt igazolták az ő hatalmas koncepcióját, előre látását, kultúrtörekvéseinek helyességét, és főképpen azt a rátermettséget, mellyel vezetője, faktora, és kiindulása lett egy társadalmi intézménynek, melynek ezerfelé ágazó szövevényében csak az ő talentuma tud eligazodni.”⁵

Janovics Jenő színházvezetői helyzete 1918-ban alapvetően módosult. Az energikus, a színházat a magyar kulturális dominanciát megtestesítő intézményként működtető direktor pozíciója egyik napról a másikra megváltozott. A vesztes háború után Janovics nem tehette ugyanazt, amit az erdélyi közigazgatásban, tanügyben és művelődésben dolgozók – azaz nem hagyhatta el a várost, hiszen ezzel a döntéssel egzisztenciáját adta volna fel. S társulatának tagjai is a maradás mellett döntöttek. Janovics – bár 1919-ben nem tette le a hűségeskü – előremenekült; igyekezett a magyar színjátszás folytonosságát biztosítani. A román csapatok bevonulása és a hatalom átvételének szimbolikus aktuusa volt, ahogyan a színészeket és a közönséget 1919. szeptember 30-án a *Hamlet* előadása után kiűzték a Hunyadi téri színházból, s ettől kezdve a Séta téren álló nyári színházban tartották az előadásokat.⁶ A magyar színháztörténetben van néhány olyan *Hamlet*-előadás, melyek közönsége nem az egyetemest találta meg Shakespeare tragédiájában, s nem az eszmékről gondolkodott. Ezek közül a leghíresebb kétségkívül Janovicsé. A történetet mindenki ismerte, annak ellenére, hogy Jordáky Lajos eléggé átformálta: „Janovics Jenő azonban nem csügged. Az új színház programját a régi színházban tartott *Hamlet*-előadás utolsó szavaival adja meg. A cenzor törölte a darab utolsó jelenetét, Fortinbras diadalmas

⁴ Janovics Jenő: *A Farkas-utcai színház*, Singer és Wolfner, Bp., 1941. 309. Herczeg Ferenc *Színház-avatás* című játékanak utolsó mondatai – Janovics Jenő szájából – így szóltak: „Nagyérdemű közönség! Vándorok voltak eleink és vándorok vagyunk magunk. Az örök útirány a nemzeti művészet örök hegyormai felé vezet. Ha tetszik a programunk: kísérjen és istápoljon kegyetek!” Herczeg Ferenc: *Színházavatás*, kézirat, Kolozsvári Állami Magyar Színház Könyvtára, Sz. 3194. 29.

⁵ Dr. Janovics Jenő *harminc éves színészi és huszonkét éves igazgatói jubileuma*, Imre Sándor (szerk.) Sonnenfeld Adolf Részvénytársaság Grafikai Műintézete, Cluj-Kolozsvár, 1924. 8.

⁶ A román társulat első előadásán részt vett Ligeti Ernő, aki *Súly alatt a pálma* című könyvében így számolt be róla: „A magyar közönség e siralmas estén még a Hunyadi teret is messzire elkerülte. Nem is volt jelen más magyar ember tudtommal, mint én és Boros László kollégám, akik még egyszer elfoglaltuk a Kolozsvári Hírlap helyeit, ahol egy időben Nadányi Emil, az ismert »Cimby« írt fulmináns kritikáit. Vajon miért jöttünk ide? Újságírói kíváncsiságból, a kémkedésnek abból az izgalmából, amikor a hírszerzők az ellenség legelső vonaláig lopózkodnak? Egy kicsit önkínzásból is: teljék be a keserű pohár. [...] Tombolt, tüzeskedett, kendőit lengette a közönség, mi pedig kifordultunk, hogy ne lásson meg senki, és zokogtunk a sötétben, az épület árnyékba burolt háta mögött, szorongattuk egymás kezét, és rettenetes árvának éreztük magunkat. Szüleim temetésén nem éreztem ilyen fájdalmat.” Ligeti Ernő: *Súly alatt a pálma*, Pallas-Akadémiai Könyvkiadó, Csíkszereda, 2004. 103.

bevonulása elmaradt, s így az előadás Hamletnek Horatiushoz intézett szavaival végződik: „Én meghalok, te élsz, győzd meg felőlem / És igaz ügyem felől a kétkedőket!...” Jordáky bölcsebbnek látta elhallgatni, hogy a cenzúra Hamlet nagymonológját is törölte, csak az első sort volt szabad elmondani: „Lenni vagy nem lenni, ez itt a kérdés!”. S Jordáky a katonai erőszakról is megfélemlkezett. Janovics az előadás körülményeit is feljegyezte: „Hét órára már szorongásig megtelt a színház, a zenekari helyiség, a sorok között a szabadterek, még az előcsarnokok is zsúfolva voltak emberekkel. Abban a színházban soha, sem azelőtt, sem azután annyi ember nem szorongott az épületben, s a színház előtti tér is feketéllett.”⁷

Janovics Jenő hagyatékában, több változatban fennmaradt ennek az estének leírása. A leghitelesebbnek az a naplójegyzete tűnik, mely 1919. október 1-jén, a legendás előadás másnapján született. Eszerint két és fél ezer ember szorongott az épületben, s a színház előtti tér is feketéllett.

Jordáky írása arról sem számol be, hogy 1941-ben, amikor a Hunyadi téri színházat ismét megnyitották, erre a Hamlet előadásra emlékezve mutattak be részleteket. Ezen az előadáson Janovics Jenő nem lehetett jelen. Színházavató beszédében az új igazgató, Táray Ferenc név nélkül idézte fel az egykori előadást: „Számptalan példáját mutatja régi és mai történelmünk a magyar akarat keménységének. Csodákra képes ez az akarat. Vagy nem csodálatos-e hölgyeim és uraim, hogy egy színházban előadást tartanak... éppen Hamletet játsszák... az egyik felvonás után valami kellemetlen incidens, irtóztató kellemetlen incidens zavarja meg az előadás menetét. A címszerepet játszó színész szeme könnyes lesz. A nagy monológ világhírű bekezdése: »lenni vagy nem lenni« mint a magyarság kétségbeesztő dilemmája jajdul fel ajkán. Felfordul a rend, mindenkitől kitör a lefojtott keserűség. Az előadást megzavart hangulatban, megrendült lélekkel csak nehézségek között lehetett folytatni.”⁸

Ugyanerről Janovics: „[k]övetkezett a nagymonológ. És én elfelejtettem mindazt, amit tudós dramaturgiai professzoraimtól hallottam a színiakadémián, hogy ez a nagymonológ önmagát marcangoló, magába mélyedő elmélkedés. Kiállottam a sűgőlyuk elé, a nézőtér felé harsogva a kérdést: »Lenni vagy nem lenni, ez itt a kérdés!«

Pillanatnyi megdöbben némaság után robbantak ki a szenvedélyek. A karzatról lenyilaló éles női hang törte meg először a halálos csendet:

– Élni akarunk!

S utána kétezer torok dörögte, harsogta felszabadultan, ujjongva, reménykedően:

– Élni akarunk!

Mintha a történelem kerekébe akart volna ez a kétezer ember kapaszkodni. A tenyerek összeverődtek, a lábak szilajul dobogtak, félelmes pillanat volt. Magam is megriadtam a visszafojtott szenvedélynek ettől az orkános kitörésétől. Percekig tartott ez a viharzás, azután valahogy egymást csitították az emberek.”⁹

Az 1941-es évadnyitó előadáson a *Hamlet* előadását a ’Lenni vagy nem lenni?’-kérdéssel kezdték. A krónikás feljegyezte, hogy néma volt a közönség válasza, de annál erősebb hitű: lenni. Eközben Janovics Jenőnek az élete forgott veszélyben. A félreállított igazgató hiánya vajon nem rontotta el ezt az ünnepet? Janovics távolléte nem volt olyan

⁷ Janovics Jenő: „A színjátszás”, in: *Metamorphosis Transylvaniae, 1918–1936*, Győri Illés István (szerk.), Új Transzilvánia, Cluj, 1937. 76.

⁸ *A Kolozsvári Nemzeti Színház évkönyve. 1941/42–1942/43. színiévvad*, Szabó Lajos (szerk.), Kolozsvári Nemzeti Színház, Kolozsvár, 1941. 64.

⁹ *Janovics Jenő feljegyzése az 1918 utáni kolozsvári színházi viszonyokról*, gépirat, é. n. 77–78. Lásd: Janovics Jenő kéziratai. (Jordáky Lajos hagyatéka.) Erdélyi Múzeum Egyesület Kézirattára, Kolozsvár.

mellbevágó, mint egykor a megcsonkított szöveg? S vajon gondolta-e 1941-ben a díszelőadáson valaki, hogy 1945-ben ismét Janovicsra vár a feladat, hogy visszaköltöztesse a színészeket a Séta térre, s a vészkorszakot túlélte ember a színház megnyitása előtt meghal...

Belekezdett még színháznívó beszédébe, melynek központi gondolataként ismét csak a folytonosságot említette: „Hiteles tanú áll önök előtt – írta. – Ez a tanú ismeri a múltat, hiszen a 153 éves történetből kerekén 50 évet, egy félszázadot töltött a kolozsvári színház szolgálatában mint színész, rendező és igazgató. Talán éppen ma van 50 éve annak, hogy először lépett a Farkas utcai színház deszkáira.”¹⁰

Janovics Jenő harmincéves színészi és huszonkét esztendősi igazgatói jubileumát még felhőtlenül ünnepelhették. Az emlékalbumban közzétett sorok legtöbbje mégis a nekrológ hangját idézte. A sors fintora, hogy ekkor még azok is felköszöntötték, akik az 1940-es években kitagadták. Az írásokban közös, hogy Janovicsot a színvonalas kolozsvári magyar színjátszással azonosítják. Janovics átvette mindazok szerepét – így Kótsi Patkó Jánosét is –, akiknek alakját éppen ő idézte fel 1906-ban a Hunyadi téri színház színpadán. Ezt a szerepet vonták meg tőle az 1939-ben, s melyet rövid időre visszakapott a második világháború után.

Bár Jordáky igyekezett munkájában kiemelni Janovics kivételes személyiségét, az 1950-es évektől a színházvezető már nem érdekelt senkit. A színházakat államosították, s a színházigazgatókról kialakított ideális képet nem Janovicsról mintázták.

¹⁰ Janovics Jenő beszédét a *Világosság* cikke nyomán közli a *Janovics Jenő emlékfűzet*, Lyceum, Kolozsvár, 1945. [2].

EGY EREDETI GONDOLKODÓ EMLÉKÉRE*

Bécsy Tamás (1928–2006)

1935-ben, amikor dr. Németh Antalt, a Nemzeti Színház frissen kinevezett, 32 éves igazgatóját a debreceni, akkor éppen gróf Tisza István nevét viselő tudományegyetem magántanárnak hívta meg, a kinevezési okmány szakterület-rovatába ez került: „ún. színháztudomány”. Pedig akkor a teatrológia, pontosabban a színház történet Bayer József életművében, az 1913-tól publikáló Pukánszky Kádár Jolán és mások könyveiben, tanulmányaiban már egy emberöltő óta vívta szabadságharcát az irodalomtörténettel szemben. Helyzetén, megítélésén a Pesti Magyar Színház megnyitásának századik évfordulója javított 1937-ben, amikor a keresztény-nemzeti politika a teátrumot a szellemi végváarak sorába emelte. Néhány év múlva megtörtént a módszertani megújulás is. Hont Ferenc, miután a hagyományos történeti diszciplínák forrásbázisán és metodikájával nem tudta kutatni az eredetet, új utat keresett (*Az eltűnt magyar színház*, 1940), amelyet utóbb Székely György, Németh Antal hajdani lektor-dramaturgja fejlesztett teljes rendszerré. Ez a komplex színháztípus-leírás, amely tucatnyinál több, megadott és kidolgozott szempont értelemszerű alkalmazásával írja körül egy-egy korszak színházi konvenciórendszerét.

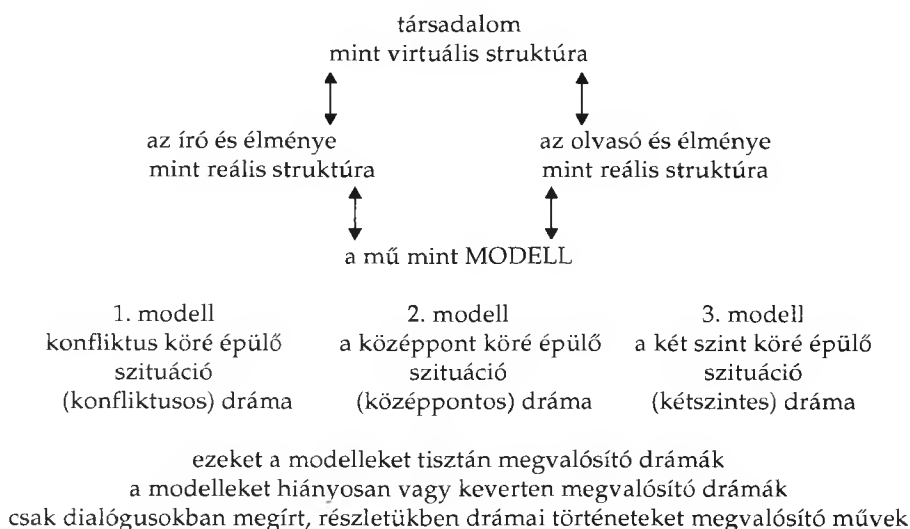
A színháztudomány másik két szakága közül a kritika éppen az 1930-as években hajtotta végre azt a fordulatát, amelynek következményeit máig magán viseli. Az előadás értékelő dokumentálásából, amely addig még az impresszionistának nevezett kritikát is jellemezte, irodalmi műfajjá vált, amelyben a színházkritikus saját íráskészségét bizonygatta, és fejben mintegy ellenrendezte a látott előadást. Az elméleti gondolkodás magányos írásokra korlátozódott. A Németországban végzett Németh Antal munkájának (*A színháztudomány esztétikájának vázlata*, 1929) nem lett folytatása, és hogy mire volt igény a művelt közvéleményben, azt a lexikon-helyzet mutatja. A Németh Antal szerkesztette *Színháztudományi Lexikon* (1930) egzakt és elméleti tisztázásra törekvő szócikkei helyett a Schöpflin Aladár jegyezte *Magyar Színháztudományi Lexikon* (I–IV, 1929–1931) vált népszerűvé, a maga fecsegős, anekdotázó modorával.

A helyzet 1945 után sem változott. Sőt. A kritika ideológiai műfajjá alakult, a befolyásolás, az ítéletmondás primér eszközévé, és a kritikusok ezt a privilegizált helyzetüket voltaképpen a rendszerváltásig megőrizték. Bizonyítékok erre sorjázó kötetek, amelyeket abban az illúzióban szerkesztettek egybe, hogy (egyetlen vagy legfőbb forrásként) belőlük a korszak színházi élete maradéktalanul kirajzolódik. A marxista színházelmélet nem lépett előre, sem az ábrázolásmóddá kiterjesztett realizmus-fogalom, sem a Lukács Györgytől a drámára alkalmazott „különösség” kategóriája révén. Még az 1970-es években is publikált olyan szerző, aki könyve summáját egyetlen mondatban foglalhatta össze: a dráma tükrözi az életet, a színházi előadás tükrözi a drámát.

* Az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet 2007. március 23-i emlékülésén elhangzott előadás szerkesztett változata.

E bővebb tudománytörténeti áttekintés azért volt szükséges, hogy érzékeltessük, mi-féle nehézségekkel kellett szembenéznie annak, aki Magyarországon dráma- és színházelmélet művelésére adta a fejét. Ha hozzávesszük, hogy a 70-es években a nemzeti drámakánon darabjainak nem volt kritikai kiadása, meg sem indult az iskoladrámaprogram, az európai művelődés-, irodalom- és drámaelmélet alapműveinek elérhetősége pedig korlátozott volt, nagyjában-egészében előttünk áll a szellemi környezet, amelyben Bécsy Tamás megkezdte akkor még magányos harcát az elmélet elismertetéséért.

Lehet ugyan az eddigiek alapján visszatekintve, kényszer szabta eredetiségről beszélni, ám könyve (*A dráma modellek és a mai dráma*, 1974, 2001²) annak idején frenetikus hatást keltett. És nem is elsősorban a színházművészet és a színháztudomány művelőinek szűk körében, hanem a magyartanárok népes táborában, akik évről évre megfelelő módszertani szakirodalom híján küszködtek a kötelező drámaolvasmányok feldolgozásával. A kötet, a „mai” drámáról szóló fejezeten kívül harminc klasszikus vagy félklasszikus szöveg elemzésével szolgált. Bécsy a hagyományos konfliktus helyébe a dráma kritériumává a *situációt* tette meg mint „speciális viszonyrendszer”-t, a drámát pedig úgy definiálta: „...ami egy eredetileg szituációba zárt életjelenség, élettartam megvalósulását – a szituációban levőség potencialitásából kilépve –, cselekménnyé alakulását tükrözi...” A címadó modell pedig így alakult:



A dráma modell-könyv a három magyar nemzeti dráma közül a *Bánk bánt* konfliktusosnak, a *Csongor és Tündét* meg *Az ember tragédiáját* kétszintesnek minősítette. E besorolásokat máig használjuk; azokkal a finomításokkal, amelyeket maga a szerző hajtott végre a későbbi évek folyamán: a *Bánk bán* sokat vitatott V. felvonása két középpont (II. Endre és Bánk) köré szerveződik, *Az ember tragédiáját* pedig összekapcsolta a középkori misztériumjátékok világszintjeivel. Az irodalomtörténet sem emelt óvást, hiszen a *Bánk bán* zárórészét mindig is törésnek, a már romantikus belső konfliktus kettős jelentkezésének érezte, a *Csongor és Tünde* esetében tükördramaturgiának nevezte a szinteket, és a *Tragédia* szakirodalmában is volt hagyománya a polifón szerkezet kimutatásának. A középpontos hazai műveket Bécsy Csokonai Vitéz Mihály életművében találta meg, amikor elemezte a két debreceni (*Tempefői*, *Gerson*) és a két csurgói szöveget (*Cultura*, *Karnyóné*): *A drámaelmélet és dramaturgia Csokonai műveiben*, 1980. A címben jelzett kettősséget pedig

úgy oldotta fel, hogy a drámaelmélet a „bemutatott”-ban, míg a dramaturgia a „bemutató”-ban érvényesülő törvényszerűségekkel foglalkozik.

A komplex színjátéktípus-leírás tanulmányozása és elfogadása (meg a személyes barátság Székely Györggyel) mintegy felszabadította Bécsy Tamást, hogy a drámára koncentráljon, szakítva dráma és színház eladdig automatikus mellérendelésével. Fő feladatának egy drámaontológia megírását vallotta, voltaképpen 1976-tól kezdve, amikor megjelent Lukács György utolsó műve, *A társadalmi lét ontológiájáról*. A megvalósult munka (*A dráma lételméletéről*, 1984) egyszerre mutatta a dráma-modell-könyv fogalomtárának következetes használatát, a történeti vizsgálódásokból levont elméleti következtetéseket és a mester – hiszen mindig is a „Lukács-óvoda” neveltjének tartotta magát – hatását, beleértve olykori kritikáját is. A „szituáció”, építette tovább a dráma-modell-könyv alaptételét, a dráma Nevek (alakok) közötti viszonyrendszerének az a pillanata, amikor az statikusból dinamikussá, most változó viszonyokká alakul át, amelyek a Dialógusban realizálódnak. Ez a drámai műnem ontológiai törvényszerűsége. Hozzátehetjük: folyamatosossága révén elméleti alap a történetiséggel való együttműködésre.

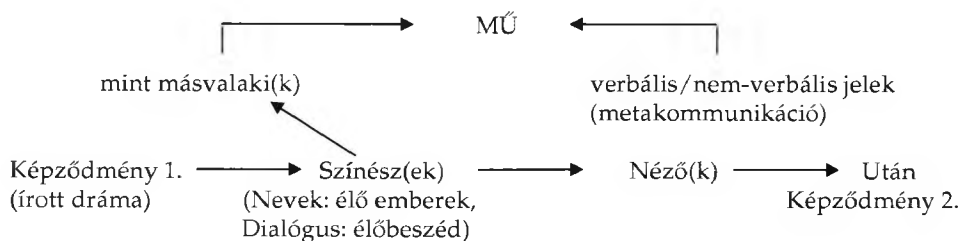
„A drámaelmélet kérdései szükségképpen elvezetnek a drámatörténethez, mint ahogy egy drámatörténetnek – ha hiteles kíván lenni – el kell jutnia az elmélet törvényszerűségeihez. (...) Úgy gondoljuk, történet és elmélet között nincs (...) hierarchikus viszony, a kettő egymást kiegészíti” – írta Bécsy Tamás ennek szellemében a *Rítus és dráma* (1992) előszavában, mielőtt könyvének témájaként a drámai műnem kialakulásának taglalásába fogott volna. Ezt a változatlan megmaradt elvet megvalósulásukban mutatták az évek során sorjázó kötetek, az említetten kívül a *Mi a dráma?* (1987), amely a görög tragédiától a 19. század végéig dolgozta fel tárgyát; a *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945–1989* (1996), a *Drámák és elemzések* (2002), *Magyar drámákról. 1920-as, 1930-as évek* (2003), de akár Örkény-könyve is („E kor nekünk szülők és megölők.” *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*, 1984), elsőként kötve a szerzőt a kevésbé elterjedt madáchi dramaturgiához.

Az együttműködés csúcspontját Bécsy alighanem a színháztörténeti kézikönyv három kötetének munkálataiban érte el, amelyeknek elméleti fejezeteit ő írta. Munkamódszerét közvetlen közlőre figyelhettem meg, amikor a *Magyar színháztörténet 1790–1873* (1990) három fejezete készült: *A 18. század végének magyar dráma- és színházelmélete*, *Az európai romantikus dráma- és színházfelfogás hatása a magyar fejlődésre*, *Dráma- és színházelmélet 1849 után*. Dráma és színház itteni együtt emlegetése, mellérendelése nem visszalépés volt a részéről, hanem a történetiség érvényesítése: a magyar színjátszás korai korszaka egyértelműen nyelvi meghatározottságú, tehát írott dráma-központú volt. Ugyanakkor kimutatta azokat a törekvéseket is (elsősorban Egressy Gábor elméleti írásaiban), amelyek a színjátszás egyenjogúsítását célozták. A nagy, enciklopédikus tudású, ekkor már nemzetközi sikereket is elkönyvelő professzor minden egyes forrást újból kézbe vett, hát-ha az újraolvasás új gondolatmeneteket indít el benne. Az első megfogalmazású szövegeket szerette – munkatársi, tanítványi körben – megvitatni, a kifejtett ellenérvek segítették mondandójának világosabb megfogalmazásában. Így válhatott iskolateremtő pedagógussá, így válhatott kollégájává mindenki, aki ezeket a játékszabályokat elfogadta. Egy dolgot nem tűrt, az érvelés nélküli kinyilatkoztatásokat – akár akadémikus, akár egyetemi hallgató élt velük.

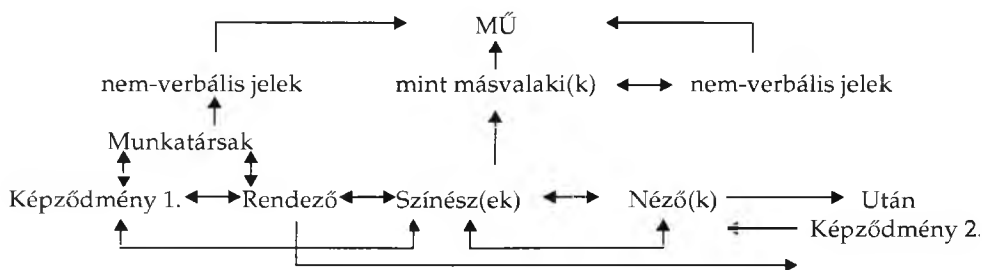
A drámaontológia befogadását az eladdig maradéktalanul érvényesülő ismeretelméleti szempont akadályozta, a teljes meg-nem-értéstől vagy érteni-nem-akarástól az óvatos helyeslésig, még a könyv akadémiai minősítési eljárása során is. Az azonban ma már kétségtelen, hogy Bécsy Tamásnak és a műveire háramlott kétségeknek, kritikáknak, ellenérzéseknek nagy szerepe lett abban, hogy utóbb az irodalomelmélet már kisebb ellenszemet kapott, és viszonylag gyorsan teret hódíthatott a tudományos közgondolkodásban. És mint

az az úttörők esetében lenni szokott: amíg a később jöttek, az újabb és újabb divatirányzatok magyarországi helytartói sikeresen lépdelték előre a ranglétrán, addig az európai tudományossággal naprakész viszonyban lévő Bécsy Tamásból sohasem lett akadémikus.

A drámaontológia megírása és hatása egyértelműen felvetette egy színházontológia lehetőségét és szükségességét. Bécsy Tamás ezúttal is folyamatosan dolgozott, a könyvet 1987 és 1991 között írta meg, de az csak 1997-ben jelenhetett meg: *A színhátság lételméletéről*. (A megírás kegyelmi állapotáról, munkatársairól és a megjelentetés során tapasztalt elmélet-ellenességről, amelyhez a rendszerváltás következtében beállott kiadói viszonyok társultak, a könyv utószavában adott számot.) A könyv talán legfontosabb, V. fejezete azonban már 1990-ben olvasható volt a *Színházstudományi Szemle* 28., ünnepi számában, amely a hivatásos magyar színészet 200. évfordulóját köszöntötte: *A teljes színhátság-Mű és ontológiai egyneműsége*. A könyvbe azután annak III. fejezeteként épült be, és az egyik színhátsági elem, az írott dráma ontológiájának összefoglalásaként. A színhátság lételméleti alapelemének azonban nem ezt, hanem a színészt tekintette saját testével, a lukácsi „egynemű közeg” fogalmi tágításával. A színhátság ontológiai törvényszerűsége tehát az, hogy „valaki más emberek számára olyan valakit jelöl, aki nem ő maga.” Némileg egyszerűsített sémában ábrázolva a színhátság-Mű összetevő komplexumait és a korábbi művek fogalomkörét is bevonva:



Az ábra a színházstörténet számára is elfogadható volt, mivel a komplex színhátsági típus-leírás szempontjai végső hármasságának (aki játszik, amit játszik és akinek játszik) megfelelt. A rendezőről a színház lételméletének XI. fejezete szólt (*A rendező ontológiai helye és státusza*). Őt Bécsy Tamás olyan alkotóművészként definiálta, akinek tételezett célja a Mű létrehozására csak úgy valósítható meg, ha más, azt realizáló emberek tételezett céljává válik. Sémánk tehát, most már a rendezőt is belefoglalva, így módosul:



Visszatekintve a „rendezői színház” rövid, a 19. század végétől létező történetére, Bécsy megállapította, hogy a rendező „ontológiai értelemben nem szükséges”. Alighanem ennek a megállapításnak a következménye, hogy amíg a munkahipotézis első szakmai vitáján még rendezők is szép számmal jelen voltak és megnyilatkoztak, addig a kész

könyvet a gyakorló színházművészet, amely éppen a sorok között üzenő rendezői színház nagy korszakát élhette meg az 1980-as években, csaknem egyöntetűen elutasította.

Nem lenne valamelyest is átfogó a kép azoknak a vitáinknak említése nélkül, amelyekben a másik vélemény elfogadása volt a végeredmény, egymás meggyőzése nélkül. Ilyen volt például a romantika megítélése – ő fenntartotta Lukács György vélekedését erről a stílusirányzatról, és még 2000-ben, Vörösmarty Mihály születésének székesfehérvári emlékünnepe is vitatkoztunk a költő színikritikáiról, melyeket ő realista igényűnek tartott. Igaza lett viszont a teatrológia szervezett felsőoktatási megszervezésében, tanszék-alapításban, az érdeklődők korlátozás nélküli képzésében, amelyet mi, néhányan a nyelvterület és a szakterület kicsiny volta és viszonylagos telítettsége miatt éreztünk akkor, 15-20 évvel ezelőtt amerikai ízű túlzásnak.

Bécsy Tamás teljes életművet hagyott maga után. Megírta, megírhatta azokat a könyveket, amelyeket fontosaknak tartott, és megérhette még munkái összkiadását is. Akik ma színházelmélettel foglalkoznak Magyarországon, kivétel nélkül – valamilyen fokon – az ő tanítványai. Gyakran az ő más véleményekre odafigyelő, azokat elfogadó toleranciája, erkölcsi és szakmai következetessége, szigorúsága nélkül. Jó lenne, ha a nagy színészeink 19. és a nagy rendezők 20. százada után eljőne a szintézis időszaka, a művelt Néző 21. százada. Ehhez pedig szükségünk van, szükségünk lesz Bécsy Tamásra.

TESTFOGYATKOZÁS

*A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban**

„Alig akad még egy drámaíró, aki ennyit tesz az élő színpadi alak (a színész) szerepének megcsonkítása, minimalizálása, nevetségessé tétele, végső soron funkciójának kiküszöbölése érdekében.”¹

Azt követően, hogy Samuel Beckett 1948 októberétől 1949 január végéig, négy hónap alatt megírja a *Godot-ra várva* című darabját, későbbi színpadi és dramatikus (rádiós, filmes) műveiben egyre radikálisabban számolja föl a szövegeiben megnyilatkozó emberi testet. Az ennek a folyamatnak a háttérében álló törekvésről Beckett azt mondja, hogy „a lehető legjobb darab az, amelyikben nincs szereplő, csak szöveg van. Egy ilyennek a megírásával próbálkozom”.² Már a *Godot*-ban is jelen vannak testi fogyatékoságok, mozgáskorlátozottság, vakság stb., kései műveiben pedig arra is van példa, hogy a test szinte teljesen eltűnik, mint a *Nem én* című szcenikus szövegében, amelyben csak a Száj látható beszéde közben, vagy a *Lélegzet*, amelynek kb. 35 másodperces időtartamában csak két, felvételen rögzített kiáltás, valamint egy be- és kilégzés hallatszik, élő test nincs is jelen.

Noha Beckettet Martin Esslin 1961-es kanonizáló opusa nyomán az abszurd dráma képviselői közé szokták sorolni,³ irodalom- és színháztörténeti helyének újrapozicionálása az 1980-as évektől kezdődően a századközép egzisztencialista gondolkodóinál (Heidegger, Sartre) szorosabb kapcsolatot mutatott ki közte és a posztstrukturalizmus képviselői (Derrida, Deleuze) között.⁴ Kései művei kétségtelen összefüggést mutatnak a posztmodernnel. A *Godot*-val kezdődő négy évtizedes színpadi életmű⁵ Beckett-et átmeneti alkotónak mutatja, akinek munkássága átível a modern és a rákövetkező korszak fölött, és aki „relatív helyet foglal el mind a kortárs színházművészek mögött (mint a modernista hatás táplálója), mind valamiképpen előttük járva (mint olyasminak a felfedezője, amit ők csak most ismernek fel)”.⁶ Beckett helyzetének átmenetisége abban is

* Részlet egy hosszabb, a test és teatralitás kapcsolatával foglalkozó munkából.

¹ Levy, Shimon: *Samuel Beckett's Self-Referential Drama. The Three I's*, Macmillan, London, 1990. 102.

² Idézi Bair, Deirdre: *Samuel Beckett: A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1978. 722. Magyarul az idézet megtalálható a következő helyen: John Calder: *Samuel Beckett filozófiája*, Romhányi Török Gábor (ford.), Európa, Bp., 2006. 32.

³ Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*, Penguin, London, 1987. Third Edition. [1961]

⁴ Vö. Garner, Stanton B., Jr.: *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell UP, Ithaca, NY, 1994. 18–21.

⁵ Az 1947-ben két hónap alatt megírt első darabját, az *Eleutheriát* nem számítom ide, mivel a szerző az életében ennek a művének sem a megjelentetéséhez, sem a színreviteléhez nem járult hozzá. Ehhez a tilalomhoz még a halálos ágyán, 1989. december közepén, a Pléiade-nál tervezett Összes Művek megjelentetése előtt is ragaszkodott, mint arról hivatalos életrajza beszámol. (Vö. Knowlson, James: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London, 1997. 703.) A darab először 1995-ben jelent meg franciául, magyarul 1997-ben publikálták.

⁶ Vanden Heuvel, Michael: *Performing Drama / Dramatizing Performance: Alternatív Theater and the Dramatic Text*, U of Michigan P, Ann Arbor, 1991. 69.

megmutatkozik, hogy egy olyan időszakban, amelyben a színházművészet egyik fő törekvése a szerző (fokozatos) kiiktatása volt, a darabjait a lehető legakkurátusabb instrukciókkal látta el, szinte rendezőpéldányszerű színpadi kidolgozottsággal rögzítette a szöveg előadásra vonatkozó részeit. Ugyanakkor olyan színpadi műveket írt, amelyek kihívást jelentenek a színészet, a rendezés és a befogadás számára. Bár saját rendezéseinek hatása a színházművészetre nem számottevő, drámái nemcsak a papíron élnek, hanem „folyamatosan hatást gyakorolnak a színjátszás új eszméire, és a kortárs avantgárd legjobb művei között követelnek helyet maguknak”.⁷

Beckett kapcsolata az avantgárral nem elhanyagolható, bár ez a tény általában nem kap figyelmet. Holott első párizsi tartózkodása (1928 őszétől 1930 őszéig) egybeesett az avantgárd meghatározó történéseivel, és drámaírói tevékenységének kezdete sem függetleníthető a párizsi kísérletező művészi kisszínházaknak az 1940-es, 50-es évek fordulóján képviselt szemléletétől és gyakorlatától. Ennek a közegnek a jelenléte megmutatkozik Beckett nem szűnő kísérletező kedvén, amikor újabb és újabb kihívásokkal szembesíti a színrevitel funkcióit, a drámai nyelvet, a színészi feladatkört, az azzal való élés és visszaélés lehetőségét. „Ezek a színházi elemek, amelyek a hagyományos irodalmi drámában egymáshoz vannak kényszerítve és formálisan összekapcsolódnak, Beckett-nél gyakran radikálisan szétszórta és töredékesek, annak érdekében, hogy a jelentés hagyományos zárt struktúráit dekonstruálják, és hogy a jelentést és az értelmezést szabaddá tegyék a játék »befejezhetetlen formái« számára”.⁸ A szerzői autoritás valójában tehát látszólagos, a művek világa nem a lezártág, hanem a lezáratlanság, nem a jelentésszerűség, hanem az enigmatikusság felé mozdul el. Ennek a dekonstrukciónak és lezáratatlanná tételnek egyik meghatározó mozzanata az a mód, ahogyan Beckett a drámáiban az emberi testet szerepelteti.

Miközben Beckett egyre több ismeretet szerzett a színpad működéséről, és egyre tapasztaltabb drámaíróvá vált, ezzel a bővülő-gazdagodó tudással szemben darabjai egyre több mindenről mondtak le a drámai nyelv és a színpadi eszköztár tekintetében. Minél többet tudott meg a színházról, annál takarékosabban bánt ennek a művészeti ágnak az eszközeivel. Ez a minimalizmus irányába történő elmozdulás együtt járt színpadi műveinek egyre erősebb teatralizálódásával. Ennek a „színházi stratégiának az alapja a finomítás és a lepárlás. Fokozatosan lemond a szövegben mindenről, ami a létrehozandó kép kommunikálása szempontjából nem maradéktalanul kívánatos. Darabjai egyre jobban és jobban teatrállissá válnak, ahogy egyre erőteljesebben ráhagyatkozik a – tömörített szöveggel összekapcsolt – intenzív színpadi képre”.⁹ A történet(ek) és a kontextus markáns korlátozása a darabok középpontjába a színpadi alakokat, testüket, testük képét és beszédüket állítja. A testükben és kommunikációs lehetőségeikben mindinkább korlátozott színpadi alakok végül voltaképpen elfogynak, a semmivé válás határára érkeznek, akikkel szemben egyetlen valós személy marad épen, a néző.

A hagyományos drámai szerepekhez képest Beckett színészei alig kapnak lehetőséget arra, hogy valamilyen szerepfelület (jelmez, maszk stb.) mögé elrejtőzzenek, az író törekvése az, hogy a színész lemeztelenedését is a műben megjelenő téma részének tekintse.¹⁰ A darabok a precízen előírt koreográfiákra és intonációkra tekintettel nagyon erős figyelmet és színpadi jelenlétet követelnek, paradox módon annál erősebbet, minél redukáltabb, megfosztottabb, csonkoltabb a szerep szerinti test. Ennek a testi elnyomtatásnak a következménye a testre mint kifejező közegre helyeződő extrém módon megnövekedő

⁷ Kalb, Jonathan: *Beckett in Performance*, Cambridge UP, Cambridge, 1989. 144.

⁸ Vanden Heuvel, Michael: i. m., 71.

⁹ Lyons, Charles R.: *Samuel Beckett*, Macmillan, London, 1993. 13.

¹⁰ Kalb, Jonathan: i. m., 146.

hangsúly. Beckett teljes drámai oeuvre-je felfogható úgy, hogy megpróbálja eltüntetni és kiiktatni a testet, miközben éppen a testet (vagy annak részeit) viszi képileg és tematikusan is a színre. Beckett színháza végső soron mégiscsak (az eltüntetés szándékával ellentétes eredményre jutva) a testet állítja a középpontba; a testet a maga jelentőségének megfelelően és korporális sajátosságai szerint helyezi el a színpad terében.¹¹

Ez a test azonban az életmű során fokozatosan széttöredezik, határai elmosódnak, feloldódnak. „A testhatárok eltűnésével (a testet részeire darabolják, mint a fej vagy a száj), a hang és a test (illetve a megmaradt testrész) kettéválásával, illetve az első személyben történő megnyilvánulás (az »én« kimondásának) ellehetetlenülésével párhuzamosan felbomlik az Én egysége”.¹² Az én felbomlásának eszméje kapcsolatban áll Beckett egyik kedvenc – ám ironikusan kezelt – filozófusának, Descartes-nak a test/lélek dualizmusáról vallott nézeteivel, ami Beckett prózájában is visszaköszön. Ez a dualizmus a színpadi művekben egyre radikálisabb formát ölt, tényleges oppozíciót és hasítást hoz létre a duálisan felfogott/ábrázolt tényezők között; „számos formát ölt: test és lélek, sötétség és világosság, siker és kudarc, erő és gyöngeség, gazdagság és szegénység, meleg és hideg kontrasztja rendszerint a létezés pólusaira, a születésre és a halálra mutat”.¹³ Ami pedig a descartes-i kételkedést illeti, az Beckettnél nem módszerként, hanem a bizonyosságokkal, stabil tényezőkkel szembeni kételkedő magatartásként van jelen. A kartéziánus színház-felfogás Beckett-től teljesen idegen, darabjaiban elutasítja azt a polgári színházeszményt, amely a descartes-i lélektani előfeltevésekre, test-képzetre, perspektívára, tér-idő szerkezetre és az ok-okozati összefüggésekre épül.¹⁴

Az, hogy Beckett ezekről a szerkezeti és szemléleti alkotóelemekről lemond, együtt jár további kompozíciós mozzanatokról történő lemondással, mint a színre vitt helyzet(ek) kontextusának (térbeli és időbeli koordinátáinak) meghatározatlansága, egyes darabjaiban a cselekvésről és/vagy a beszédéről történő lemondás, továbbá lemondás a testnek mint egésznek a megjelenítéséről. A cselekvésről történő lemondás nemcsak a hagyományos drámai cselekmény felszámolásaként van jelen a darabjaiban, hanem a triviális hétköznapi cselekedetekről való lemondás, illetve azok ellehetetlenítésének formájában is. Ez pedig együtt jár azoknak az emberi testeknek a korlátozásával, amelyek e csonkítások és redukciók révén ilyen cselekedet végrehajtására már fizikai adottságaiknál (fogayatkosságaiknál) fogva sem lesznek képesek. Ugyanakkor Beckett bizonyos műveiben (*Némajáték I.*, *Némajáték II.*, *Sitt*) a mozgás az egyetlen kifejezési forma, ezek a pantomimjátékok lemondanak a nyelvi megnyilatkozásról, a beszédéről.

E némajátékok – és a test sajátos alkalmazása – kapcsán figyelmet érdemel, hogy Beckett speciális módon viszonyul a (színpadi) mozgáshoz (és ebből következően a testhez). Nemcsak az adott mozdulat különösségére összpontosít, hanem magának a mozgásnak a jelenségét állítja fókuszba. Egy korai interjújában a mozgás kapcsán a következőket mondta: „Úgy tűnik, a rendezőknek nincs érzékük a mozgás formája iránt. Ilyen formát a zenében lehet például találni, ahol a témák visszatérnek. Amikor egy szövegben a cselekvések ismétlődnek, akkor az első megjelenésükkor szokatlannak kell lenniük, azért, hogy amikor majd megismétlődnek – pontosan ugyanúgy, ahogy korábban – akkor a közönség az előzőek alapján felismerje őket”.¹⁵ A beckett-i pantomimek nem a hagyományos pantomim műfajába tartoznak, és noha felhasználnak képi elemeket a cirkuszi bo-

¹¹ Chabert, Pierre: „The Body in Beckett's Theatre”, *Journal of Beckett Studies* 8 (Autumn 1982), 23–28. 24.

¹² Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*, Kiss Gabriella (ford.), Jelenkor, Pécs, 2001. 664.

¹³ Calder, John: i. m., 36.

¹⁴ Vanden Heuvel: i. m., 73.

¹⁵ Charles Marowitz Beckett-tel készült interjút idézi: Shimon Levy: i. m., 26.

hóccok, mimusok világából, meghatározó vonásuk a kifejezés tiszta minimalizmusának keresése, és nem a közönség mulattatása. A *Némajáték I.* egyetlen szereplője mechanikus mozdulatsoraival az öngyilkossági kísérletre tett előkészületek banalitását érzékelteti, a *Némajáték II.* két szereplője (A és B) a szöveges darabok komplementer páriait folytatja, „A” lassú, esetlen, „B” fürgé, gyors, pedáns. Mellettük megjelenik még egy túske, amely a mozgásnak tárgyi alakban megjelenített képviselője. A két személy ellentétes mozgásvilága a túske semleges, mechanikus mozgásával áll szemben. A *Sitt* „darab négy szereplőre, fényre és ütőhangszerre” mozdulatsorok leírását tartalmazza, amelyeket leginkább táncként lehetne meghatározni. A szereplők egy hat lépés hosszú oldalakból álló négyzet oldalait és átlóit róják, a középpontot mindig elkerülve. Ez a centrumot kerülgető, de azon sohasem áthatoló mozdulatsor érzékeltetheti a középpont ürességét, és tartalmi hiányát – amely Beckett dialógusos darabjainak gyakori témája.¹⁶

Beckettnek ezek a mozgássorokra redukált színpadi művei nyilvánvaló kihívást jelentenek a szerepként értelmezett színpadi jelenléttel szemben. Ugyanakkor a bennük megjelenő teatralitás csak élesebb megvilágításba helyezi az egész drámaírói életműnek azt az állandó vonását, hogy Beckettnél a színpad és a rajta megjelenő alakok nem referenciális viszonyt igyekeznek képviselni a darab (bármely csonka és töredékes) világa és a környező világ között, hanem magát a teatralitást viszik színre, kompozíciós szervezőelvük a teátrális színpadi szituációra épül, azt vizsgálja, azzal kísérletezik. Ebben a keresésben a test színpadi funkciója is különös metamorfózison megy át. A szerző legtöbb darabjában a szereplők a helyzetüket mint a színpadon való lét helyzetét határozzák meg (mint amikor a *Godot*-ban a mosdó a kulisszák mögött, a folyosó végén található, vagy amikor Clov távcsövét a nézőtér felé fordítva örjögő tömegek látványáról beszél stb.), azaz a darabok helyszíne nem valamely fikcionális tér, hanem magának a színrevitelnek a helye, azaz a színpad. Ezzel Beckett nemcsak a realizmus illúzióját veti el, hanem megalapozza a teátrális jelenlét kontextusát. Azáltal pedig, hogy ezt a színpadot minimális látványelemmel bútorozza be, felfokozza a színre lépő testek jelentőségét. A figyelem ezáltal nem a szerepre (mint fikcióra, eljátszott alakra) irányul, hanem „a színészre mint színészre, erőfeszítéseire (...), aki teljesen tudatában van a helyzetének, mind egzisztenciálisan, mind teátrálisan”.¹⁷

Beckett saját színpadi műveire azok az általa 1929-ben James Joyce-ról megfogalmazott sorok is vonatkoztathatók, amelyekben a referenciális funkció elutasításáról ír. Az akkor még *Work in Progress*-ként ismert *Finnegans Wake*-ről Beckett a következőket mondja: „Őn azt kifogásolja, hogy ez a dolog nem angolul van írva. De hiszen nincs is megírva. Nem olvasásra való – pontosabban nem csak olvasásra való. Nézni és hallgatni is kell. Az ő [Joyce] műve nem szól valamiről, ez maga az a valami”.¹⁸ Épp így Beckett is olyan műveket ír, amelyeknek drámai világa nem máshol bekövetkezett vagy valahova elképzelt történések színpadi reprezentációjára épül, hanem korai darabjait követően olyan jeleneteket komponál, amelyek tárgya önmaguk időbeli lezajlása a színpadi jelenben. Azaz darabjai „nem tapasztalatokról szólnak, ők maguk jelentik ezt a tapasztalatot”.¹⁹ Beckett színházi világának erre a sajátosságára már első bemutatója nyomán felfigyelt Alain Robbe-Grillet, aki a két csavargó színpadi jelenléte kapcsán azt vette észre, hogy Didi és Gogo feladata nem az, hogy eljátszanak egy szerepet (a *Godot*-ra várakozó csavargóét), hanem a darabban „minden úgy történik, mintha a két csavargó szerep nélkül tartózkodna a színpadon. Ott vannak, meg kell magyarázniuk önmagukat”.²⁰ Mindez a *Godot*-ra várva után

¹⁶ Vö., Levy, Shimon: i. m., 32.

¹⁷ Levy, Shimon: i. m., 104.

¹⁸ Beckettet idézi Jonathan Kalb: i. m., 3.

¹⁹ Kalb, Jonathan: i. m., 4.

²⁰ Robbe-Grillet, Alain: *For a New Novel*, Richard Howard (trans.), Grove Press, New York, 1965. 121.

következő darabokban még nyilvánvalóbbá válik. Beckett-nél a színész elsődleges feladata a színpadon való jelenlét, amely magában foglalja a színpadhoz mint mesterséges közegehez való tudatos viszonyulást. „Beckett számára – éppúgy mint Artaud-nak – a meszterkéltség természetes állapot, és a színház egyik feladata ennek a műviségnek a demonstrálása”.²¹

Bár Beckett egy fentebbi idézet szerint olyan darabot képzelt el eszményinek, amelyben nincs szükség eleven színészre, ehhez a nyelv mindenhatóságába vetett hitre lett volna szüksége. Alkotói szkepszise és a lehetetlen megkísértésére tett törekvése azonban együtt járt azzal a nem szűnő kísérletező kedvvel, amely nemcsak a nyelv és a kimondhatóság határait, hanem a színpad lehetőségeit és a közönség tűrőképességét is folytonosan feszegette. Ennek a határkeresésnek a része a test fokozatos felszámolása, korlátozása, redukciója, amely a darabokban mindenekelőtt vizuális tényezőként játszik szerepet. Beckett nagyon mélyen érdeklődött a képzőművészet iránt, a múzeumok gyakori látogatója volt, szorosabb kapcsolatot ápolt képzőművészekkel, mint írókkal, és műveiben sok képzőművészeti utalás található.²² A *Godot* ihletője például Caspar David Friedrich *Holdat néző férfi és nő* (1824) című festménye volt, amely kép a két felvonás végén a holdfény-jelenetben vizuálisan is megidéződik (a kép eredetijét még 1937-ben, Drezdában látta).²³ Ebből a kiindulópontból jut el azután *A játszma vége* tablóként megkomponált színpadképén keresztül (amelyben már jelen vannak a későbbi geometrikus elrendezésű játékterek, illetve a formátlanság kellékei, mint a rongy, a játékalát stb.) azokhoz a kései darabjaihoz, amelyek első sorban látványként jelennek meg. Bár ezekben a kései művekben „a darabok narratív dimenzióit továbbra is a nyelv uralja, a nyelv egyre erősebben alárendelődik a vizuális kifejezési módoknak (...), tele vannak a szemre, és a képi megjelenés formáira és színeire történő utalásokkal, és a szavak gyakran a közönség nézési aktusát tükrözik vissza”.²⁴

Beckett az 1948 végén franciául írott darabján és annak első bemutatóján keresztül tanult meg drámát írni, bár voltak korábbi színházi tapasztalatai. A dublini Trinity College francia-olasz szakán alapos ismereteket szerzett a francia drámáról, többen játszott is. Amikor Corneille *Cidjében* Don Diegót alakította, a kard helyett esernyőt fogott a kezében, valamint – miként majd Clov *A játszma végében* – egy ébresztőórát. A mű párizsi, Théâtre de Babylonban lezajlott és négyszáz előadásos sorozatot megért bemutatója nyomán a darabot egy évnyi munkával lefordította angolra, voltaképpen átdolgozta. Ennek során jelentős változtatásokat eszközölt, többek között több mint száz instrukciót törölt, félszázat pedig ellentétes tartalmúra módosított, mert „a színpadi szerzőként tapasztalatlan Beckett a párizsi próbákon tanulta meg, hogy a rendezői bal oldal a színész számára jobb oldalt jelent”.²⁵ A darab még sok szálon kötődik kontextuális tényezőkhöz, így műfaji előképekhez, szereptípusokhoz, a némafilmek nevetetőihez, Chaplin csavargófigurájához, a Stan és Pan pároshoz, a vaudeville replikázó komikus kettőseihez. A mikrohelyzetekhez, bohóctréfákhoz társított mozgások is a zenés kabaré, a pantomim stilizált, hektikus, izgága mozdulatsorait követik, hogy aztán a további darabokban mindez fokozottan lecsökkenjen, lefékeződjön, redukálódjon.²⁶

De a *Godot*-ban még úgy néz ki a két bohóc jelenetsora, mint teátrális gyakorlatsor, amely arra szolgál – és azt teszteli –, hogy felmérje, mennyire képesek semmitmondó akci-

²¹ Kalb, Jonathan: i. m., 147.

²² Vö. Garner, Stanton B., Jr.: i. m., 52–53.

²³ Knowlson, James: i. m., 378. Valószínűbb azonban, hogy Beckett pontatlanul emlékezett, és „a festmény, amire valójában gondolt, az ehhez nagyon hasonló *Két férfi a holdat nézi* volt”. Haynes, John–Knowlson, James: *Beckett képei*, Dedinszky Zsófia (ford.), Európa, Bp., 2006. 69.

²⁴ Garner, Stanton B., Jr.: i. m., 53–54.

²⁵ Pinczés István: „Két *Godot*-ra várva”, *Színház*, XLI. 4 (2008. április), 37–47. 41.

²⁶ Levy, Shimon, i. m., 25.

ókkal (de teátrális eszközökkel) a színen lévőket fenntartani a közönség érdeklődését. A helyzet fenntartásának egyik kulcseleme egy fogyatékos, Estragon feledékenység, aki folytonosan felejt, míg Vladimir állandóan emlékezteti őt. Ez az egyik legfőbb dramaturgiai kapocs kettejük között. Ebben ugyanakkor az egymásra utaltság, az együvé tartozás is kifejezésre jut, éppúgy, mint Pozzo és Lucky kettősében, akik fizikailag vannak rászorulva egymásra, a megvakult Pozzónak vakvezetőre, a megnémult Luckynak a helyette megszólaló szájra van szüksége. Az alakpárok komplementer jellegének bőséges és alapos szakirodalma van, különösen Didi és Gogo egymást kiegészítő sajátosságainak, melyek közül a legfontosabb az említett felejtés-emlékezés mellett az észlelés különbsége: Gogo mindig ugyanolyannak látja a környezetet, Didi az, aki a változásokat észreveszi, az utóbbi igyekszik a történeteket térben és időben pontosan elhelyezni, míg Gogo ezzel nem törődik. A tájékozódásképtelenség Pozzónál is megjelenik, aki kijelenti, hogy „a vakoknak nincsen idő-érzékük. (Sziinet) Semmit sem látnak, ami az idővel függ össze”.²⁷ Ez viszont a térbeli tájékozódást erősíti, mint azt majd a következő darabban, a vak Hamm alakjában láthatjuk.

A *Godot-ra várva* szereplőinek testi adottságai, korlátai a testfunkciók működésében is megmutatkoznak (mint Vladimir vizelési problémájában), vagy a tárgyakkal való manipuláció kudarcaiban (mint Estragon bakancssal folytatott küszködésében). Ezek a kudar-cok és folytonosan visszatérő erőfeszítések egy romló, fogyatkozó testre utalnak, amely pusztulófélben van, amely öregszik, és képtelenné válik az egyén akarátának, szándékainak végrehajtására. A halandóság tünetei a hanyatlás képeivel járnak együtt, színpadi bemutatásuk során viszont Beckett igyekszik kiaknázni az ebben a testi korlátozottságban rejlő teátrális lehetőséget. Ez a törekvés későbbi darabjaiban tovább erősödik.

A *játszma vége* első – akkor még kétszereplős – változatával 1955 tavaszára készült el, de egy ekkor keletkezett levelében azt írta, hogy „befejeztem a darabot, de nem jó, előlről kell kezdenem”. Aztán közel egy év múlva újra belemélyedt Racine drámáinak tanulmányozásába, melyekről 25 évvel korábban a Trinity College-ban tartott előadásokat. A Racine-darabok klausztrófiája a színpadi létezés esszenciájára irányította Beckett figyelmét, arra, hogy mit bír el a színpad a monológok és a mozdulatlan szereplők alkalmazása során. A *Godot*-hoz képest tehát további „önkorlátozást” és redukciót hajtott végre a szereplőkön, a cselekményen, a dramaturgián. Ezt követően írt egy második – ezúttal kétfelvonásos – változatot, de ezzel sem volt elégedett. 1956 nyarára, az augusztusi marseille-i fesztiválra elkészült a végleges változattal, de a programból végül a darabot visszavonták. A hosszú alkotói vergődés, a többszöri újrakezdés, átírás, felülírás azonban végül is meghozta az eredményt. Ennek a darabnak a megírása okozta számára addigi írói pályáján a legnagyobb szakmai nehézséget.

A *játszma vége* francia nyelvű ősbemutatója a körülmények különös összjátéka folytán 1957. április 3-án Londonban volt, a Royal Court Theatre-ben. Ez a bemutató „leginkább aber-ráció volt, de most a kis Studio des Champs-Élysées-ben kezdünk, jobb kilátásokkal. Nem sok értelme van olyanok előtt játszani, akik nem értik a nyelvet”²⁸ – írta Beckett három héttel a fenti premier után egy Texasba küldött levelében. A sors fintoraként, miközben Beckett a párizsi bemutatóra készült, darabja angolra fordításával küszködött, mert szerződés kötelezte angol kiadójával, hogy augusztus közepére elkészül a fordítással. „Angolul pocséknak találok, minden élesség és ritmus eltűnt belőle”²⁹ – írta júliusban egy Dublinba címzett levelében. Az angol változathoz – kisebb változtatások mellett – másfél oldalnyi egybefüggő részt kiha-gyott, azt, amelyben Clov a köldökét néző kisfiú látványáról számol be Hammnek.

²⁷ Beckett, Samuel: „Godot-ra várva”, Kolozsvári Grandpierre Emil (ford.), in: Samuel Beckett *Összes drámái*, Európa, Bp., 1998. 92.

²⁸ Idézi Knowlson, James: i. m., 437.

²⁹ Idézi Knowlson, James: i. m., 438.

A darab szokatlanságát nem a dramaturgiája adja (hiszen az követi a hármas egység konzervatív mintáját), hanem az, hogy bizonyos kontextusokat leválaszt a színpadi történekekről. A tér tekintetében Beckett nem ad fogódzót ahhoz, hogy hol is van ez a hely, ahol a szereplők vegetálnak. Az idő esetében pedig ahányszor Hamm megkérdezi Clovtól, hogy „Hány óra van?“, a szolga mindig azt válaszolja, „nulla“.

Az egyfelvonásos végső változatának négy szereplője van: a színpad (a szoba) közepén tolszékekben ülő, fejben regényét író vak Hamm; az ő szolgája, Clov (az egyetlen, aki mozgásképes, ám aki képtelen leülni); valamint a színpad bal oldali előterében álló két kukában Hamm két, alsó végtagok nélküli nemzője, az anyja (Nell) és az apja (Nagg).

A történet minimális, a színpadi idő ébredéstől elalvásig terjed (a játék kevesebb mint két óra). Clov a színről időnként távozó szereplőként az egyetlen, aki a látható világon kívüli történekekről is tudósít. Elmondása szerint patkány van a konyhában (amit igyekszik agyonverni), illetve a kémlelő ablakokon kitekintve beszámol a látottakról. Az egyik oldalon kopár szárazföld, Clov megfogalmazásában: „Semmi.” Illetve Hamm unszolására, hogy „milyen minden”, a szolga azt feleli, hogy minden „Kaputt!” A másik oldalon a valaha volt tenger, melynek látványáról azt mondja, hogy „A fárosz a sárban”, illetve hogy „ólomhullámok” látszanak. És mindenütt szürkesség.³⁰

A Clov által a külvilágról elmondottakat persze nemcsak a darab más szereplői, de a nézők/olvasók sem tudják kontrollálni, így legitim a darabnak olyanfajta értelmezése is, amely ezeket a beszámolókat – beleértve a megpillantott (az angol változatból kihúzott) kisfiút is – Clov fikcióinak (fantáziáinak) tekinti. Ezzel komplementer magatartás Hamm fejben történő regényírása, csakhogy míg Hamm komponál, addig szolgája a maga szintjén (kitalációkkal) felel erre a szellemi aktivitásra.

A darab helyhez kötött szereplői, a kukákba szorított agg szülők gyakorta távoli és nyílt helyszínekről fantáziálnak. A megvakult Hamm a keze ügyében lévő dolgok iránt tanúsít érdeklődést. Az ő térérzékelése eleve belső, csak önmagába, saját képzeletének és lelkének tereibe tud belenézni. A legmozgékonyabb alak, Clov (aki viszont, mint mondja, ülni nem tud) folytonosan kifele, távolra tekint. Ily módon Beckett mozdulatlan szereplőit az emlékezet és a képzelet jegyeivel ruházza fel, míg a jövő-menő szolga a közeli terek foglya marad.

Beckett színpadi művei közül *A játszma vége* összpontosít a legerősebben a tér kérdéseire, hiszen úgy jeleníti meg a színpadot, mint a Föld egyetlen még létező helyszínét. Ebben a redukált világban a természet ugyan még létezik, de már csak negatív erőként, pusztulásként (a szereplők érzékszervei romlanak, hajuk és foguk hullik stb.). Beckett az arányváltásokkal észrevétlenné retusál bizonyos általa alkalmazott színházi kliséket. Ebben az egyfelvonásosban is egyszer felmegy és egyszer lemegy a függöny, mégpedig színpadi és dramaturgiai értelemben akkor, amikor Hamm leveszi az arcáról (illetve a darab végén visszahelyezi rá) a kendőt. „Vén rongy” – mondja mindkétszer. Bár Beckett a darabot a szövegben nem osztja jelenetekre, a dramaturgiában mégis egy csellel érvényesíti a szereplők ki-be mozgatásának technikáját. Clov az egyetlen a négy alak közül, aki távozik a térből és visszatér oda. A két lezárt fedelű kuka színreállításával azonban Beckett további jelenetváltásokat tesz lehetővé, és a kukából „lépteti” színre – kompakt jeleneteket létrehozva – az agg szülőket. Clov színről történő távozásai minden esetben motiváltak, mert hol eszközt (létra, távcső stb.) megy ki, hol tennivalója akad a konyhában.

A játszma vége nem a világ (az emberiség) teremtéséről, a geneziszről, hanem annak visszajáról, a megsemmisülés utolsó stádiumáról szól. A darab fikciója szerint már csak négy (emberi?) lény vegetál egy meghatározatlan helyen álló szobában. A darab során a

³⁰ A darabból vett idézetek forrása: Samuel Beckett: „A játszma vége”, Kolozsvári Grandpierre Emil (ford.), in: Samuel Beckett *Összes drámái*, Európa, Bp., 1998. 103–151.

négy alak egyike (az egyik kuka lakója, Nagg) valószínűleg elpusztul; Hamm végül letépi a nyakából azt a sípot, amellyel szolgáját tudta hívni; Clov pedig valószínűleg megszököik (bár az instrukció szerint a zárójelenetben mozdulatlanul ott áll az ajtó mellett), amivel ön maga és gazdája vesztét fogja okozni. A mű csonkolt alakjai nemcsak testükben, nevükben, érzékszerveikben, képességeikben részlegesen, nemi hovatartozásuk sem kap szerepet, motivációt. A szereplők színpadi cselekedeteiben „különböző sztereotípiák ismétlődnek. Egyfelől a sérült test megmaradását szolgálják, és a túlélést biztosítják (alsznak, felébrednek, kását, kétszersültet, bonbont esznek, pisilnek, lefekszenek), másfelől a régi kapcsolatok fenntartására irányulnak: ezért próbálja egymást megvakarni vagy megcsókolni Nell és Nagg, ezért osztogat parancsokat Hamm Clovnak, aki végrehajtja azokat: hozza a létrát, a messzelátót, a kutyát, átgurítja a tolokocsit a termen stb.”³¹

A darab francia változatában Beckett számos elidegenítő, önreferenciális állítást – a közönség jelenlétére és a szereplők erre adott reakcióira történő utalást – szerepeltet (például „Clov [*felveszi a messzelátót, a nézőtér felé irányítja*] S lelkesedéstől ... Örjögő ... tömeget látok” – mondja.). Hamm többször utal arra, hogy ő most szerepet játszik („Jövök. [Szünet] Játsszani.” – mondja több helyütt.) Ám amikor Beckett maga rendezte meg a darabot a berlini Schillerteaterben 1967-ben, kiirtotta az előadásból ezeket a szövegrészeket. A szövegben ugyanakkor mindvégig ott van a színpadi önreflexió, hiszen amikor Clov színre lép, cselekvései tulajdonképpen arra irányulnak, hogy szélességben, mélységben és magasságban felmérje a színpad paramétereit. Beckett térrel folytatott manipulációja magában foglalja azt az analógiát, hogy a színpadon megjelenő viszonyok és struktúrák megfelelnek a színpad és a közönség kapcsolatának. Az említett – egyszerre önironikus és elidegenítő – önreflexió példája az is, amikor Hamm azt kérdi Clov-tól: „Nem lehet... hogy mi... éppen jelentünk valamit?” A szolga azonban nevetségesnek tartja a felvetést. Aztán a főhős így folytatja: „Ha valamilyen értelmes lény visszatérne a földre, s látna bennünket, vajon nem kísértene meg néhány gondolat?! (...) Ha elgondolom, hogy mindez talán nem hiába történt.” Hogy a „mindez” kifejezés az emberiség történetére, a szereplők életútjára, avagy a látott színházi előadásra vonatkozik-e, lehetetlen eldönteni.

Míg a *Godot* kapcsán Beckett kacérkodott azzal a rendezői gondolattal 1975-ben Nyugat-Berlinben, hogy a színpadra egy börtönrács árnyéka vetüljön, addig *A játszma vége* klausztrofóbiás világa a színpadot és a létezést is eleve börtönként látta. A szereplők nemcsak a játéktér börtönébe záródnak be, hanem egyrészt tárgyaknak-eszközöknek (keresszéknak, kukának), másrészt ellehetetlenülő testük börtönének is foglyai. Ennek a testi bezártságnak és egyre nagyobb mértékű korlátozásnak a képi-dramaturgiai kifejezése az *Ó, azok a szép napok!* című kétszereplős, kétrészes darab, amelynek első részében Winnie a derekáig van egy buckába temetve, a második részben pedig a nyakáig.

Ez Beckett első darabja, amely nőt állít a középpontba, s amelynek munkacíme is az volt, hogy „Női szóló”. 1961 tavaszán készült el vele. A művet Winnie-ként színre vivő színésznők alakításának szuggesztív hatása a szerzőt arra bátorította, hogy további virtuóz női szerepeket írjon, mint amilyenek a *Nem én*, a *Léptek* vagy az *Altatódal*.³² A mű a korai Beckett-darabok közül a legteátrálisabb, mivel itt korlátozza leginkább a színészi testet, eszköztárat és a színpadi kifejezési formák lehetőségeit. A derékig majd nyakig beásott Winnie mellett párja, Willie a darab legnagyobb részében színen kívül van, a nézőknek láthatatlanul, később csak a tarkója vagy a karja látszik, és csak a darab legvégén lép a szó fizikai értelmében is – teljes testi mivoltában – színre. A darab mintha szó szerint értené Merleau-Ponty tételét, miszerint az egyén léte a világban gyökerezik (így mered ki Winnie teste a buckából), és a mű a színpad mélységét redukálva mintha festményként je-

³¹ Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*, Kiss Gabriella (ford.), Jelenkor, Pécs, 2001. 658.

³² Worth, Katharine: *Waiting for Godot and Happy Days*, Macmillan, London. 1993. 9.

lenítené meg a buckából kiemelkedő testet.³³ Ezt a képszerűséget támasztja alá a nyitókép színleírása is, amely szerint „a háttér hangsúlyozottan giccses díszletén hamis távlatban találkozik a sivár síkság a felhőtlen égbolttal”.³⁴ A darab közvetlenül reflektál test és teatralitás kapcsolatára, amelyet a mű kettős kezdése is jelez. Az első kezdés („Ismét egy gyönyörű nap”) a színésznek a szerepre való felkészülését, ráhangolódását, a színrelépés előtti időszakot ábrázolja, a második kezdés („Rajta, Winnie! [Szünet] Rajta, kezd el a napot, Winnie!”) az előadásnak, a szereplésnek a megkezdésére utal. A játék során azonban Winnie végig a saját színpadi szerepét keresi.³⁵ Ebben a keresésben a táskájából előszedett kellékek vannak a segítségére, amelyek részben a test ápolására (és ezzel romlékonyságára) utalnak, mint a fogkefe és a hajkefe, részben a már romlásnak indult érzékszervek ellensúlyozására, mint a szemüveg, részben a test megsemmisítésére, mint a revolver.

Winnie a legrészletesebben kidolgozott Beckett-szereplő, aki két felvonáson át tartja fenn monológjával a színpadi szituációt (amelyet csak Willie egy-egy közbeszólása egészít ki). Fizikai helyzetéhez, buckába-temettségéhez úgy viszonyul, mint magától értetődő környezethez, és úgy viselkedik, mintha egy polgári szoba terében tartózkodna. Ugyanazokat a triviális cselekvéseket igyekszik végrehajtani, amelyeket a hétköznapi élet során szokás tenni. Mondataival pedig banalitások sorozatát artikulálja, amely banalitások közé tartozik Lehar Ferenc *A víz özvegy* című operettjének betétdala, amelyet többszöri próbálkozás után végül a dráma utolsó pillanataiban sikerül elénekelnie. Színpadi szerepe mélyen rokon a két csavargóéval, akik semmitmondással és sutta bohóctréfákkal igyekeznek elújni a rájuk kimért színpadi időt. Winnie-t a színpadra zúduló „vakító világosság” élteti, ebben a reflektorfényben és a nézők tekintetének kitéve tud létezni. Mivel a fény nem tagolja Winnie számára az időt, egy éles csengőszó van a segítségére abban, hogy a napokat nappalokra és éjszakákra ossza. A csengetések között eltelt időben kell napi rutincselekedeteit végrehajtania. Amikor a második részben már nyakig be van temetve, a cselekvéseket a szavai révén hajtja végre, idézi meg, azzal, hogy beszél róluk.

Winnie megnyilatkozásainak, mozgásának mechanikus jellege a darab során fokozatosan megváltozik, és érzellemmel telítődik. A zenélődobozt „két kezével a melléhez szorítja”, stílusa a banálisból shakespeare-i allúziók felé mozdul el. Ugyanakkor ez a gazdagodás együtt jár testi lehetőségeinek radikális korlátozódásával, amelylyel párhuzamosan kommunikációs lehetőségei is nagymértékben beszűkülnek. Amikor már a fejét sem tudja elfordítani, és csak a szemét tudja mozgatni, akkor a társa, Willie már nem reagál párbeszédet kezdeményező próbálkozásaira, és a második részben egyetlen szócska kivételével Willie már meg sem szólal. Ez az alig hallhatóan kimondott szócska, a „Win”, egyszerre jelenti a nő megnevezését és a győzelmet, a cél elérését.

Winnie testének fokozatos betemetődése, bezáródása, és kapcsolata a buckával, amely körülveszi, többféle értelmezésre ad lehetőséget. Ez a halom utalhat az anyaföldre, de arra is, hogy a föld ellenség, amely feltartóztathatatlanul és végérvényesen elnyeli őt. Winnie monológjában mind a sírhalomra, mind a szeméremdombra történő utalás feltűnik. Ez a kettősség jellemzi a test szerepét és alkalmazását a darabban. A test és a tárgy közötti kapcsolat, és a testnek a tárgyak közé történő sorolása, akként való kezelése „aláhúzza a testnek mint fenomenológiai entitásnak az ellentmondásosságát”.³⁶ A tér-idő folytonosságban életre hívódó test, amely szabadon mozog ezek között a koordináták között, ellentétben áll a testtel mint objektummal, amely esetleges, kiszolgáltatott, és bármi-

³³ Garner, Stanton B., Jr.: i. m., 107.

³⁴ Beckett, Samuel: „Ő, azok a szép napok!”, Kolozsvári Grandpierre Emil (ford.), in: Samuel Beckett *Összes drámái*, Európa, Bp., 1998. 155.

³⁵ Levy, Shimon: i. m., 111.

³⁶ Garner, Stanton B., Jr.: i. m., 109.

kor meghalhat.³⁷ Ennek az ambivalenciának a mélyébe ad betekintést az *Ó, azok a szép napok!*, amikor a tárggyá tett és pusztá testiségére redukált nőalak képét ütközteti a banalitásokkal operáló közléskényszeres szubjektum kisminkelt arcával.

Az *utolsó tekercs* 1958 februárjában keletkezett, több személyes vonatkozást tartalmaz, ez az író egyik kedvenc darabja, amely líraiságával és érzelmességével némiképp elüt Beckett többi munkájától.³⁸ Szereplője, Krapp, nagyméretű cipőt hord, „arca sápadt, orra rezes, szürke haja borzas”.³⁹ Úgy néz ki tehát, mint egy bohóc. Cselekvései is kapcsolatba hozhatók a bohóctréfákkal: ilyen a banánnal folytatott manipuláció, a kulcsosomóval és fiókokkal való babrálás. A színpad és a történet egyaránt kopár: egy fonnyadt vénember harminc évvel ezelőtti önmagát hallgatja magnetofonszalagokról, s közben jön-megy, vagy éppen üldögél. Beckett a színpad látható terét is erősen korlátozza, a középen lévő kis asztalt és közvetlen környékét erős fény világítja meg, de a színpad többi része homályban van. „Krapp – Winnie-hez, Vladimirhoz és Clovhoz hasonlóan – egy hosszú tájékozódási folyamaton megy át a színpadon, annak érdekében, hogy színpadi létezését mind színészként, mind drámai szereplőként megalapozza”.⁴⁰ Élet- és játéktére erősen lehatárolt, az asztalát övező sötétről azt mondja, hogy „a körülöttem sűrűsödő sötétség miatt nem érzem magam egészen egyedül. (*Szünet*) Bizonyos értelemben. (*Szünet*) Szívesen kelek föl, s kerülök egyet, hogy utána visszatérhessek ide... (*habozik*) hozzám. (*Szünet*) Krapphoz”.⁴¹ A színpad kontúrjai – éppúgy, mint a személyisége – eltűnnek, a játéktér redukciója párhuzamos a karakter beszűkülésével. Krapp azzal a minimális térrel azonosítható, amelyet belakik. A vénember önmaga közönségévé válik azáltal, hogy évtizedekkel korábban rögzített monológjait hallgatja. Az alak kettébomlik, széthasad az egykori és a jelenbeli énre, s a tekercsek is éppígy kettős szerepűek: egyszerre szövegek is és tárgyak.

Ebben a hangfelvétel-hallgatással illusztrált folyamatban a szubjektum tárgyiasulását, élő személyből holt anyaggá válását követhetjük nyomon. A két állapot szembesítése a pusztulás, romlás tapasztalatát állítja elélné. Ahogy a tér határai homályosak, nincsenek látható falak, éppígy mosódnak el Krapp alakjának határai is. Míg *A játszma vége* a benti és a kinti tér kontrasztját emelte ki, *Az utolsó tekercs* a fény és a sötétség, a látható és a láthatatlan között hoz létre feszültséget. A sötétbe inni távozó Krapp ki-be járkálásával és a tekercsek hallgatásával Beckett összeegyeztethetetlen vágyak konfliktusára alapoz, arra „hogy elveszítsük önmagunkat a sötétben, és hogy szembesüljünk önmagunkkal a világosságban”.⁴² A darab nemcsak időben választja ketté Krapp két énjét, hanem térben is elkülöníti egymástól a múltbeli mesélőt a jelenbeli hallgatótól, és ezzel a szereplő és emlékezte között is fizikai és képi elhatárolást hoz létre. A 69. születésnapján a 39 éves korában rögzített hangfelvételeket hallgató Krapp az idő eme kitüntetett pillanatában az idő mállékonyágával és a fizikai-szellemi test romlékonyságával is szembesül. Egykori énje kapcsán kijelenti, hogy „meghallgattam ezt a szegény kis hülyét, akinek harminc évvel ezelőtt képzeltem magam, alig bírom elhinni, hogy valaha is ekkora tökfilkó lehettem. Legalább ennek vége, hála istennek”.⁴³ De ezt a darabban utolsóként elhangzó élőbeszédét, amelyet magnetofonra rögzít, illetve annak tekercsét végül letépi a készülékről. Már

³⁷ Vö. Garner, Stanton B., Jr.: i. m., 110.

³⁸ Knowlson, James: i. m., 442–445.

³⁹ Beckett, Samuel: „Az utolsó tekercs”, Szenczei László (ford.), in: Samuel Beckett *Összes drámái*, Európa, Bp., 1998. 243–254. Krapp külsejének leírása: 244.

⁴⁰ Levy, Shimon: i. m., 19.

⁴¹ Beckett, Samuel: *Az utolsó tekercs*, i. m., 246–247.

⁴² Lyons, Charles R.: *Samuel Beckett*, Macmillan, London, 1993. 101.

⁴³ Beckett, Samuel: *Az utolsó tekercs*, i. m., 251–252.

nem tud olyan tisztán és pontosan fogalmazni, mint valaha, és már nincs is mit mondania. Az élőbeszéd helyett feltesz egy régi szalagot. A hanggá testetlenült valamikori énje legyőzi a megvénült, pusztulóban lévő, saját testébe zárt jelenbeli alakot.

Az 1963-as *Játék* bizonyos értelemben *A megnevezhetetlen* dramatizált változata,⁴⁴ amelyben a három szereplő valamiféle másvilágon egyetlen dologra képes, arra, hogy beszéljen. A színleírás szerint „a színpad előterében, középén, három egymással érintkező, tökéletesen egyforma, körülbelül egy méter magas, szürke urna. (...) Mindegyikből egy fej nyúlik ki, nyakukat szorosan körülfogja az urna szája. (...) Az egész darab során mindig rezzenéstelenül előre néznek. Az arcok oly időtlenek és jellegtelenek, hogy szinte az urnák részének tűnnek. De nem viselnek semmiféle maszkot. Szavaikat az arcukra vetülő szűrőfény váltja ki”.⁴⁵ A *játszma vége* kukában lakó, amputált lábú párja, Nell és Nagg még elő-előbújt a tárolóedényből, és egymáshoz fűződő többretegű érzelmeiket is árnyalt eszközökkel juttatták kifejezésre. A *Játék* három alakja már szinte azonos az őket tartalmazó edénnyel, test és urna megkülönböztethetetlenül eggyé vált. Képességük kizárólag a megszólalásra korlátozódik, de arra is csak akkor, ha egy láthatatlan és néma külső erő által irányított fénynyaláb épp valamelyikükre irányul. Ez az ide-oda, hol egyikükre, hol másukra vetülő fény úgy kapcsolja ki-be ezt a három beszélő fejet, mint valami gépet, mintha a reflektor áram alá helyezné őket, s ezzel működésbe hozná a hangképző szervüket. Míg Krapp időről időre visszahúzódhatott a sötétbe és a csendbe, ez a három alak arra ítéltetett, hogy örökké újraidézze szerelmi háromszögének egyszerre banális és kegyetlen történetét. Az ismétlés kényszere szó szerint is értendő, ugyanis Beckett elképzelése szerint a darabot kétszer adják elő, és „az ismétlés lehet pontos mása az első résznek, vagy néhány elemében változtatásokat is tartalmazhat”.⁴⁶

Az újrajátszás – akár változatlan, akár variációs – kiemeli a helyzet teatralitását. Míg az első bemutatás a közhelyszerű házasságtörés elmesélését a fények és hangok precíz összjátékával teszi látványossá, addig az ismétlés az első részre adott reakciónak tekinthető, az ott és akkor elhangzottak reflexió tárgyává válnak: „a szerelmi háromszög-történet elsődleges banalitását felváltja az előzőleg vallatófényben feltárt helyzet fájdalmas vizsgálata”.⁴⁷ A teatralitás része a színházi fény, a reflektor dramaturgiai használata is, amely szinte negyedik szereplővé (vallató tényezővé) lép elő. A darabban Beckett „egy újabb lépéssel távolodik el a színházi reprezentáció konvencióitól, és azzal a szabadsággal él, amelyet különleges scenografikus terek kipróbálásakor már elért a *Szöveg és zene* és a *Cascando* című darabjaiban”.⁴⁸ A testnek a megvilágított arcra történő redukciója rámutat Beckettnek arra a nézetére, amely a (színpadi) testet (vagy annak bármely részletét) a látott, szemre vételezett test performativitásához köti. A színpadon a láthatóság ad létet, az teszi teatrálian jelenvalóvá a színen lévő – bármely csonka vagy részleges – korpuszt.

Kései darabjaiban Beckett tovább kísérletezik a test felszámolásával, illetve a színpadi jelenlét lehetőségeivel, határaival. Ez a kísérletezés továbbra is az egyszerűsödés, a redukció irányába vezet. Az *Altatódal* – *Az utolsó tekercs*hez hasonlóan – egyetlen alakot választ ketté, egy hintaszékben ülő nőt, és az ő magnóról szóló hangját. Élőben a nő csak annyit mond – mindössze négy alkalommal –, hogy „tovább”, egyébként a felvételen lévő hangja hallatszik. Az *Ohioi rögtönzés* pedig két egyforma alakot léptet fel, az egyiket, aki olvas, és a másikat, aki ezt hallgatja. Az olvasást a gesztusaival a hallgató kontrollálja és

⁴⁴ Alvarez, A.: *Samuel Beckett*, The Viking Press, New York, 1973. 100.

⁴⁵ Beckett, Samuel: „Játék”, Bart István (ford.), in: Samuel Beckett *Összes drámái*, Európa, Bp., 1998. 347–368. A színleírás: 349.

⁴⁶ Beckett, Samuel: *Játék*, i. m., 367.

⁴⁷ Levy, Shimon: i. m., 112.

⁴⁸ Lyons, Charles R.: i. m., 146.

irányítja. Ebben a két darabban „a főszereplők többé már nem térben látják önmagukat. A szavak, amelyekkel egykor a környezetüket azonosították, most a tudatukban keringenek, nem mint az észlelésnek, hanem mint a megszokásnak a kifejeződései”.⁴⁹ A hangjukban vagy testileg megkettőződő alakok úgy jelennek meg, mintha egyik a másiknak a kóhmánya, képzelt mása volna, de a darab folyamán bizonytalanná válik, hogy melyik a valós lény és melyik az ő képzelt hasonmása.⁵⁰

A *Nem én* és az *Akkor* esetében tovább folytatódik a test visszavonulása, az előbbiben csupán a Száj, az utóbbiban pedig egy sápadt, öreg arc, libegő fehér hajjal adja a drámai szereplő színpadi korpuszát. A testfogyatkozás mindjobban közelít ahhoz az enyészponthoz, amelyben végérvényesen eltűnik, észlelhetetlenné válik, ahogy arra – a testetlen színdarabra – Beckett áhítozott. De a test hiánya – éppen a közeg nyomán, amelyben ez a hiány vagy fogyatkozás megmutatkozik – a test ittlétére utal, arra, hogy a színpad a test megmutatkozásának közege, az ember testi létét és e lét paradoxonjait koncentráltan feltáró teátrális terep. A korábban mindig szimmetrikus színpadi elrendezést alkalmazó és a játéktér középpontját előtérbe állító Beckett a *Nem én* esetében a Szájat a színpad elején, a nézőktől jobbra helyezi el. „A rákövetkező darabokban Beckett folytatja az akció kimozdítását a középről balra vagy jobbra”.⁵¹ Mivel ezek a művei a belső centrum elvesztésével foglalkoznak, nem is volna indokolt a színpadi alako(ka)t a játéktér középpontjába helyezni.

A *Nem én*ben a Száj egy hetven körüli nő, aki valamilyen összeomláson esett át. Ahogy visszanyeri a tudatát, és beszélni kezd, valamilyen zümmögést hall, amelyről lassacskán kiderül, hogy ez a zaj az ő saját beszéde. A szöveg szerkezete azt jelzi, hogy ez a monológ végtelenül ismétli önmagát a Szájhoz tartozó lény tudatában. Beckett azonban nem mutatja meg azt a szereplőt, akihez ez a tudat tartozik, csak a beszélőszerv és a szöveg marad. Ebben a darabban Beckett megpróbálja lecsökkenten a közvetlen esemény érzetét, azáltal, hogy a Száj szerepében fellépő színésznő és a Száj kapcsolatát a közönség számára igyekszik a lehető legnagyobb mértékben eltávolítani egymástól.⁵² Annak érdekében, hogy a test színpadi felszámolása minél eredményesebb legyen, kései darabjaiban Beckett a színpadtechnikai eszközök manipuláló hatását is igénybe veszi, beleértve a világítást és vizuális mező mélységi dimenzióját. Beckett ezeket a térbeli tájékozódási pontokat is aláássa, ellehetetlenítve a reprezentatív, konvencionális percepciót.

„Mint par excellence a test médiuma, a színház mindig meghaladja a festőit és a tisztán építészeti, belülről forgatva fel alapvető célkitűzéseiket. Mindannak ellenére, amit a festészetnek Beckett nyilvánvalóan köszönhet (...) felismeri és kiaknázza azt a korporális paradoxont, amely egyszerre bátorítja egy formalizált mise-en-scène elképzelését, és szolgáltatja ki ezt az álmot a bukásnak. (...) Beckett képi színháza ellenáll a megvalósításnak, és ehelyett fenntartja a test többértékűségét a maga szövevényes, vibráló autonómiájában”.⁵³ A töredékeiben és elemeiben is szövevényes test differenciált vonatkozásai kerülnek színre Beckett drámáiban, amelyek sorra veszik a test megfogyatkozásának, csonkulásának, eróziójának, elhasználódásának stádiumait. A színpadi életmű felfogható úgy is, mint ennek az elenyésző testnek a mind részlegesebb bemutatása. De nem árt emlékeztetni arra, hogy első színre vitt darabjában a cselekmény egészét, az alakok létét és magatartását meghatározó alak olyasvalaki, aki nincs jelen, és akinek a dráma terében nincsen teste. Godot, a hiány, testként való azonosíthatatlanságában már a drámai életmű kezdetén exponálja azt a testproblematikát, amellyel aztán Beckett négy évtizeden át kísérletezik.

⁴⁹ Lyons, Charles R.: i. m., 188.

⁵⁰ Alvin Epstein megállapítását idézi Jonathan Kalb: i. m., 57.

⁵¹ Levy, Shimon: i. m., 21.

⁵² Vö., Lyons, Charles R.: i. m., 159.

⁵³ Garner, Stanton B., Jr.: i. m., 86.

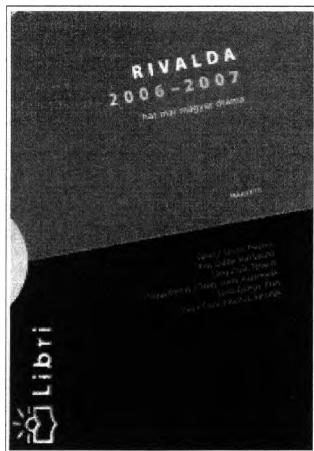
METSZET

Rivalda 2006–2007. Hat mai magyar dráma

A rezignált felismerés, hogy a magyar drámaírás válságban van, feltehetően magával a magyar drámaírással egyidős – és a „játékszíni költőmesterség” lábrakapni-nem-tudásától a *Nyugat* emlékezetes dráma-vitájáig újra és újra napirendre kerül: hogy legalább a drámáról való beszéd legyen drámai, ha már maga a műfaj annyi kívánnivalót hagy maga után. Hogy ez a válság – felidézve a valamikori viccet a kapitalizmus és a szocializmus krízisének különbségéről – mennyire „ciklikus” (mint az előbbié) vagy „permanens” (mint az utóbbié), az a mindenkori kortársak számára aligha dönthető el, és éppen ez teszi vigasztaló idézőjelekbe a kétségbeesés sokszor monoton kifejezését. Hiszen drámák nem csak születnek, színre kerülnek és megjelennek, de krízisükön innen és túl fontos történeté állnak össze. Ez a történet persze sokszor szomorú vagy éppenséggel kétségbeesítő, nem csak egyes művek sorsát illetően – amelyek olykor végleg fiókokba kerülve hiába várják feltámadásukat –, de főként azokban az életművekben, amelyek rendkívül ígéretes drámákkal indultak, remélve és sejtetve a drámaíráson keresztül akár a színházi konvenciók megváltoztatását, de sokféle indokból, ám egyféle konklúzióval, maga az életmű kanyarodott el, míg más műnemekben – regényben, lírában – kiteljesedhetett. És ez már itt a mi történetünk része, amelynek fordulópontja volt a Nádas-életmű alakulása, akárcsak annak a generációnak a próbálkozása és elhúzódó, csendes zavara, majd kihátrálása a színház világából, amelynek Filó Vera és kortársai a képviselői.

Ennek a történetnek persze nem csak vége nincs, de még akár a kezdete is újragondolható lesz, amint jelentős művek „írják felül” a válság diagnózisát – s efféle mintha esély is lenne. Számos egyéb – gyakran reménykeltő – írás, tervezgetés, színházi műhely, rendezői figyelem mellett éppen annak az új energiának köszönhetően, amely színházakat, drámaírókat töltötte el az utóbbi évektől kezdődően, s túlcsapva a színház világán új életre keltette a Magvető néhai *Rivaldáját* is. Ez pedig annak a – rettenetes szó ez itt – „lobby-

tevékenységnek” is az eredménye, amely konok kitartással, fontos elszántsággal, a jó ügy érdekében kötött kompromisszumokkal és – ez se jó szó itt, de elkerülhetetlen – „kulturpolitikai” támogatással némiképp újateremtette a drámaírás szervezeti-érdekérvényesítő infrastruktúráját, s igencsak látványos eredményeket ért el magyar színpadokon, határokon innen és túl. A Drámaírói Kerekasztal működése, a Katona József Pályázat támogatási rendszere, a debreceni Deszka-fesztivál, s számos egyéb fontos esemény pedig „aranykort” ígér, mert mintha csak a lehetőségek és a megmutatkozás hiányzott volna eddig, nem a tehetség vagy a színpadképesség. És, hátha, csakugyan.



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2007
496 oldal, 2890 Ft

De a stilisztikai távolságtartáson túl személyesebben és pontosabban is el kell mondanom, hogy egykor nem kevés idegenkedéssel szemléltem ezt a fontos kezdeményezést. Hitem szerint ugyanis a munka javát íróasztalnál, legfeljebb dramaturgiákon kell elvégezni, nem miniszteri előszobában; mert az efféle drámaírói „protekciónizmus” rosszat tehet a magyar drámának, ha egyszer a közönség ugyanazon a színpadon láthat ír, orosz és német drámákat, no meg kétséges a kortársak szelekciója is, vagyis annak kollegiális eldöntése, hogy kik ülhetik körül ezt az asztalt, legyen mégoly tág és kerek. Ám az események mégiscsak azokat igazolták, akik hittek mindabban, amiben én akkoriban nem, s optikám változását aligha az okozta, hogy magam is igent mondtam a hívásra egykor az asztal mellé, hanem éppen a megszületett darabok, a létrejött bemutatók, a fontos pezsgés a drámák körül – s bár ezek egyike sem jelent önmagában esztétikai minőséget, az esélyt annak elérésére mégiscsak jelentheti.

És erről szól a *Rivalda*. Amely egykor a *Szép versek* és a *Körkép* mellett jelent meg a mindenkor könyvhétre, válogatást kínálva az elmúlt évad bemutatott drámáiból. Valamikor Kardos György sorozatszerkesztésében, majd Lovas Ildikóéban, ám azután elhalt – mert hát drámát úgymond nemigen olvasnak az emberek, vagy ha mégis, akkor inkább egyéni kötetekben, semmint „csomagban”: egy-egy évad „szeszélye” mentén sorolva egymás mellé a sokszor nagyon is eltérő jellegű, nivójú és jelentőségű műveket. Pedig az efféle „metszetek” sokat mondhatnak egy korszakról, a színházról, a kortárs és magyar drámáról; s ami egyébként szükségnek tűnik, az erénnyé lehet: a véletlenszerűség maga, ami – mint ezt a bölcseléből tudhatjuk – a szükségszerűségnek kövezi ki az utat. És éppen újraéledése nyomán válik mindez nyilvánvalóvá, hogy ismét itt a *Rivalda*, ismét a Magvetőtől, ismét metszetet kínálva a frissen elmúlt évadról. A válogatás azonban már a korábbiánál szigorúbb keretet szab a véletlenszerűségnek, hiszen Pinczés István, Tarján Tamás és Upor László szelektált, s ekként a metszet nem csak az évadé, s azon belül sem csak a drámaírás pillanatnyi képét adja, de a háromféle színházi ember ízlésének és értékrendjének is tükröképét; olykor felvillantva benne saját arcélét is (mint a rendező-válogató esetében).

És ha már a válogatás bölcsessége kollektív lehetett, fontos hozzátenni, hogy a könyv megjelenésének erőfeszítése is közös volt. A Magvető és a Kerekasztal mellett a Magyar Színházi Társaság volt nagyvonalú bábja ennek a kötetnek, továbbá – és ezt éppen ebben a folyóiratban jó leírni – Pécs önkormányzata, amely POSZT-tal, Nyílt Fórummal, *Rivaldával* írja bele magát a drámatörténetbe is, mert hiszen nem pályázat és kampány kérdése a kultúra (fő)városává válás, de elsősorban az áldozatos és kitartó működésé.

Hasonlóan egyébként a drámaíráshoz. És ez már legyen a kötet darabjainak dicsérete, hiszen jelentős könyv a 2006-2007-es *Rivalda*, s aligha túlzás annak megkockáztatása, hogy a kötetben két remek színmű mellett két igen jelentős dráma, és további két erőteljes színpadi szöveg olvasható, az évad fontos dokumentumaként. Tudnunk kell azt is, hogy minden panasz ellenére a kortárs magyar bemutatók száma évről évre igen magas, s ez a bőség nemcsak a mindenkor válogatót hozza zavarba, de magát az áttekintést is megnehezíti. Kiváltképp, ha a kortárs bemutató tinédzser darabot is világra segít – a kötet egyik műve ugyanis 1993-ban keletkezett – így különös „időutazás” zajlik az elmúlt évadot felidéző kötet lapjain. És mégis: átfogó és plasztikus képet rajzol arról, hogy az ezredfordulót követő években mi és miért volt fontos drámában és színpadon – vagyis az onnan látott világban –, s igen markánsan formálja meg egy évad metszetében azokat a meghatározó szellemi, nyelvi és színházi tendenciákat, amelyek mentén kortársaknak és utódoknak tájékozódniuk lehet.

Fontos előrebocsátani, hogy a kötet alkotói kivétel nélkül jelentős és – többnyire – a színpadon túlnyúló életművel rendelkeznek: Térey János és Garaczi László lírai indíttatása, akárcsak Spiró György és Láng Zsolt prózaírói munkássága rendkívül termékenyítően érvényesül a sokszor merészen új színpadi nyelv és látásmód kialakításában. Ugyan-

ilyen fontos az a sajátos – sokszor éppenséggel radikális – polémia, amit művek és szerzők a színpad konvencióival folytatnak, sőt meg is nyernek, hiszen az igazán erőteljes művek annak átformálására is képesek: ennyiben is fontos, hogy bemutatott, olykor éppenséggel sikeres darabok kerültek a kötetbe, vagyis nem csak az íróasztal melletti fantáziálás dokumentumai sorakoznak a lapokon.

A konvenciókkal folytatott termékeny és ihlető vita is „polarizálja” a műveket, míg az a polarizálódás még szembeszökőbb, amely a drámákat kétféle – ezt sokszor metsző – vonzás köré rendezi. A könyv alcímében ígért *hat mai magyar dráma* közül ugyanis három a mindannyiunk számára ismerős, ám többnyire szellemesen torz optikával láttatott kortársi világban bontakozik ki, míg másik három a jelenbe nyomasztóan „belelógó”, s ekként lezáratlan, és akár eltelt évszázadok ellenére is lezárhatatlan történelemben játszódik. Vagyis ebben a kötetben nincs például lélektani súlyokat görgető kamaradráma, nincs archaikus vagy polgári mítosz-adaptáció, nincs költői játék – súlyos és komoly helyzetek, viszonyok, tények és összefüggések mutatkoznak meg a társadalmi tér gravitációjában vagy a történelem folyamatos múltjában; súly és komolyság persze sokszor a fonákjáról látható.

A kortárs világban a formákat őrző hagyomány és a múlt lassú és feltartóztathatatlan eróziója, ennek nyomán az otthon elvesztése, s a benne élő család mindinkább ki-, illetve felszorulása a hideg és emberi életre alkalmatlan „magasabb” régiókba Láng Zsolt rezignált *Téli kertjének* tárgya és története. A valamikor élhető és lakályos tér ugyanis munkások „martaléka” lesz, akik nyilván valamiféle korszerűt és praktikusat teremtenének a lakásban, csak éppen a lakók állnak ellen ennek a gyanús teremtésnek. Bár esélyük erre nemigen marad: az első felvonást követően a másodikban még csak a padlásra, de a harmadikban már a galambdúcba húzódnak, s kétségbeejtő helyzetük nyomán onnan repülnek el a végtelen kékségbe, amely alatt hófehér bálnacsorda sejtethető. A rendkívül erőteljes képekben fogalmazó szerző a terek változásának kézenfekvő abszurditását a családi viszonyok terének nem kevésbé abszurd alakulásával erősíti, árnyalja és hitelesíti egyben. A hokiedző apa, leépülőfélben is dinamikus felesége s a felnövekvő gyerekek mellett ugyanis ott van a hozzájuk látogató, s ott ragadó „elnök” – vagyis a hokicsapat új tulajdonosa, ennek a kevéssé szép új világnak a hőse –, illetve titkárnője, akinek viszonya főnökéhez nem csak szakmai. Harmadikként pedig egy „tisztá lény” érkezik a családhoz, aki a maga öntörvényű tébolyával ellenpontozza a mindennapi, „normális” működés megszokott és elviselhetetlen örületét. Az általa kezdeményezett dialógusok így mozdítják ki a lezüllő párbeszédet valamiféle jelentéstelen gazdag és a mindennapok számára indokolhatatlan – „bolond” – költőiség felé, s mutatják meg egyben az élet kereteit jelentő kisvilág elviselhetetlen pitiánerségét, valamiféle magasabb és emberibb látás- és beszédmód kontrasztjaként. Ez a magasság azonban idegen a köznapoktól, ám a szereplők számára mégsem egészen az – talán ezért, hogy a galambdúcból való ellebegés marad egyedüli kiútként a magasba szorult családtagok számára. Akik voltaképpen egy – a műfaji meghatározást tekintve – „házi játék” akart-akaratlan „játékosai”; s hogy ez nem éppen szín-játék, hanem az elvesztett otthon és a kohéziója tűnt család fanyar siratása, azt az egész mű ironiája, kesernyés humora – és a konvenciók dramaturgiájának nehézkedési erejével való szembeszegülése tanúsítja.

Másféle fizikai törvényszerűség a főhőse Garaczi László *Plazmájának*, amelynek címszereplője, közege, eseménysoara ugyanaz a megfoghatatlan, meghatározhatatlan, mindenre alkalmas, de semmire sem igazán képes – anyag? halmazállapot? létforma? – a plazma, amely „alakul buggyan és csorran / nincs benne csont ami roppan / nyúlik a fortyog a plazma / nincs erő mely megakassza”, mint a szerző fogalmaz. Ebből jönnek elő a szereplők és ide távoznak azután, ez lesz a színműben felbukkanó dalok és epizódok hőse, továbbá valamiféle furcsán módosult tudatállapot maradandóan megformált élménye; no meg a külö-

nösen működő dramaturgia általános közege. Mindez persze csaknem megoldhatatlan feladatot jelent rendezőnek és szereplőknek, ugyanakkor áradó szabadságából és képlékeny gazdagságából adódóan a színpadon olyannyira nélkülözhetetlen invencióra szorítja őket. Itt végre esélye sincs az úgynevezett hagyományos színházcsinálásnak. Ami pedig ebből a különös közegből ki-kidudorodik, epizódként megformálódik, karakterként csomósodik, az sajátos optikával láttatott, züllött és formátlan mindennapjaink világának része: kereskedelmi rádiók idiotizmusa, gátlástalan és nyegle média-hősökkel, mindennapi lapos ügyeskedéssel, piti bűnökkel és az emberi kapcsolatokat helyettesítő üres szerelemmel, vonzalommal, családi konvenciókkal és elementáris viszolygással; „plazma”. Abszurdítás és valóság itt szükségképpen egybemosódik, a műsorvezetők „áprilisi tréfái” nyomán például, melyek azonban semmiképpen nem tűnnek tréfáknak egy normáit veszített világban, ahol csaknem minden bekövetkezhethet – szülészetten elcserélt gyerekek, Turulra mászó öngyilkosjelölt rádiónyilatkozata, zsarolás és áldozattá válás cserebomlása – mindez egyszerre oszcillál a sajátos lélektani halmazállapotú hősökben. Keserű és ellenállhatatlanul szellemes anamnézise mindez az ezredforduló lebutított köznapjainak, agymosott konzumbajnokainak, kereteit és normáit veszített világának, amely mégiscsak egyetlen és megismételhetetlen életünk terévé vált. Olykor persze finom melodráma, rezignált „song” vagy virtuózan játékos szellem lengi át az egyetemes bunkóságot, a fagyosra hűlt emberi viszonyokat, vagy az intézményesült kiúttalanságot. A káprázatos nyelvi erő ugyanakkor magának a vitathatatlan anamnézisnek mond ellent: amíg így lehet látni és láttatni világunkat, ilyen teremtetőerővel, szabadsággal és keserű lírával – addig természetesen rengeteg remény van. Tegyük hozzá: remény a színház számára is, amely már több alkalommal – Veszprém-ben, illetve a remek KoMa társulat jóvoltából Budapesten – „plazmatikusan” megmutatkozhatott, s ezzel tette nyilvánvalóvá, hogy nem csak a dráma nyelve képes megformálni ezt a különös halmazállapotú közeget, de van esély arra, hogy megváltozzék az is, ami a színpad közegében tűnik öröknek és nyomasztónak. Hiszen nem csak egy cirkuszi trapéz vagy éppen a Szabadság híd teteje illesztendő a kamaraszínházi térbe, de követendő a végső írói instrukció is: „bugyogás, nevetés, pezsgés, sivalkodás, gőzfelhők közepette mind az ötven visszaolvasdnak a nagy, közös plazmába”. Hova máshova.

A kötet legkeserűbb és legkétségbeesettebb írása Spiró György *Prahja*, és nyilván szomorú szükségszerűség van abban, hogy egy komédia – tegyük hozzá: remek komédia – villantja fel azokat a feneketlen mélységeket, amelyeket egy tragédia a maga morális horizontjával talán csak elfedne. És aminek bájos banalitása és elementáris, dörzsölt naivitása rendkívüli drámai erővé alakul, ahogy az „alsó-középosztálybeli”, középkorú házaspár váratlan szerencséivel szembesül: a hatszázmillió lottónyeremény az övék. A férj titkos és kitartó lottózása meghozta váratlan és mégis remélt gyümölcsét: a füledt és elviselhetetlen kisvilág, a számtalan megaláztatás, a felgyülemlett keserűség és a családban, munkában, mindennapokban már-már életformává vált kudarc-sorozat mintha egy „varázsütésre” megváltozhatna, megszűnhetne, s átadhatná a helyét – minek is? És a döbbenetes empátiával, rendkívüli valóságismerettel és ravasz dramaturgiával megmutatott közös és dialogikus vívódásban éppen az lesz mind nyilvánvalóbbá: hogy nincs minek. Hiszen minden illúzió, álom, vágy, remény csak abban a világban lehet otthon, amelyben ezerszer maradtak alul a főhősök a valóság rettenetes törvényeivel szemben, s akarva-akaratlanul osztották a vesztesek változtathatatlan sorsát. Nincs tehát olyan mozzanata a tervek szövésének – a nyertes lottószelvény elrejtésétől a felfoghatatlanul hatalmas pénzösszeg felvételéig, majd megálmodott felhasználásáig –, ahol ne lenne erősebb a szorongás, a kétség, a bizalmatlanság és végül a kudarc-orientált lemondás, illetve a zsigerivé vált alulmaradási ösztön, mint a talán végre kézzelfogható remény és kiút. A kibontakozó dialógus mentén, mondatról mondatra fogy el a levegő a húszéves boldogságban/boldogtalanságban élő házastárs reményei körül. Nincs esély, már képzeletükben sincs, arra, hogy bármit

is kezdjenek ezzel a pénzzel, ami felfoghatatlan nagysága ellenére – vagy miatt – mégiscsak az élhető életnek lenne metaforája. A kevésbé nyomasztó körülményeknek, a saját sorssal való rendelkezésnek, a megvalósítható vágyaknak. De nem lehet. Mindennél erősebbek a korábbi élmények a sors megváltoztatására tett hiábavaló kísérletekről, a feltétlen kiszolgáltatottságról, a saját döntésektől való rettegésről. Mindezt a züllött média „érvei” éppúgy alátámasztják, mint a horizontjukon felbukkanó karakterek történet-fragmentumai. A hétköznapiakat végképp átítató paranoia végül egyetlen valóságos értéküktől fosztaná meg őket: mindenen keresztül mégiscsak feltétlen összetartozásuktól. Amikor pedig ez rendülne meg, s szinte a tények nyugalmával értik meg, hogy a magány és ezzel a végső boldogtalanság következne mindkettejük számára a vágyott boldogság helyett, akkor dönt úgy a reménykedésben vétkes férfi, hogy elégetik a nyertes lottószelvényt. A káprázatos cifra átkozódás, ami a papírfecni lángjait kíséri, a magyar drámairodalom legfontosabb lapjai közé tartozik, s a kilobbanó reményt övező füstöt követő *sötét* végre otthonos, meghitt, a miénk, mert még élhetően elviselhetetlen.

Hogy minden kicsinyessége és jelentéktelensége ellenére mindennapjaink mégiscsak részei lehetnek a történelemnek, az a két évtizede meglóduló, majd zökkenővel haladó idő élményéből következhetett. Különös, bár nyilván magyarázható – sőt: talán érthető – módon ennek viszonylag kevés színpadi dokumentuma maradt; Zalán Tibor *Katonák, katonák* című drámája azonban ezek közé tartozik. 1993-ban – keletkezésekor – a fegyverek határainktól délre és nem messze dörögtek, s minden közöny, kényszerű amnézia és életösztön alakját öltő önzés ellenére sem tartóztatták fel a döbbenetet, a menekülteket – s a felismerést: hogy mindez történni tud. És nyilván az sem véletlen, hogy ez a mű éppen Erdélyben került színre, bár bő évtizeddel keletkezése után, paradox módon annak az „Unió”-nak az esztendejében, mikor Erdély Magyarországgal – nagyobb egységben bár, melyhez Románia is tartozik – mégiscsak „egyesült”.

A történet kerete azonban a patriarchális kisvilág, a maga vidékies légkörében kibontakozó mikro-drámáival, el nem hált szerelmi háromszög-történeteivel, fiatal lányok ébredő érzékeivel és a robusztus apa-figura nagyon is esendően testi valójával: a böllérség megannyi testi-lelki kellékével; ám semmiképpen sem túlrajzoltan vagy a tragikusan elrendelt sors részeként. S hogy még teljesebb legyen a fülledt meghittség: közös étkezés és a rendszeresen tartott Biblia-óra készülődésében érzékelhetők azok a feszültségek, amelyekből dráma aligha bontakozhatna ki, népies-polgári színmű persze igen. De ezt „írja felül” mindjárt a katonák érkezése, akik ismeretlen irányból, célból, létszámban és feladattal – de feltétlen „szükségességgel” jelennek meg, s tépik fel azonnal a viszonyok meghitt szövedékét. A reflexszé váló brutalitás, a kommunikáció alakját öltő erőszak, a megfélemlítés és zsigeri embertelenség, a polgárok tárgyként kezelése – mind megannyi mozzanat, amelyet békeidőben elfelejt a társadalom, ám rendkívüli állapotban a mélytudatból hirtelen felszínre tör. Ellenség híján, de a kincstári szadizmus parancsait követve, a dráma logikája szerint rendre be is következik a megannyi szörnyűség: kínzás, kivégzés, erőszaktevel; vagyis a végtelenbe vezető megaláztatások lassú eszkalációja – szentségtöréssel súlyosbítva, hiszen a militáris demiurgoszként működő „tizedes” a templomban rendezi be a maga poklát. Amelyben a böllérnek jut az a feladat, hogy „disznókat” öljön meg, akik ebben az esetben emberi lények volnának, pusztán a minősítésük a sertésé; s amikor megtagadja az engedelmességet, lánya megerőszakolásának fenyegetésével csinálnak belőle valóságos gyilkost, mégis. Ennél nincs lejjebb – így amikor végre távoznak a „katonák, katonák” – bűne akkor már végleg vele marad, mely páriává teszi őt abban a világban, melyben addig mégiscsak megbecsült helye volt.

Hogy a történet akusztikájához kell a délvidéki vérontás friss élménye, az persze a mi emlékezetünket is minősíti – örömmel szabadulnánk a rettenetes tudástól –, ugyanakkor az elborzadó olvasó okkal érzi úgy, hogy a megmutatott kegyetlenségből kevesebb több

volna; színpadon pedig feltétlenül hatásosabb. A történeteszövevé eleve elrendelt menetével szemben pedig a lélektan bizonnyal akadályokat gördítene, ha logikája megfelelően érvényesülhetett volna. Sokszor pedig olyan sémák villannak fel – Sánta Ferenc *Az ötödik pecsétjének képlete* például –, amelyekben az efféle absztrakt választást véghelyzetek indokolták, ám azokban az esetekben a valóságos és átélt háború sokkalja közös befogadói élményt jelentett – míg itt egy pusztán elgondolt háborúskodás áttekinthetetlen motívumrendszere kínál indítékot. És persze a brutálisra egyszerűsített történetmenet éppúgy sematizálja a karaktereket, ahogy véghelyzetekben a morális mozgástér is rendkívül leszűkül; s ilyenkor érzi úgy az olvasó, hogy egy 1994-es *Rivaldában* értőbben fogadta volna be a drámát, mint a 2006-2007-esben.

Különös törvényszerűségnek tűnik, hogy történelmi díszletek között pergő, úgynevezett történelmi dráma sokszor „aktuálisabb” lehet, mint a tegnapi újságból merített, még ha éppenséggel „királydrámáról” van is szó, a kun király: IV. László tragédiájáról, mint Kiss Csaba *Kun László* című művében. A műfaj persze némiképp zavarba ejtő – előbb Shakespeare-t idézi, majd a zavar oldásaként Illyést, Németh Lászlót és Sütő Andrást; vagyis a magyar történelmi drámának azt a hagyományát, amely sorskérdéseinket a régmúlt úgynevezett tükrében veti fel újra, s jut a – többnyire – rezignált, sokszor patetikus, gyakorta önsajnáló, de mindig tanulságos konklúzióra. Fontos és vonzó szerzői attitűdöt takar azonban, hogy éppenséggel egy – morálisan is – „sok sebből vérző” uralkodó a dráma hőse, akinek azonnal három alakja mutatkozik meg: a gyerek, a fiatal és az érett László, ők olykor egyszerre jelennek meg a színen; itt pedig mintha Hernádi Gyula kínálna kövendő dramaturgiai mintát.

A történet persze csakugyan döbbenetes erejű – akár: drámai –, s a kunok sorsát színpadon még nemigen mondták el, ahogy azt a vívódást sem, ami a züllöttnek és idegennek tetsző európai intézmények, elvárások és formák elfogadásával szemben ad igazat a saját belső törvényeknek, az archaikusabb és artikulálatlanabb hagyománynak, zabolátlan hajlamoknak és feltétlen vonzódásoknak. A mű számára azonban a kiskirályok, a kiátkozással érvényesülő pápai erőszak, az intrikák, viszályok és összezapások elegendő „drámai anyagot” kínálnak a fenti vívódás illusztrálására, színes és pittoreszk sorozatukból pedig izgalmasan rajzolódik ki egy történelmi képeskönyv, amelynek főhőse vallja és vállalja saját gyengeségét – elég szent volt már eddig az Árpád-házi királyok között. Így hát színes csatajelenetek, történeti forrásokból rekonstruált kun sátrak, kissé folklorisztikus orgiák és komor várbeli termek kínálják a közegét annak a történetnek, amelynek a végső tétje voltaképpen annyi volna, hogy az ország ismét ebek harmincadjára juthasson. Ennek tagolt és érzékletes megmutatása persze méltó feladat, ha éppen a história lesz is itt az igazi dramaturg; s a színpadi események mentén csak ennek alárendelve érvényesülhet az eseménymenet belső szükségszerűsége. És a tradíció, amelyet újrateremt a szerző – a magyar történelmi drámáé –, csakugyan az egyik legfontosabb a magyar irodalomtörténetben; hátha egyszer a színház történetében is az lesz.

Egészen másféle tradíciót követ a kötet egyik legizgalmasabb, legfontosabb – és tegyük hozzá: remek – darabja, ám nem kevés ellentmondást keltve és követve, Papp András és Térey János *Kazamaták* című tragédiája. Hogy miként lehet verses drámában méltóképpen és mélyen megidézni Shakespeare-t, s emellett miként lehet a történelmet a maga könyörtelenségében és véletlenszerűségében színpadi ízeire szedni; hogy mennyire válhat drámai erejűvé mindaz, ami egyébként csak szörnyű epizód volt; s ennek az eseménymenetnek miként lehet ezernyi arca, amelyből mégiscsak kirajzolódik a tragikus egyetlenegy: a közönyös és kegyetlen sorsé – mindez páratlan jelentőségűvé teszi az 1956 október 30-án a Köztársaság téren játszódó események megidézését. Amelyet virtuóz könnyedséggel, rendkívüli felkészültséggel és káprázatos találmányossággal formál meg a szerzőpáros: nem csak a csőcselék alakját öltő felkelők, s nem csak a züllés különféle foka-

in hithű pártkáderek mutatják itt meg ezerféle arcukat – s a pergő események során azoknak ezernyi változatát –, de új arcukkal fordulnak felénk a valóságosnak ismert események is; amelyekre hűvösen és bölcsen reflektál a Szóvivő, s halad előre maga is a tragédiával együtt, szükségszerű végzete felé. A színpadi vízió túl azonban maga az olvasás is magával ragadó élmény, hiszen káprázatos nyelvi ötletek, döbbenetes szemléleti bukfencek, zseniális költői invenciók és folyamatosan újraértelmezett közhelyek, tények, történelmi ítéletek vagy éppen olcsó szlogenek mentén mutatkozik meg a tragédia a maga rettenetes plaszticitásában.

És míg a szerzők öntudatosan hagyják figyelmen kívül, hogy végül is mire alkalmas a magyar színház és színpad 2006-ban – éppen ezzel adnak megoldandó feladatot annak, aki méltó rá. A tragédia lapjain ugyanis tankok vonulnak fel, az események kocsmában, kazánházban, lépcsőn és tanácsteremben zajlanak egyidőben, repülőőről látjuk a teret, majd a kazamaták alulnézetéből, meglevenednek a lincselés híres képei és a sortűzé, stb. – nincs határa a történelemben bolyongó fantáziának. Mindez naiv evidenciaként mutatkozik meg a szövegben, s ezért lehet alkalma emlékezetes előadásnak is: mint Gothár Péter értelmezésében volt látható a Katona József Színházban. Itt végre együtt és egymást erősítve formálódott meg az, ami szövegben, látásmódban, és színpadon lett drámaian új. És ami egyik legfontosabb történetünk: 1956 fordulópontjáról szól.

És éppen itt következik a zavar. Ami nem az olvasóé, ahogy nem is a nézőé – ők maradéktalanul átadhatják magukat a súlyosan előregördülő tragédiának, a hatalmas erejű szövegnek, a döbbenetes képeknek, és ezekből kirajzolódó konfliktus-sorozatnak. Hanem a történelemben élő, s arról gondolkodó befogadó zavara. És talán az sem véletlen, hogy a magyszerű Mészöly Miklós – valamiként ügyetlen – mondata a történet mottója: „A Köztársaság téren bűnhődésből az is hőssé kénytelenedik lenni, aki bűnös vagy csak ártatlanul az”. A nyelvi zavar tükrözi a történelmit: a fényes és fontos októberi napok utolsóelőtti sötét és homályos. A forradalomé bár, de nincs lényegi köze hozzá – vagy csak nagyon át-tételelesen van, s nem szükségszerűen. Hiszen itt csőcselék van, fanatikus kommunisták vannak, és sok vér van: fáról lógó meglincselteké és lelövöldözött ápolónőké. 1956-ról a darabban ezen a téren túl nincs szó, ami természetesen nem feltétele sem hitelességének, sem remekségének; de szembeötlik azonnal, amikor arról az időről, sőt: forradalomról gondolkodunk, amelynek ez a nap fordulópontja lett. A reménykedés extázisa volt egyfelől ez az október vége, hiszen ekkor a remény még megalapozottnak tűnhetett: a negyednapra bekövetkező szovjet invázióról itt még nemcsak hogy nem született döntés, de éppen a magyarok kívánta mozgástér megadását mérlegelte Moszkva. Amit részben a világpolitika húz át – a szuezi válság –, másfelől pedig, úgy sejtethető: éppen ez a tér, hiszen a lincselés képei és filmjei meglepően hamar jutottak ki Moszkvába, és szembesítettek rémálmaikkal a döntéshozókat: így jár minden kommunista, ha majd ítél a nép. Ez sem lényeges persze a színmű szempontjából, de befogadását már meghatározza: sem a reménykedés, sem a végképp elpusztuló esély nem tűnik fel a horizonton, maga a forradalom nem. Így óhatatlanul ez a rettenetes epizód nő rá 1956-ra. Bonthatatlanul: éppen rendkívüli művészi erejénél és drámai koherenciájánál fogva. De hát a művészetnek nem feltétele a történelmi tudás, sem az úgynevezett hűség és hitelesség – legalábbis ezen a szörnyű téren túl nem. És persze ez is tanulság, megértendő és megfajtható, s ha éppen ennyi töprengenivalót ad az újraélő *Rivalda*, már megért minden erőfeszítést.

Hiszen drámáink lezáratlanok. Folytatás következik.

VAN EGY FÉRFI

Esterházy Péter és a magyar színházi hagyomány

„Arcunk maszkként, nevünk álnévként
viselkedik – ha minden jól megy.”¹

Nádas Péter *Takarítás* című drámájának végén egy életnagyságúra nagyított fotóról színpadi életére lép egy fiatal férfi, András. Esterházy Péter legutóbbi drámája itt, ezzel a teatrális mozzanattal kezdődik: Rubens, az öreg férfi, kiesik egy képből, saját megfestett arc-képéből. A kép és a szcena, a megfestett és a megélt valóság közötti dimenzióváltás olyan játékot indít el, mely a hetvenes évek jellegzetes szövegelemeit eltávolítja a színpadi tér és idő mozdulatlan kereteitől, és sokkal játékosabb, Esterházy esetében mondhatjuk, hogy vígjátéki formába illeszti őket.

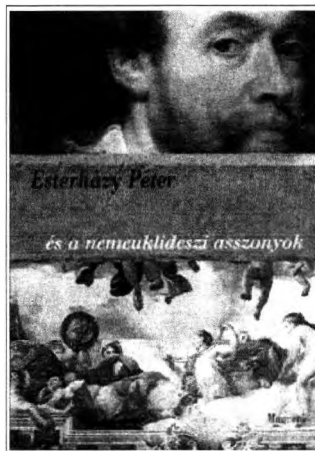
Mielőtt pontosítanánk, mit is értünk vígjátékon, tréfán, színpadi viccen, konferanszié-kabarén, jó lenne végignézni, hogy a színház mint közösségi emlékezet miként fogadja be ezeket a szövegeket. Esterházy drámáit akár lezárt trilógiaként is olvashatjuk. Az operalibrettóként jelölt *Daisy*, a dráma *Búcsúszimfónia*, valamint a dramolett *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* körbejárja a reprezentáció lehetőségeit, miként Nádas tette a három T-vel (*Takarítás*, *Találkozás*, *Temetés*) 1977 és 1980 között, s így újrendezhetjük mi is a kortárs színházi paradigmában éppen Esterházyval folytonosan előkerülő közös hagyomány fogalmát.

Esterházy dramatikusszövegei évtizedek óta kitérnek a megértés legalizációs mechanizmusai elől. Amikor eleve drámának (librettónak, dramolettnek) írt szövegek kerültek színpadra az RS9-pincében, a Vígszínház-padláson, vidéki nemzeti-kisszínpadon, a kritikai reflexió tiszteletteljes és halk volt. Amikor viszont Esterházy nem drámának szánta a szöveget, mint a *Spionnovellát*, az *Egy nőt* vagy a *Fuhasokat*, akkor jelentős, sok helyen, szériában játszott színházi esemény lett belőle. Már ez a drámai-színházi műfajértékelési bizonytalanság is érdekessé tehetné Esterházy és a magyar színházi mechanizmus viszonyát, ráadásul az új drámakötet éppen ezt a játékot tetőzi be. Ezt a jelenséget úgyis megfogalmazhatnánk, hogy leírjuk, hol a helye Esterházy Péternek a magyar színházi hagyományban, ráadásul ez az a közelítés, ahonnan az elemzők többsége el szokott indulni. „A magyar színház tud spiróul, Parti Nagy-ul, tasnádiul, de nem tud esterházyul”, fogalmazta meg Radnóti Zsuzsa,² s nyilvánvaló, hogy az

¹ Esterházy Péter: *Életeim*. Nádler István kiállításán elhangzott megnyitóbeszéd, 2006. március 22.

² Radnóti Zsuzsa: *Évadkörkép*. www.inaplo.hu/na/naput_2007/2007_5/003.htm

Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2006
113 oldal, 1990 Ft



Esterházy életművel egyensúlyozó kritika szembenéz a bemutató-körülmények alternatívításával, s a közösség színháznézési szokásainak merevségét olyan hagyományra vezeti vissza, amely Mágnás Miskán és bús-búsongó Bánkon termeli ki a színházi élményt. Mindenesetre közhellyé rögzült, hogy Esterházy játékai nem a magyar színházi hagyományban alakultak drámává, s az intézményi infrastruktúra működése nem is teszi lehetővé a bemutatásukat. Esterházy ilyen módon (talán előítéletesen) közelített színházi történetét a tragédiajátszás honi toposzai is terhelik. A magyar színházi játéknyelv a kisrealista, sztanyiszlavszkijos szerepértelmezéssel vezetett alakításmechanizmusok rezervátuma, s tekinthetnénk ezt a pszichologizáló formanyelvet a színjátszás nemzeti örökségének is (ez is egyfajta *national heritage*), akkor nyugodtan félretehetnénk. „Édesem / hát én ezt nem tudtam / hogy ez magának ennyire nehéz / Sztanyiszlavszkij / Ne gondoljon mindig / Sztanyiszlavszkijra”.³ Tudjuk, hogy akkor könnyebben és tisztábban különülne el mindaz az erőfeszítés, mely a játéknyelvben, a színész és a szerep viszonyértelmezésében, a látvány komplexitásában (meg egyebekben) kialakuló improvizatív helyzetjátékban találja meg az alkotó és a néző közös örömét. Esterházy szövegei ilyen színházi olvasatokat kínálnak és várnak el, ilyen teátrális közeget feltételeznek, mely a megszokott erős referenciális cinkossággal, hol kilépve a hagyományból, hol visszalépve bele, a közös játékban *megeső* öröme vezet rá.

Mielőtt Esterházy Péter és a magyar színházi hagyomány viszonyában keresnénk megértési módokat, nézzük végig, miként jelent meg az utolsó kötet nagydrámája a kortárs kritikában. A *Rubens és a nemeuklideszi asszonyokról* megjelent elemzések leginkább a műfaj problematikája felől indulnak. A dráma a számmisztika (Esterházynál megtelepítősen kézenfekvő) segédvonala mentén, narratív renddel még novellának is olvasható: „...az is megtevesztő, hogy ez egy színdarab lenne.”⁴ Többen⁵ elfogadják a puszta formai ismérvekből levezetett műfaji szabályt, vagyis hogy a név, a dialógus és az instrukció vizuális képe elegendőnek bizonyul a drámai olvasói szokások beindításához, s így a kortársi horizonton elsődlegesen a német szövegekkel, a nyolcvanas évek német nyelvű dramatikus trendjével, Thomas Bernhaddal és Ernst Jandllal⁶ társítják – pontosabban nem is velük, hanem Márton László sűrített Bernhard-értelmezésével: „A Thomas Bernhard-i retorika a létezőmód elrendezése a színpadon.”⁷ Nagyon eltávolítana minket Esterházytól, ha a kortárs német drámairodalomban Mayenburg, Schimmelpfennig vagy Walser kemény talajára tévednénk, míg ha Jandlnál és Bernharnál maradunk, éppen azt a közép-európai ambivalens játékot leljük meg, mely Esterházy sajátja. Persze az érzéki totalitás Rubenshez és az értelmi végesség Gödelhez kötött kettőssége olyan drámai struktúrát is kínál,⁸ mely az epikus szerző művét a klasszikus drámai konfliktusra feszíti rá. Így akarva, nem akarva azt a drámaolvasói ábécét veszi elő, mely klasszikus drámák rendjében szerepeket, a köztük fennálló viszonyban cselekményt, a dramatikus időben és térben pedig összefüggéseket keres. Ez a drámai téma-réma viszony, de ebben most ne tévedjünk el, itt egyértelműen kudarchoz vezet. S operalibretto is a *Rubens*, láthatjuk az életműből, a *Daisy* hatástörténetéből átszivárgó műfajdeterminációkat, hiszen ez is „teljesen operához illő módon kezdődik.”⁹ Kurtág György Bornemissza-dalciklusa Luciano Berio művével párhuzamos szerkezeti megoldásokra emlékeztet, melyek zenei szövegta-

³ Esterházy Péter: „Affolter, Meyer, Beil. Don Juan avagy a bolond család”, in: *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, Magvető, Budapest, 2006. 31.

⁴ Forgách András: „Máshonnet”, *ÉS*, 2007. (51. évf.) 5. szám.

⁵ Kúti Gergő: *Garázdálkodás. Esterházy és a nemeuklideszi asszonyok*, www.a7.ro.

⁶ Radnóti Zsuzsa: i. m.

⁷ Márton László: „Útikalauzunk, Thomas Bernhard”, *ÉS*, 1999. május 14.

⁸ Pályi András: „Meztelen-e a hús?”, *ÉS*, 2007. (51. évf.) 5. szám.

⁹ Csehy Zoltán: „Virág az ember”, *Bárka*, 2007/5. 91.

golással, szólamozással a barokk teátrális közegét jelenítik meg. És még az is lehet, hogy a *Rubens* „... valójában ars poetica, műhelynapló, írói vallomás, nagyon személyes mű”.¹⁰

Ez a műfaj-determinálta olvasat elsődlegesen a színházi szakma íróembereit jellemzi, míg az irodalomtörténészek, őrizve tartózkodásukat Esterházy ilyenfajta szövegkirándulásaitól, a dramatikus művek elemzésétől eltekintenek, már csak azért is, mert nemigen járhatnának más befogadói ösvényen, mint amin Kulcsár-Szabó Zoltán indult el igen határozottan.¹¹ Ez az út Esterházy saját szöveghagyományában kering, kacskaringózik, visszavisszatérve bújócskázik, s az elemző (aki éppúgy a kiadott szövegtesthez nyúl, mint bárki más) az életmű egészét, a drámai művek és a főművek viszonyát és topográfiáját térképezi fel. Az életmű pedig, mint referenciális egység, felkínálhatja a kis elő-szövegek, helyzetdramolettek kiadástörténeti helyiértékének megváltoztatását, s az alkalmiság helyzetéből kilépve a dramatikus technikák próbálgatásának, a technikai rákészülésnek jellegzetesen esterházys tüneteiként olvashatjuk őket.

A kritikai mezőben egyértelmű, hogy az olvasatok csak egyetlen nyelven tudnak: vagy a színházén vagy az irodalmén. Esterházy Péter drámáit az életmű és a műfaj felől olvassa a kortárs magyar kritika, pedig érdekes horizontot állíthatunk fel a szövegek színházi olvasatai felől indulva, mert ezzel egyrészt azt mondanánk megint és sokadjára, hogy a színházi hagyomány, vagyis a színházi gyakorlat, amit észlelünk, már benne *van* egy szöveg formálódó testében, másrészt ismét leszögeznénk, hogy a színpad-szöveg reláció nem csupán a szöveg színpadra fordítását, hanem kölcsönös, a játékhagyományt ki- és megmozgató eseményeket is jelöli. Tudjuk, magyar szerzőként Esterházy nem támaszkodhat egy ötszáz éves szilárd dramatikus múltra, Balassi nem Shakespeare, Comenius *Schola Ludusa* nem Racine *Phaedrája*, s fájó, de a *Czillei és a Hunyadiak* nem egy *Hernani*, s elsődlegesen nem azért, mert irodalmi-esztétikai értékük rosszabb (lenne), hanem mert színházi paradigma sosem vagy nem folyamatában működöttette őket. A (dráma)szövegek állandó színpadi jelenléte alakítja a játéknyelvet, s hozza létre azt a mechanizmust, mely a dráma szövegtestében kifeszíti a műfaji szabályokat. A „magyar színház nem tud Esterházyul” mondatot úgy fordíthatnánk, hogy a magyar színházi hagyomány azt a szöveget fogadja be, mely az indulatból tragikus realizmus vagy a kisrealistán játszott népszínműves ironia vagy a pesti groteszk dramatikusságát hordozza, melyek külön-külön jelen vannak a felsorolt szerzők szövegeiben, de egyben van ott Esterházynál. Esterházy minden dramatikus szövegében újraépíti a teljes magyar színházi hagyományt, s az el is várt intertextuális rengetegben Örkény-, Madách-, Karinthy-, Vörösmarty-mondatközből még Major Tamást, Kern Andrást is fellépteti. „(játszik) Csak hódolat illet meg, nem bírálat. / Nem adhatok mást, csak mi lényegem. / (halkan) Az angyalokra mutatva / (a KARra mutat) Dicsér eléggé e hitvány sereg, / És illik is, hogy ők dicsérjenek. / Te születted őket, mint árnyát a fény, / De mindöröktől fogva élek én.”¹²

Esterházy drámatrilógiának is olvasható nagy szövegeiben a szerepjáték, a közösségi játék, a színpadi kijelentés és állítás teátrális megoldásait követhetjük, azokat a szerzőt egyébként is filozófiai mélységekbe csábító téziseket, melyeket a színházi forma éppen a külön nyelvből adódó szabályrend miatt plasztikusabban old(hat) meg. A szerep, a viszony, a megértés dramaturgiája mindhárom darab reflektált eleme. Ha megnézzük a trilógia címszereplőit (a *Búcsúszimfónia* Apája elliptikus szerkezettel értendő bele), olyan szerepet találunk, melynek felvétele, eltartása, azonosítása és eljátszása válik a szöveg egyik fő drámai szervezőjévé. Daisy, az Apa és Rubens: a transzvesztita szopránénekes, a szinkronszínész és a festőművész rendes drámai karakter, kétdimenziós alak, s mivel „a

¹⁰ Pályi András: i. m.

¹¹ Kulcsár-Szabó Zoltán: „Nemeuklideszi játékok”, *Kalligram*, 2007/10.

¹² Esterházy Péter: *Búcsúszimfónia*, Helikon, Budapest, 1994. II. felvonás 71.

mű a figurák kidolgozásában több száz éves tradíciókat éltet tovább”,¹³ feltételezzük az alak mögött álló játékos személyét, így a szerepből való kilépés lehetősége és kényszere egy időben, ebben a színházi jelenben vizuális formát kaphat. A szerző leggyakoribb megoldása a szerepből kiesés mozzanata,¹⁴ mely a *Rubens*ben ráadásul egyedi vizuális *bon-mot*-t is megenged magának, lévén a figura önmagát is lefestő művész. Rubens szerepei a festményein sorakoznak, kalapban, csákóban, hajjal, homlokban, s a szerepből kilépés és kiesés már nem is a fiatalkori szerepfelvétel terhét, a szerepválasztás bizonytalanságát, hanem a megtudható, megfesthető, megtapasztalható rendből történő kiszakadást mutatja. Az élőkép kulturális hagyománya nemcsak a XVIII. századi kastélyszínházi reprezentációs játékokat emeli itt a színpadra, bár Esterházy-történelmünkkel elsődlegesen ezt a csatornát nyitjuk meg, hanem a performanszkultúra,¹⁵ például Sophie Calle, Laurie Anderson, Bob Ashley akcióiban követhető történetmesélési dinamikáját. A kortárs performanszkerettel való játék éppen a szerep és a játékos egygyé válását, a szerep megszűnését és az úgynevezett teátrális valóság jelenségét állítja elénk. „Itt lenni nem lehet, csak játszani, / És élni-halni nem, csak játszani.”¹⁶ Mindez azért nem azt jelenti, hogy Esterházy drámáit performance-nak neveznék.

Éppen a hagyománytörténet felől nézve különösen szép (nem feltétlenül jó vagy izgalmas), hogy mindezeket az Esterházy-művek játéktörténete is megerősíti: a *Rubens* 2008-as bemutatójára a Vígszínház társulatából azok a színészek hozták saját, a szöveggel élő-öregedő testüket, akik szinte Esterházy színházi karrierjének kezdetétől egyengették játékuikkal a szövegek útját. Vallai Péter és Igó Éva, Venczel Vera és Lukács Sándor tízenhúszon éve alakítják az Esterházy-játékot, s a nemcsak az 1996-os *Búcsúszimfónia*, de Vallaival az 1995-ös *Daisy*, s az 1981-es *Spionjáték* múltja is visszatér. A színészi játék-hagyomány testhez-kötöttsége a szöveg működését terheli, rétegzí: Vallai „beszéde furcsán szaggatott, egész mondatokat ránt össze egyetlen szólamná, vagy minden szót – nagy szünetek közbeiktatásával – külön hangsúlyoz, a levegősen ejtett mondatok többnyire nyitottak maradnak, mintha a szövegben alig lenne pont. Arca rezzenéstelen, de a szeme csodálkozó.”¹⁷ Vallai Péter fiatal színészként egyrészt különleges, a realista formanyelv-ből kilépő mozgáskarakterológiájával irányította a nézői figyelmet („behajlított térdekkel, puha léptekkel jár”¹⁸), másrészt azzal a ritka színházi találékonysággal, ahogy Esterházy novellafüzéréből *Spionjáték* címmel előadást formált. Még 1981-ben. A kortárs emlékezet a színész és a szerep tökéletes összekeveredéséből eredeztette a széria sikerét. „Alig lehet szétválasztani, hogy Vallai mikor játszik szerepet, s mikor nem, mikor milyen funkcióból teremt kontaktust a közönséggel, mikor kérdezi a nézőt egy figura nevében, s mikor a maga személyében”,¹⁹ ráadásul oly finoman, érzékenyen vezette a nézőt a játékba, hogy az önként, örömmel lett a manipulálás, a megvezetés részese. Pedig Vallai fergetes ruhacsipesz-bábozásával még a gesztikus játék szintjén is figyelmeztetett az irányítottság, a manipuláltság színházi (és kulturális és társadalmi...) szituációjára, de a közös

¹³ „Daisy”, in: Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető, Budapest, 1986. 272.

¹⁴ Ha meghipertexteznénk *Fuهارosok* mintájára (Bocsor–Müllner–Németh–Odorics–Szécsényi: Esterházy Péter: *Fuهارosok* CD-Rom, SZTE BTK Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 2000.), akkor a következő linkek indítanak a kínálatot: „fegyelmezetten kiesik szerepéből” (*Daisy*, 268), Albert „belesültem a szerepembe / mintha belesült volna a szerepébe / Szerepek vannak apám” (*Rubens*, 65) stb.

¹⁵ Jeff Nuttall: „Le Performance Art, a proprement parler, ne veut rien signifier.” Idézi Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996. 246. S éppen ez a semmit nem jelentés nem állítható színpadra.

¹⁶ *Daisy*, 272.

¹⁷ Nánay István: „A flegmaság álarcában. Vallai Péter szerepeiről”, *Színház*, 1985. május. 32.

¹⁸ Nánay: i. m., 32.

¹⁹ Nánay: i. m., 34.

öröm, a közös tér és összelélegzés²⁰ a reflektált helyzetelemzésre és kontextusváltásra képes akaratot vette el a nézőtől.

Vallai a *Daisyben* építette-formálta tovább az Esterházy-játszás sajátos technikáját, ahol „mint az előadás narrátora fölmondja az instrukciókat, sőt az egész operát rádióon közvetíti”,²¹ s a szerepet eltartó, majd azt látványosan felvállaló játékos alakításfázisait cserélgette. Amikor a 2008-as bemutató, a *Rubens* kerül sorra, a kritika egyértelműen látja, hogy Vallai a nagy művész festősegédjeként „csalafintán poentíroz”,²² „Eckermannjához illene leginkább a nyakatekert gondolatfacsarás, ha nem nyomatékositáná nagyobb szünettel a következő viccet”,²³ tehát a majd három évtized Esterházy-gyakorlat erős elvárásokkal terheli az alakítást. Az a döntés vagy vállalás, mely a *Rubens*-drámát az Esterházy-bemutatókhoz köthető színészekre bízta, elsődlegesen az elmúlt harminc év hagyományával játszik, s terhelten, túlértelmezésre csábítva állítja eléink a velünk és előttünk öregedett testek dialógusát.

Lukács Sándor a *Búcsúszimfónia* Apa szerepében és most a *Rubens* címszerepében természetesen a két drámai alak közötti megfelelést és azonosítást erősíti. Apaként túl fiatal volt a hetvenéves szerepre, így „a színész egy föltételezett apát mímél. Eljátssza, hogy egy javakorabeli férfi, aki már nem fiú, vagyis nem a fiatalok eszével gondolkodik, milyennek képzei, hogyan játszaná el a saját apját.”²⁴ Lukács Sándor 1996-ban Apaként az öregedés testi szimptomáit mutatja fel szerepében, s Zsótér rendezésében-konceptiójában vállalja ennek a Testnek, a szerepbeli öreg-öreg Testnek a megmutatását is. A magyar színházi hagyomány alakításában ez, éppen a Vígszínház társulatával megtörtént jelenet, melyben az Apát levetkőzteti és lemosdatja a Meny, megidézve összeköti és átértelmezi Ruttkai Éva egyik utolsó nagy szerepét. Ruttkai Nádas *Találkozásában* fürdeti le így a fiút, s a hely szemiotikája rámásolódik Lukács Sándor és Venczel Vera 1996-os rituális-szagrális jelenetére. Ez a testhagyomány ráíródik Lukács Sándor *Rubens*-szerepére, s ezt a közösségi emlékezet 2008-ban még őrzi és látja. Vagyis bármennyire túlóltóztatott és túluházott Zoób Kati-jelmezekben lép eléink Lukács nagy festőként saját (ön- és én)képéből kiesve, az öreg, a megöregedett ApaTest szerepét viszi magán.

Amióta az előadások vizuális emlékei, mint mnemotechnikai gyakorlatok, képeken, hangfelvételeken is megőrződnek, nem feledhetjük, hogy az Apa a *Búcsúszimfóniában* szinkronszínész, s szerepköre éppen a hangjátékában bujkáló vegyes referenciák bizsergető, sőt Esterházynál egyenesen érzéki örömeire ébresztenek rá, s így a rögzített tárggyal már rendelkező színház és a színházi kritika működési modellje sokkal erősebben hat a szöveg-irodalomra, mint azt elfogadnánk és elemeznénk. Ma például, a *Rubens* megjelenésekor és bemutatójakor elfogadott tézis, hogy Esterházy bernhardos retorikával ír drámai szövegeket, főleg dramoletteket. Ha végignézzük az Esterházy-drámák kritikátörténetét, látjuk, valahol a *Búcsúszimfónia* után²⁵ jelenik meg ennyire erősen, szinte kizárólagosan a rokonító jelző. S ha a rendelkezésünkre álló kritikai dokumentációból a bemutatótörténetet is rekonstruáljuk, akkor világossá válik, hogy a bernhardos jelző a *Búcsúszimfónia* rendezőjéhez, Zsótér Sándorhoz is kötődik, aki az Esterházy-bemutató előtt éppen Bernhard *A világ-*

²⁰ Nádas Péter terminusa nemcsak a nézői testfunkció közös működését feltételezi, a közös testet, az együttértést, hanem a nyolcvanas évek színházi befogadói folyamatát is: lényeges, hogy Győrben mutatták be a *Takarítást*. A színházi játék hatástörténetének megírását sürgeti mindez.

²¹ Koltai Tamás: „Élni mennyi?”, *ÉS*, 1995. IX. 29.

²² Koltai Tamás: „Teljességi tétel”, *ÉS*, 2008. április 4. 31.

²³ Molnár Gál Péter: *Esterházy és a nemarisztotelészi dráma*. www.szh.hu. 2008. III. 22.

²⁴ Tarján Tamás: „Az atyának és fiú(k)nak”, *Ellenfény*, 1997/1. 21.

²⁵ Előtte talán csak Esterházy Péter nevezte meg az 1991-es *Kalauzban* Bernhardot, majd Spiró György írt róla: *Magyar Hírlap*, 1994. dec. 17. És Nagy Gabriella megkerülhetetlen elemzése: *Jelenkor*, 1996/1. 94–103.

jobbítóját rendezte az Új Színházban.²⁶ A színházkritika számára egyértelmű,²⁷ hogy Zsótér azonos díszletekkel, azonos jelmezekkel, azonos beszédinstrukciókkal, vagyis bernhardos rekvizitumokkal dolgozik, s az előadásrögzítés kritikai folyamata metonimikusan a szerzőre, Esterházyra is ráértette a jelzőt. „Csak aminek neve van, az valami.”²⁸

A *Rubens* bemutatójakor, egy újabb rendezés más jellegű formanyelve azonban megálítja ezt az kritikai kvázi-automatizmust. Persze Esterházy tört mondatai („Azt mondta a fogalmak / a fogalmak érdeklik nem a nők / azt mondta”),²⁹ ritmizált beszédaktusai („Egy kövér meztelen szoprán / Kell ide egy / kövér meztelen szoprán / hogy a fiú azt mondhasa / Anyám te egy kövér meztelen szoprán vagy”),³⁰ létfilozófiai retorikája („Minden mondatodnak értelme van / rémes / Minden mondatod / jelent valamit / És elváród hogy / minden mondatom / fontos legyen / szükség-szerű / rémes / tartalmazzon valami lényegest”) ³¹ mind passzolnak Bernhardhoz is, de „Esterházy – némi rezignált, őszies szkepticizmus mellett – csupa derűs, kecses, könnyed, engedékeny mindent megértés, ilyen értelemben kifejezetten anti-Bernhard.”³² A magyar színházi hagyomány jellegzetességének (talán mondhatnánk hiányosságának) köszönhető, hogy úgy érezzük el Bernhardhoz a kilencvenes években, hogy kimaradt a hetvenes-nyolcvanas évtizedben Beckett, főként a kötelező (tragédiára formált) Godot-penzumon kívül a burleszk-komédiás improvizációk egész sora. Így nem is ismer rá a magyar hatástörténet a *Rubens*ben Beckettre,³³ pedig Esterházy nem csak a magyar színházi hagyomány felől dolgozik. A komédiás, kabarés üdeség, a viccdramaturgia, mely Esterházy drámai életművét leginkább a játék, a humor és a nyelvi zsonglőrség szerkezetére építi, a *Rubens*t, a *Búcsúszimfóniát*, a *Daisy*t a vígjátékhagyományba léptetné. Ha lenne.

S ugyan a vígjátéki nyelvet hivatalból az a Vígyszínház örökítené és őrizné, mely már alapításakor megfogalmazta,³⁴ hogy a vígjáték, a szalondráma, a bohózat és a vaudeville színjátéktípusait mutatja be, ráadásul Kosztolányi is ezeket a friss „francia malacságokat”³⁵ szerette, 1996-ra már elkoptatta Molnár Ferencen és Georges Feydeau-n Ditrói Mórral és Hevesi Sándorral megformált vígjátéki beszédmódját. Jó a dramaturg-gondolat, mely Esterházyt ehhez a házhoz köti, de túl kevés mind az Esterházy-szöveg, mind a bemutató ahhoz, hogy a vígjátéknyelv magára találjon. A *Rubens* és a *nemeuklideszi asszonyok* rendezője, Szikora János éppen a monumentális méretekkel dolgozó, látványos képalkotási tudását tenné Esterházy *Rubens*éhez, s képpé formázhatná a képalkotásról, a megfestésről és a látásról szóló szöveget, ráadásul épp Szikora (és az egyik dramaturg, Morcsányi Géza) személye köthetné össze színházi emlékezetünkben Nádas Péter *Takarítás*ának legendás győri premierjét szerzőnkkal.

S ha azt állítjuk, hogy a vígyszínházas hagyomány komédiajátéka predesztinálja az előadás formanyelvét, akkor a szabad, nyitott (mert széttört) mondatokban és mondatokból a komédia (dell'arte) fergeteges és improvizatív gesztusrendjének kell előtörnie. Feladat persze a színpadra forduló szöveget színészként működtetni: a „Mért nem / mért nem tetszik / mért nem tetszik fölvenni”³⁶ tagolás egyrészt az ismétlés erejét viszi a töredékek-

²⁶ S lehet, éppen ezért kérte fel (a városi legenda szerint maga Esterházy Péter ötletére) Zsótért a színház. S a történetek itt és így válnak mitikusan megérthetetlenné.

²⁷ Magyar Judit Katalin: *Kritika*, 1996. június; Földes Anna: *Magyar Hírlap*, 1996. április 24.

²⁸ Esterházy Péter: *Rubens*, 68.

²⁹ Esterházy Péter: *Rubens*, 102.

³⁰ Esterházy Péter: *Rubens*, 107.

³¹ Esterházy Péter: *Rubens*, 106.

³² Koltai Tamás: „Teljességi tétel”, *ÉS*, 2008. április 4. 31.

³³ Peter Brook 2006-os párizsi Őszi Fesztiválra rendezett Beckett *Töredékeinek* játéka a *Rubens*é.

³⁴ Ditrói Mór: *Komédiások*, Bp. 1929. 44.

³⁵ Kosztolányi Dezső: *Színházi esték*, Budapest. I. 206.

³⁶ Esterházy Péter: *Búcsúszimfónia*, I. felvonás 38.

be, s ez a hangerővel, tónussal és gesztikus megoldásokkal működtethető. De az a kihasználó mondatírás, mellyel Esterházy itt éppen az örkényi telefonbeszélgetést³⁷ idézi és modellezi, tökéletesen szabad színészi teret épít.

A dramatikus helyzet felépítésének klasszikus szabályai zökkenetnek, hol a térből, hol az időből, hol a szerepből lép ki valaki, s ezzel persze az időben-, térben-, szerepben létezés sokszínű teátrális lehetőségét, a fikció és valóság drámai keveredésének írástechnikai fortélyait olvassuk, követjük. „S éppen ezért, mert a szituáció nem adja meg könnyen magát, roppant nagy távolságokat kell átfogni, a lélek nagy úrjeit. Ismét a pillanat eljátszása, az időnek az időtlensége (l. vonósok!) a kihívás.”³⁸ Mindez néha vendégképként (görszékes apa Beckett-től, halála pillanatában álló festő-apa Ionescótól, a természettudós Brechtől³⁹ és így tovább, át Rubens tényleg vendég-képein), néha vendégszöveggént (a teljes intertextuális készletből legalább megtudjuk, milyen drámát olvas Esterházy, Madáchot és Vörösmartyt igen, Herczeg Ferencet vagy Hugó Károlyt nem) és így vendég-drámai struktúráként fedezzük fel a zökkenés természetét.

„Festősegéd: De ne ilyen banálisán mester

Rubens: Tudom

Festősegéd: Én pedig azt mondtam / de ne ilyen banálisán mester / mire ő elpirult / felnőtt férfi és elpirult / és azt mondta / tudom.” (49. o.)

Ez a drámai megállítás egyszerűen a kommentálás lehetőségét építi be a dialógusba, míg Esterházy a „máshonnet” megszólaló alakokkal a térből is kilépteti a szöveget. Ez az instrukciós bázisban kaphat legegyszerűbben formát: „mintha máshonnet szólna, például sötét lesz és világos vagy az előző jelenet megmerevedik és valahogy megjelenik az angyal (mint egy filmbeavágás, klip) vagy kiszól egy képből, kommentál, lábjegyzetel.” (57. o.), s az így bevezetett „máshonnet” kommentálás átveszi a drámai *félre*, a drámai *belső monológ*, a drámai *levél* és *jóslás* szerepét, s teátrális megoldást kínál a fejek belsejében zajló események (analitikus és technikai) projektálására. Ez az a pont, ahol a kortárs színház szcenikai-művészeti trouvaillai-tetten érhető szavakká válnak, s éppen ezek a szövegek hordozzák majd emlékként a mai színház technikai és gondolati formanyelvére utaló megoldásokat. A posztdramatikus színház a vizuális zökkenés teátrális megoldásaival töri szét a szöveget (Marthaler operarendezései még a zenét is), az ilyen drámai szövegek, mint Esterházyé, pedig megőrzik, megírják ezt a színházat.

Rubens köszvénymonológját segíti így Helene („*máshonnet*” / Bolyong benned a fájdalom / akár a szégyen/ Rubens / Bolyong benned a fájdalom, akár a szégyen. Aztán vége a bolyongásnak is, megérkeztünk.” (69. o.), majd Bacchus „vagy akárki más, „*máshonnet*” (71. o.), hogy a megakasztásokkal, beszélésekkel, énekbetétekkel (I can get no satisfaction) és élőképekkel (Helene mosolyog és kötöget, mint gonosz Tante) a statikus monológhelyzetet is sokoldalú dialógussá változtassák. Vagy a *Daisy*ben még: „Róbi: De hát mondja, Mr. Praecox / Milyen jelenetbe / Csöppentem / Bele!”⁴⁰

A *Rubens* felől nézve Esterházy trilógiája olyan performatív hagyományt folytat, mely a legendás magyar századelő, Karinthy, Molnár vígjátékai, burleszkjelenetei, tréfái, a Blattner-, a Kemény-féle sátoros bábjáték után újra a nevetetés (ön)reflektív technikáit mozgósítja. EP a komédia-hagyomány vaskos tréfáit (például a segg megfestése és a segg megmarkolása, a képből kiesés bohóctréfája stb.) és a komédiaszerkesztés módszerét használja, s ugyanakkor igen érzékenyen a kortárs játéknyelv teatralitására (vagy a kortárs drámaírásra, de ez mindegy) a nevetés és a sírás párhuzamos paradigmáját állítja elének.

³⁷ Vendégkép és szöveg Örkény *Macskajátékából*.

³⁸ *Daisy*, 292.

³⁹ *Játszma vége, A király halódik, Galilei*.

⁴⁰ *Daisy*, 294.

Rubens (...) A fájdalom édesen elneveti magát...

Helene: *édesen elneveti magát*

Bacchus: „*máshonnet*” / Édesen tessék nevetni (77. o.)

És

Albert: Maga reménytelenül boldog apám

Rubens: Ne sírj kisfiam (111. o.)

Esterházy szövegei láthatóan nagy feladatot adnak a színpadi fordításnak (hol az ő Peymannja, kérdezi Radnóti Zsuzsa), s vagy a rendezés (Zsótér), vagy a színész (Vallai), vagy a tér (Horezsnyi) önmagában vinné is a színpadra fordítás rendkívül különleges folyamatát, de minden együtt még nem működött. Álljon itt egy példa: annyira erős kontextusváltó (ironikus, vicces stb.) a félrehallás is (megfelelő drámatörténeti vagy Vitéz László-s előképekkel), hogy nem lehet érv a szöveg teátrális működtetése ellen az, hogy nehézkes a színházi helyzetben a félrehallás irányítása: igaz, az Esterházy-Kölcsey „Régi dicsőségünk halkések az éji homályban”⁴¹ jelmondattá ért elhallás lassabb reakcióidővel működik, mint a szöveg egésze, de ilyenkor, ezen a ponton a színpadi fordítás kizökkenése (a verbum megmutatása brechtesen táblával vagy wilsonosan filmaláírásként vetítve) még a szót, pontosabban a szó képét is szabad színházi kontextusba emelheti. Esterházy drámaszövegei újraalkotják a színházi hagyományt, de nem a kortárs magyar színház formanyelvén.

De messzebbre vezet mindez a kelleténél, s elhagynánk a történetek követését a fikció kedvéért.

Az előbb idézett bohóctréfa (a fenékről) már maga is szép ívet húz a játékhagyományban a commedia dell'arte-s kinezikán át a Keaton- és Chaplin- és talán Lloyd-formázta burleszkig, ahol a fenék megmutatása, sőt felkínálása maga a nevetés (szégyenlős és/vagy kompenzált) forrása. S Esterházy ezt a hátsót képként, tehát idézetként, s Testként, tehát színházként egyszerre szerepelteti, miközben „ábrázolás és ábrázolt felcserélhetőségének szimulatív viszonyát szemlélteti”.⁴²

„Rubens: újratertem a világot / hogy látni is lehessen / Csak a képet lehet látni / és a világ / önmagától önmaga által / nem kép.” (84) A *Rubens*ben is színházi képtertetés használja a performance-hagyományokon kitapasztalt megoldásokat az élőkép, a kép és a Test hármásának összefésült hatásmechanizmusával, s Esterházy Rubensének a megfestés és a megmarkolás, a kép és a valóság hétköznapi kettős teremtettsége jelenti az életet. „Csak amiről képet tudok csinálni, azt látom.”

Az előadások általában a Testről akarnak beszélni, miként a szöveg teszi, ám a vizuális fordításban legtöbbször genitáliák díszletté formálásával vagy egyszerűen a színpadi pucérsággal jelzik, hogy most a szerepet magára vett színészi test másként is értendő. Ezek a döntések (Khell Zsolt piros műanyagból formázott gigantikus díszlet-ivarszervei⁴³ vagy Szikora János kurva-kara) a teátrális látvány sokkal bonyolultabban működő jelképzésében az elsődleges hatásértelmezést, tehát a szimbolikus olvasatot erősítik. Az óriási phallos és vulva *Daisy* érzékeny nézési rendjét a szexualitás motorikusságára képezi le, a statiszta kurva-kar Rubens húsimádata (köszvény!) helyett azt mutatja, ami ezeké a civil statiszta testeké: az iparszerű menetet. A *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* bemutatójakor az a rendezői döntés, mely Helenét a mai testideáknak, s nem Rubensének felelteti meg, nemcsak azt mutatja, mennyire óvatosan lehet csak a vizuális fordítással haladni, hanem figyelmen kívül hagyja a kortárs színházi gyakorlat bátorságát és képalkotóit

⁴¹ Esterházy Péter: *Búcsúszimfónia*, I. felvonás 21., Bevezetés a szépirodalomba, Kalauz 37.

⁴² Kulcsár-Szabó Zoltán: i. m.

⁴³ Györffy Miklós: „Az élet mennyi?”, *Magyar Nemzet*, 1995. 10.03.

művészetét, mely igen összetett hatásmechanizmust működtet, amikor a szép és fiatal testek helyett öreg, beteg, sérült, fogyatékos testeket mer megmutatni. Helene húsa kövér, sokszor mondják, több helyzetben. Ez nem feltétlenül igényel kövér húst a színpadon, de egy mai Helene, ha a megnevezett húsidea ellenében játszik (hiszen nincs kövére, amit markolni lehet), akkor minden másnak is ellenében kell játszania. Végül is minden mű megkaphatja a saját rossz olvasatát.

E drámák játéktörténete, éppen a színházi hagyomány és Esterházy viszonyából adódóan, azonos hibákba fut bele. Minden talán a *Daisy*-vel kezdődött, mely Jeney Zoltán még kiadatlan operájának a librettója, Eötvös Péter Csehov- vagy Genet-kooprodukciói mellett (előtt) pedig sokat ígérhetett volna a kortárs magyar zenének. A *Daisy*-libretto ebben a formában a JAK narancssárga füzetekben jelent meg először 1985-ben, majd belépett a *Bevezetés* Nagy Fehér Könyvének zegzugos rendjébe, hogy ikerregényként Ágnessel a hatalombirtoklás és -értés sokkal tágabb összefüggéseiről szóljon (daloljon). 1995 őszén az R.S.9.-ben Darvas Ferenc imitációs barokk operaparódias sanzonzeneje puhította alternatív körülmények és képességek közé *Daisy*t, s itt megjelent az a játéktechnikai malőr, amely az Esterházy-féle komédiát azóta is kíséri. „A műkedvelők a gúnyos szöveget gúnyosan mondják...”⁴⁴ Talán nem a magyar színházi hagyomány teljes hiánya, inkább a komédiajátszás bátortalansága távolítja el a színészt az ironikus többértelmű feladattartástól, s a szerzőt, Esterházyt a játéknelv ismerős közegétől.

Látjuk, már itt, a *Daisy*-ben működik a szerep felvételének és eltartásának kettősége: „Aki nem énekel, az nem mozog (mintha eliramlott volna belőle az élet), vagy fegyelmезetten kiesik a szerepéből. A színpadon nincs színpad, csak hiány: és ott.”⁴⁵

S bármennyire határozottan fogalmazta meg a *Búcsúszimfónia* kötet megjelenésekor Gothár Péter, hogy „A színdarabot az különbözteti meg a könyvtől, hogy nem neki, az írónak kell befejezni a feladatot, amit kirótt az olvasóra, hanem a harmadiknak – egy rendezőnek”,⁴⁶ ő maga nem, és más sem tette Esterházy szövegét a maga befejezetlenségében (ez talán nyitottságot jelent) színpadra. S érdekes, hogy erről a „Molnár Ferencbe ojtott Aiszkhülosz”-i drámával kapcsolatban mintha egyetértett volna a kritika Tarján Tamás prófécijával, mely szerint „Ez ilyen darab. A beajtás a sorsa, a jövője, és a beajtásból sose elég, és mindig sok”.⁴⁷

Esterházy Péter tényleg nincs benne a magyar színházi hagyományban, de minden drámájában újrateremti azt. Egyrészt létrehoz egy olyan struktúrát,⁴⁸ mely a szereplőkavalkád mellett a monodráma viszonyrendjét kínálja. Nemcsak azért, mert előbb-utóbb Esterházy minden prózájából monodramatikus előadás lesz, vagy mert annyira erős a szerző-szocializációnk, annyira jó a monológ, s Esterházy maga annyira meggyőzően olvassa fel minden művét, hanem mert nem nehéz az öregségről beszélő Kurfürst alakját a *Daisy*-ből viszontlátni, megtalálni a *Búcsúszimfónia* Apájában és a *Rubens és a nemeuklidészi asszonyok* Rubensében. Ezt a monodráma-hőst, ezt az egyetlen alakot Esterházy a dramatikus helyen és időn kívül szerepelteti. Vagy egy transzvesztita bárban vagy valami otthon-művház-féle helyen vagy Rubens képein, és kívül vagyunk, tehát a drámai tér, s ekként a drámai idő sem léptethető be egy valós színházi paradigmába.

⁴⁴ „Esterházy librettója kihívó szöveg. Pompázatos megbotránkoztatás. Igen alkalmas egészséges színházi megütköztetés létrehozására. Alternatív körülmények közt azonban egy Dobozy-repríz izgalmasságával hat csupán.” Molnár Gál Péter: „Színházi levél a szenespincéből”, *Népszabadság*, 1995. IX. 11. 15.

⁴⁵ Esterházy Péter: „Daisy”, in: uő.: *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető, Budapest, 1986. 268.

⁴⁶ Gothár Péter: „Az emlékezés fényűzése”, *Népszabadság*, 1994. 12. 1.

⁴⁷ Tarján Tamás: „Az atyának és a fiú(k)nak”, *Ellenfény*, 1997/1. 21.

⁴⁸ Esterházy Péter: „A regény olyan mint egy ... építkezés. Struktúra, struktúra, struktúra”. „M. D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel”, *Esterházy-kalauz*, Magvető, Budapest, 1991. 35.

A drámastruktúra a jelenetezés linearitását követi, még a *Búcsúszimfóniában* is, ahol az egymást követő felvonásokból nemcsak a szereplők, a fiúk fogynak el, hanem a jelenetszámok is. EP vígjátékszerkezete igen egyszerű modellt épít: az egyetlen férfiszerp köré kart képez, ez a férfi a transzvesztita Daisy, az Apa és a halála pillanatából kiesett Rubens, a kar pedig a fiúcskák (*Daisy*), később a fiúk (*Búcsúszimfónia*), majd Bacchus és az angyal kara (*Rubens*). Természetesen ez a kar megidézi, de nem reprezentálja a drámahagyományból elvárt közösséget, a kar által képviselt és hordozott közös tudást, mert éppen az nincs. Nincs közösség, csak sokszólamúság és sokaság van. S a férfi, az egy, a többiekkel monológokban kommunikál és lép interakcióba, mint egy revüben, ahol a némelykor meglehetősen testi és testes, de máskor éteri és légies helyzetek bohóctréfa-ként ritmizálják a történeteket. Esterházy a színházi mnemotechnikát a képpé szerkesztett jelenetekkel folyamatos működésben tartja. Ez az (álló)kép-fogalmazás (Helene fenekére rajzolt háromszög,⁴⁹ Daisy a bárban, Apa a görszékben telefonnal) teszi lehetővé, hogy a szerző dramatikus szövegei színházi képként éljenek.

Évtizedekkel korábban a *Halassi irkájában* ez szerepelt: „Valljuk be őszintén: nincs színházunk, mint ahogy nincs Istenünk sem: ehhez közösség kellene”,⁵⁰ s Esterházy és a magyar színházi hagyomány viszonya mintha ezt a közösséget nem tudta volna létrehozni. Ugyanakkor a *Rubens* keletkezéstörténete, amit eddig historiográfiákon kívül helyeztünk, mégis mutat egy teátrális dialógust. Esterházy úgy nézi és írja képpé 2006-ban Rubens németalföldi festőt, ahogy Peter Greenaway 2007-ben Rembrandtot, Jan Fabre pedig 2008-ban a Louvre klasszikus állományának reprezentatív részét. Az első kettőből színházi előadás, performance, a múzeumban pedig performance és installáció, vagyis a művészeti határátlépések szabálytalan művei jönnek létre. Az újranézés, a kiválasztás, a multdialógus mint kreáció folyamata Esterházy Péter drámáit ebbe az alkotói folyamatba helyezi, s innen nézve Esterházy nem a magyar dráma- és játékhagyományba lép bele, hanem az egyetemesbe, mert a nyelv ugyan végtelenül a miénk, s hát ő a hazánk⁵¹ is, de a tárgy és a hagyomány az közös, bármerre nézünk.

⁴⁹ Csak lábjegyzetet érdemel az a tévedés a *Rubens*-előadásban 2008-ban, ahol a pucér fenékre rajzolás helyett a fenék plexire montírozott képére szerkesztettek háromszöget. Éppen a nemeuklidészi matematika illusztrálása süllyedt finomkodásba.

⁵⁰ Esterházy Péter: „Halassi irkája”, in: *Bevezetés a szépirodalomba*, 653.

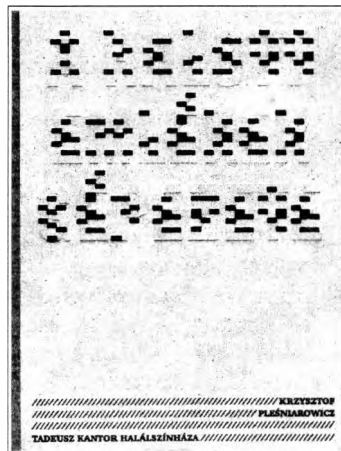
⁵¹ Babarczy Eszter: „Esterházy 50”, *ÉS*, 2000/15.

TADEUSZ KANTOR „HALÁLSZÍNHÁZA”

Krzysztof Pleśniarowicz: A halott emlékek gépezete

Ki is volt ez a Tadeusz Kantor? Képzőművész vagy színházi ember? Festő vagy scenográfus? Rendező, színész vagy színpadi szerző? És akkor még informeljeiről, emballageairól, happeningjeiről és más nehezen beskatulyázható akcióiról említést se tettünk. Denis Bablet-nak, akihez a hatvanas évek közepétől szoros barátság fűzte, egy interjúbán ki is jelenti, hogy aki ilyesféle vagy-vagyban gondolkodik, azaz „a formát tekinti a legfőbb értéknek”, az „rosszul teszi fel a kérdést”. Majd kijelenti: „Elvetem a formát, s lényegtelen, hogy amit csinálok, az éppen színház, festészet, rajz vagy könyv. Mindegyik különös módon jön létre, ezért bármit csinálhatok. Ez totális művészet. Nem tudom azt mondani, hogy itt végződik a színház és ott kezdődik a festészet. Számomra a kettő egy és ugyanaz.” Természetesen Krzysztof Pleśniarowicz nyomán idézem őt, aki lenyűgözően invenciózus kalauzként vezet végig „az utolsó nagy avantgárd művész” pályáján, hogy végül megállapítsa: „Érdekes, hogy Kantor csak az utolsó előadásba emeli be a festői illúzió és a valóság, a halott és az életre keltett kép játékát, pedig egész munkásságában az illúzió és a realitás, a forma és az anyag, a tudat és a tárgy, a halál és az élet különbözőképpen definiált és bemutatott oppozíciói szolgáltatták a kulcsot.”

A harmincas évek Lengyelországában, amikor a kanonikus, nagy nevek többnyire aféle belterjes, köldöknéző irodalmi művekkel állnak elő, Gombrowicz, Schulz és Witkacy (azaz Stanisław Ignacy Witkiewicz, akit azonban Pleśniarowicz többnyire művésznevének emleget) avantgardista triumvirátusa képviseli nemcsak az új hangot, a pionír szellemet, hanem a nyitottságot, a mélyebb összefüggések iránti fogékonyságot is. Tadeusz Kantor, az ifjú festő közvetlenül a háború kitörése előtt fedezi fel magának őket, elsősorban Witkacy extravagáns drámáit, amelyekről a színházi világ akkor még hallani sem akar, sőt sikerül eljutnia Witkacy előadására is a „tisztá formáról” a krakkói Jagelló Egyetemen. A lengyel groteszk e három, ma már világhírű mestere nélkül Kantor „halálszínháza” nem létezik, nemcsak azért, mert amikor új életre kelti a krakkói festők két háború közti stúdióját „Cricot 2” néven, Witkacy darabjaival (*Vízityúk, Az örült és az apáca*) hívja fel magára a figyelmet, sőt Gombrowicz *Yvonne*-jával is próbálkozik, bár abból nem lesz bemutató, de azért sem, mert lényegileg a valóság és az illúzió witkiewiczzi-gombrowiczzi-schulzi viszonya termékenyíti meg gondolkodásmódját. S így fe-



Fordította Nánay Fanni
Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
Budapest, 2007
340 oldal, 2900 Ft

dezi fel már a háború alatt, illegálisan működő szobaszínházában „a színháza számára alapvetőnek bizonyuló elvet – ahogy monográfusa írja –, miszerint lehetetlen a színpadon megjeleníteni azt, ami színházon túli, lehetetlen reprodukálni a jelenben azt, ami elmúlt, tehát a »pre-egzisztenciálist«.

Ebben az értelemben akár irodalmi fogantatásának is nevezhetnénk Kantor *cricotage*-ait, hogy a produkcióit kedvenc, dupla szójátékával jelöljük, hisz a „Cricot”, a színház neve is eleve szófacsarás, a „cyrk to”, a „cirkusz ez” elfranciásított változata, a „cricotage” pedig nyilván a Cricot sajátos produktumát jelöli, ami egyúttal azt is jelzi számunkra, hogy minden irodalmi forrásvidék ellenére a kantori teátrum ugyancsak távol esik attól, amit irodalmi színháznak szoktunk nevezni. Annyira, hogy ő maga még a „színházi előadás” kifejezéstől is ódzkodik, inkább „a megismerés színházi útjáról” beszél, esetleg „emberi rituálék” megismétléséről, ami eredetét tekintve nyilván informelleihez, *emballage*-aihoz és *happening*jeihez nyúlik vissza. Hisz eleinte ezekkel is hasonló elutasítást váltott ki, mint a Cricot 2-vel, minthogy vállalkozásaival „tüntetőleg elhagyta »a művészet színpadát«, s így azok nem illettek bele a galériák gyűjteményébe” – állítja Pleśniarowicz. A hatvanas évek végére mégis megtört a jég, és Baden-Baden, Basel, Párizs, Stockholm után Varsóban is önálló kiállítása volt *emballage*-aiból, sőt a legtekintélyesebb nemzetközi képzőművészeti díjait is ezekkel nyerte el. Varsó persze a Wiesław Borowski vezette Foksal Galériát jelenti, amely ez idő tájt egyedülálló szerepet játszik az új képzőművészeti törekvések pártolásában, itt készültek Kantor első *happening*jei is – a legelső jellemzően *Cricotage* címmel –, minthogy azokat máshol, mint Borowski megjegyzi, „értetlenséggel, sőt gyűlölködve fogadták”. Hogy kik? A szakma vagy a hatalom? Netán mindkettő? És ha a szakma, akkor melyik? A képzőművészek, a színháziasok, az írók? A véletlen „tudatos szóhoz juttatását” hangsúlyozó informel, a tárgyakat és a (tárgyasított) embert „becsomagoló” *emballage* vagy „a valóság e bekebelezését” felfokozó *happening* esetében lényegileg ugyanaz a vád Kantor ellen: az idegen minták gépies átvétele. Ez politikai kifogásként is jól hangzik, de szakmailag nem kevésbé. Mindenesetre tény, hogy amikor a varsói *Cricotage* *happeninget* a Művészettörténész Társaság krakkói székházában megismétli, azonnal menesztik a társaság elnökét.

Mai monográfiájának az egykori hatalmi játszmaéknál és szakmai intrikáknál lényegesebbnek tűnik, hogy Kantort „mindenekelőtt a tárgyak és jelenségek konvencionális jelentésektől megfosztott anyagi oldala érdekli”. Egy interjúban például, amelyben az informelről faggatják, kijelenti: „Az anyagnak, ami nem konstrukció, számolnia kell az elemi erővel, s így szükségszerűen a véletlennel, a spontaneitással, a teljes destrukcióval. Így logikus folytonosság jön létre, amelynek végső határa a halál.” Ez már akár *A halott osztály* kreátorának *ars poeticája* is lehetne. Szerinte ugyanis „a színházi mű nem szintézis, hanem totalitás”, ami úgy hangzik, mintha Appia vagy Craig mondaná, csakhogy nála a totalitás a különféle színi elemek ellentmondásos együttlétezésében fejeződik ki. Hogy ez mit jelent? Azt is, hogy a dráma „kész dolog”, nélküle a színház egyszerűen pantomimmé válna, de azt is, hogy ez a kész dolog nem helyezhető át „az irodalmi, fiktív teopról a fizikai tér-idő dimenziókba”, azaz a színpadon nem kelthető életre. Nála az előadás tehát két szinten készül, irodalmi és színházi dimenzióban, azaz a szöveget egyszerűen végig kell mondani, lehetőleg minden változtatás vagy deformálás nélkül, ám maga a szöveg „semmilyen kapcsolatban nem állhat a színészi cselekvésekkel” – írja Pleśniarowicz, aki úgy véli, Kantor eljárását *A halott osztály* és a *Wielopole*, *Wielopole*, „e két »zárt« és a Cricot 2-ben korábban nem tapasztalt mértékben megkonstruált előadás” tükrözi a legjobban, amelyek mintegy meg is haladják már a korábbi módszert: „*A Halott osztály* egyik témája éppen az irodalom feleslegessége (a »szeánsz résztvevői«: Witkacy, Gombrowicz és Schulz), a *Wielopole* pedig már egységes, alanyi projekció, s ettől az előadástól kezdve Kantornak nincs szüksége arra, hogy játékot folytasson bármilyen drámai

»fikcióval« (a *Soha többé nem térek ide vissza* című előadásban például maga a Cricot 2 története a »preegzisztencia«).

A Kantor-színházban a „halott emlékezet kliséinek rabságában” maradó színészek, akik lét és nemlét határán idegen szerepfoszlanásokat öltenek magukra és dobnak el, minden látszat ellenére igen sok múlik. „Am a test Kantor előadásában nem csupán jelenlét, hanem mindenekelőtt üzenet. A Test beszéde fejezi ki legteljesebben a progresszió és a regresszió, a feledés és a meghalás ritmusát” – hangsúlyozza Pleśniarowicz, aki rámutat, Kantor számára a színész „bio-objekt”, azaz ember és tárgy önállóan cselekvő szimbiozisa. Szerepét találóan az *Emberi rezervoátum*, illetve a *Csomagolás* című rajz- és emballageciklusból vezeti le, ahol „a színegekkel hálószerűen szorosan körbekötözött »szuper-csomagból«, zsák-struktúrákból mindig kibontakozott egy-egy végtag vagy fej”, így sejtetve „a tárgy élettelen formájával ellentmondásosan összeolvadt élő szervek létét”. Ne feledjük, a színész és a tárgy felcserélhetősége már a futurista színházban megjelent, nem beszélve a szürrealisták lelkesedéséről a „tudattalan fizikai jelenlétért”, Kantor viszont „a behelyettesíthetőséget tette meg előadása kvázi-fabuláris szabályának, s ennek megfelelően egyszer az alanyi oldal, másszor a tárgyi oldal vált meghatározóvá, vagyis valójában két idegen, független erő versengett, a szellem és az anyag örök konfliktusa jelent meg a színpadon”. A lényeg, hogy a dráma is, a színész is idegenben érezze magát, vagyis a tér, amelyben a játék folyik, álljon ellen minden illúzióknak, mert csakis így jelenhet meg az egyetlen realitás, a halott emlékezet valósága. Természetesen mindvégig a művész saját, egyéni emlékezetéről van szó, egy hamisítatlan exhibicionista alkotó belső világáról, aki amíg élt, valamennyi előadásában maga is fellépett, személyesen „vezényelte le” a játékot. 1991-ben bekövetkezett halálával véget is ér a Cricot 2 története.

Tadeusz Kantor a huszadik századi lengyel színház nagy legendái közé tartozik, aki, mondhatni, karnyújtásnyira tőlünk hozta létre sok vitát, elutasítást és bírálatot kiváltó produkcióit, mégsem jutott el soha együttesével Magyarországra. Miközben Amerikától Japánig, Izlandtól Izraelig, Edinburghtól Belgrádig vagy Prágáig bejárta előadásaival a világot. Igaz, a lengyel kritika nem kényeztette el, többnyire kóklernek, önjelölt színházi messiásnak, nárcisztikus mutatóványosnak tartották, míg a külföldi sajtó a század legnagyobb újítói közt emlegette. A hetvenes évek végén Firenze város még azt is felkínálja, hogy székhelyet biztosít az odahaza teremgonddal küszködő Cricot 2-nek, sőt finanszírozza működését. Kétségkívül *A halott osztály*, amelyet 1975 őszén mutattak be, Kantor színházi pályafutásának csúcsa; ennek még odahaza is egyértelműen pozitív a kritikai visszhangja. Ez az előadás kereszteli el végleg „halálszínháznak” a kantori teátrumot, de talán pontosabb úgy fogalmaznunk, hogy ezzel a produkcióval talál rá Kantor a maga „halálszínházára”. Erre mifelénk eddig inkább csak hírből-címből-legendából ismertük, néhány folyóiratpublikáción kívül magyarul nem létezett Kantor-irodalom. Pleśniarowicz monográfiája a legalaposabb és a kantorológiában kevésbé járatos olvasók számára is jól forgatható pályakép, Nánay Fanni fordítása pedig nemcsak szépen szól magyarul, hanem pontossága is példás. Sokféle tanulsággal szolgál hát e könyv számunkra. Bemutat egy jelentős alkotót, akiről méltánytalanul keveset tudunk; tegyük hozzá, hogy itt terjedelmi okokból egy sor kérdést és összefüggést még utalásszerűen se tudtunk említeni, mint Kantor kötődését a múlt századforduló szimbolizmusához, fiatalkori díszletterveit, blaszfémikus viszonyát a nemzeti mártírológiához és a katolicizmushoz stb. Bemutat továbbá egy kiváló teatrológust, aki impozáns módon ismeri és lenyűgöző biztonsággal igazít el e sokoldalú, izgalmas, szenvedélyes művész munkásságának legapróbb kérdéseiben is. És nem utolsósorban bemutatja azt a tudományágat, a teatrológiát, azaz a színháztudományt, amely nálunk még mindig gyerekcipőben jár; ékesen bizonyítva, hogy a tudós elemzés nemcsak az adott színházi jelenség mélyebb megértését szolgálja, hanem jó esetben hozzájárul – vagy hozzájárulhatna – a magunk igényeinek artikulálásához is.

SZÍNHÁZ ÉS ISKOLA A MAGYAR DRÁMATÖRTÉNETBEN

Nagy Imre: Iskola és színház. Csokonai vígjátékai és a magyar iskolai komédia

Nagy Imre a felvilágosodás kori magyar színház- és drámatörténet első számú szakértőjeként új és új megközelítésben foglalkozik azzal a korszakkal, mely jóformán a semmiből vezetett a XIX. században, ha nem is európai elismertségű, de mindenképpen a korabeli vezető európai irodalmak rangján álló remekművekhez, a *Bánk bán*hoz, a *Csongor és Tündéhez*, *Az ember tragédiájához*. Legutóbb 2001-ben jelentek meg Nagy Imre tanulmányai *Agistól Bánkig* címmel. Ezek elsősorban a nyelv dramaturgiájával és a dramaturgia nyelvvel foglalkoztak, mint erről az alcím tanúskodott. A most megjelent monográfia (*Iskola és színház*) egy másik, részben megelőző folyamatot tárgyal, a XVIII. századi iskola-dramát, szerepét és Csokonai felé vezető útját.

Szóban forgó könyv a debreceni református kollégium körülményeiről szólva említi azt az anekdotikus történetet is, amely II. József császár debreceni látogatásával kapcsolatos. Amikor a császár, aki a kollégiumot is megtekintette, Kálvin *Institutióját* a könyvtár „egyik szekrényének legalsó polcán megpillantva megkérdezte, hogy miért ott tartják e becses művet, ezt a választ kapta: mert ez az a szegletkő, amelyre az egész oktatási rend épül.” (201) Nos, ha valaki azt a kérdést tenné fel Nagy Imre könyvével kapcsolatosan, hogy egy ilyen rangú tudós miért másod-, sőt harmadrangú művek olvasását és elemzését tűzi maga elé célul, akkor erre a debreceniek rendíthetetlen nyugalmával válaszolhatnánk: azért, mert ez az a szegletkő, amelyre a XIX. századi magyar dráma egész fejlődéstörténete épül.

A magyar dráma, a magyar vígjáték csak a XX. században vált világhírűvé, elsősorban Molnár Ferenc, kisebb részben Herczeg Ferenc, Lengyel Menyhért és mások jóvoltából. XVIII. és XIX. századi vígjátékaink – tárgyilagos megítélés szerint – még annyi elismerésre sem számíthattak, mint a korabeli líránk vagy elbeszélő prózánk. (Ismeretes módon Jókainak és Mik-

száthnak német, angol, olasz, francia, lengyel, orosz stb. nyelvterületeken jelentékeny sikere volt a maga korában.) A dráma „elmaradás”-át szokás a városias kultúra hiányával magyarázni, s nem is ok nélkül. Gazdag, fejlett városok – természetesen – Magyarországon is épültek a középkortól fogva, csakhogy ezek németes kultúrájuk voltak, s ez áll az erdélyi szász és a felvidéki (szintén szász, de) cipszernek, azaz szepességi szásznak mondott városok, de Sopron, Pest esetében is. Tisztán magyar etnikumú, s fejlett polgárságú város Debrecen volt, amely



NAGY IMRE
ISKOLA ÉS SZÍNHÁZ
Csokonai vígjátékai
és a magyar iskolai komédia
BALASSI KIADÓ

Balassi Kiadó
Budapest, 2007
344 oldal, 2800 Ft

a XVII. és XVIII. században roppant iparúzó és kereskedelmi centrummá vált (tény, hogy marháit Hollandiáig, Londonig hajtotta), színházi kultúrája azonban nem fejlődhetett ki a szigorú kálvinista etika miatt. (A teátrumot világi, bűnre csábító szárazkozásnak vélte a protestantizmus.) Így aztán a magyar dráma és a magyar színjátszás csak nagyon nehezen terjedt el, szerencsés módon nyerve támogatást az iskolai komédiáktól, még ha kezdetleges nivón álltak is.

Nagy Imre új könyvének tárgya tulajdonképpen az, hogy a különböző szerzetesiskolák, valamint a protestáns kollégiumok színjátszása miképpen produkál egyre érdekesebb, egyre színvonalasabb műveket, illetve hogy ez miképpen készíti elő a XVIII. század vége nagyjainak, Bessenyeinek és Csokonainak drámai próbálkozásait. Ilyesmit eddig is feltételeztünk, hogy tudniillik nemcsak az említettek, hanem Kisfaludy Károlynak mind a maga korában, mind a XX. században sokat játszott komédiái is szorosan kapcsolódnak a megelőző száz-százötven év iskoladramájához. Eddig azonban ez nem volt (nem lehetett) több hipotézisnél, mely most, az *Iskola és színház* megjelenésével nyert bizonyítást. A monográfia egyik érdeme tehát az, hogy megkapjuk gondosan rendszerezve azt az iskolai színjátéki hátteret, amelynek egy részét Csokonai közvetlenül is ismerhette, másfelől sokféle áttétellel, sokféle csatornán eljuthatott hozzá sok mindennek indirekt hatása is, úgymint dramaturgiai, színházi leleménybeli gyakorlat, nyelvi tapasztalat stb. (Az más kérdés, hogy az itt tárgyalt korszaknak mintegy a feje fölött a reneszánsz és barokk kor drámai műfajai közül majd váratlanul elevenednek meg némelyek a XX. században, Illyés Gyula *Bolhabáljában* a farce, Németh László *VII. Gergelyében*, Sütő András *Csillag a máglyánjában* a hitvitázó dráma.)

Értetlen és avatatlan olvasója tiszteletre méltó, de csekély hozadékú munkának tarthatja a nagy többségükben nyilvánvalóan irodalmi érték nélküli iskoladramák számbavételét. Holott az olykor csakugyan suta, kezdetleges darabok éppen a magyar irodalom európai kapcsolatrendszerének bizonyításához szolgáltatnak érveket azáltal, hogy szorosan mutatják a magyar iskoladramák szerzőinek s európai mintáiknak a viszonyát. (Plautustól Molière-ig sok-sok világnagyság magyarításáról, iskolai színpadra állításáról van szó.) Arról ezúttal nem is beszélve, hogy nem pusztán az iskolai oktatás folyt nagyobb részben latin nyelven, aminek köszönhetően a külföldre érkező magyar diák nyomban be tudott kapcsolódni az olasz, német, holland stb. iskolai folyamatba, hanem az iskoladramák egy része is latinul készült, ami megkönnyítette az európai (hogy így mondjuk) csereforgalmat.

Ha a könyvben szóba hozott szerzőket tekintjük, Csokonai mellett talán a „magyar Plautus”, Simai Kristóf emelkedik ki úgy is mint drámaszerző, úgy is mint roppant értékes és érdekes személyiség. A XVIII. század végén három szellemi műhelynek is vonzáskörében élt – olvashatjuk róla Nagy Imre könyvében. A piarista tudományosság gazdag miliójából indult, amelynek szerves részét képezte az irodalmi tevékenység, különösen Dugonics András és Benyák Bernát munkálkodása hatott rá. Kassán közeli kapcsolatba „került a Magyar Múzeum irodalmi műhelyével, Baróti Szabóval, Batsányival, Kazinczyval.” (119) Végül pedig a Kelemen László-féle hivatásos színtársulat háziszzerzője lett. 1793-ban például Molière *Fösvényét* az ő fordításában mutatják be. Az meg aztán tényleg jelképes értelmű, hogy Kelemen László társulata Simai *Igazhízi, egy kegyes jó atya* című „mulatságos játék”-ával indítja előadásait, tehát valóban közvetlen a kapcsolat a magyar érzelmű rendi és a világi színjátszás között. Az iskoladráma – természetesen – fokról fokra jutott el erre a szintre. Az unalmas, didaktikus daraboktól Molière és más nagyságok magyarítása vezetett ide. Tény, hogy a Kisfaludy Károly vagy Katona József méretű tehetségek kibontakozása nem képzelhető el az iskoladráma gyarapodó színpadi és nyelvi tapasztalata nélkül.

Tehát valóban Simai Kristóf pályája jelképezi azt az utat, mely az iskoladramától a professzionális írói és színpadi műhelyhez vezet. Ennek előzménye az iskolai komédiá-

ban: a pedagógiai szándékról a hangsúly a szórakoztatásra helyeződik át, miközben előtérbe kerül a nevesített szerző szerepe és jelentősége. A katolikus iskolai komédia a reformkori vígjátékot készíti elő. (Csak mellékesen jegyzendő meg: Csiky Gergely, a XIX. század utolsó harmadának legjobb vígjátékírója is a katolikus egyházból indul, ő azonban nem iskoladramákkal kezd – ez a típus talán már agonizál az ő idejében –, hanem szentszéki ügyész lesz Temesváron, s a különböző peres ügyekből, családjogi vitákból meríti vígjátékai témájának egy részét.)

Nagy Imre monográfiájának gondolatmenete mögött tapintatos visszafogottsággal, de ott él az az időszak is (lényegében a XVIII. század második fele), mely ennek a dráma- és színháztörténeti korszaknak a háttere. Sőt: hosszabb időszak kerül a magyar drámát megtermékenyítő változások látótávolságába. Szinte azt mondhatnánk: ötven éve alatt egy világ rendül meg, különösen a szerzetesiskolák szempontjából. A XVIII. században még érvényben vannak a Loyolai Szent Ignác által jóváhagyott rendeletek, amelyek az iskolai színjátszást szabályozták. Ugyanakkor már Mária Terézia korlátozta a rendeket, II. József pedig az 1780-as években jelentékeny részüket egyszerűen feloszlatta. A francia forradalom után pedig az egész világ felfordul. 1789 után elszaporodnak a durva egyházellenes kilengések, olykor a XX. századi bolsevizmus és náciizmus radikalizmusával, hogy ne mondjuk, barbárságával. Napóleon egy-két év alatt átrajzolja Európa térképét, évezredek hagyományú trónokra „jakobinus őrmester”-eket ültet. (Bernadotte például marsallként kerül trónra – ma is ez a dinasztia uralkodik Svédországban –, bár karjába megmászhatatlanul bele van tetoválva a jelszó: halál a királyokra!) A nemrég még mozgathatatlanul tűnő egyházi és feudális hierarchia a porban hever. Mindebből kevés jelenik meg a vígjátékokban, bár Csokonai darabjában a hazatérő Karnyó beszédének nagyon is ezzel összefüggő tanulsága van.

A magyar szellemi élet – ismeretes módon – már Mária Terézia alatt lendül mozgásba. A nemzeti eszme, amely szintén nyugatról érkezve érinti meg a magyar nemességet és értelmiséget, határozott kulturális elképzeléseket is hordoz, tehát az irodalom, a dráma világára is hat. A Nagy Imre monográfiájában bemutatott kulturtörténeti kor izgalmasságához tehát az is hozzájárul, hogy a jezsuita tanodákban jelen van még a középkor, miközben a párizsi forradalom utcái olyan osztályharcos jelszavaktól hangosak, amelyek majd a XX. század nagy földrengéseit mozgatják: egyházellenes, nemességellenes, gazdagellenes agitáció ez, mely természetes gyorsasággal terjed a szegények, az elnyomottak körében. Együtt van jelen tehát ezer év rendi-keresztény kultúrája, másfelől a következő két évszázad reményteli és baljós mozgalmi.

De nemcsak a világ fordul ki sarkaiból a XVIII. század második felében, hanem a magyar kultúrára sem lehet ráismerni néhány évtized múlva. A 30–40-es években elég szegényes irodalmunk körképe, 1800-ra van nagy népszerűségnek örvendő irányregény (Dugonics: *Etelka*), van ma is olvasmánynak számító, modern érzékenységgű széppróza (Kármán: *Fanni hagyományai*), van gazdag, sokarcú költészet (Csokonai, Batsányi), van filozófiai esszéirodalom (Bessenyei) és van eredeti magyar szövegű színpadi siker (Bessenyei: *A philosophus*), miközben a háttérben olyan nagyságok készülődnek, mint Kisfaludy Sándor vagy Berzsenyi Dániel. Addig sosem látott lendülettel jön tehát mozgásba a magyar irodalom, s ha elfogadjuk a Nagy Imre által is idézett Erika Fischer-Lichte tételét arra vonatkozóan, hogy a színielőadás az identitásképzést és az identitásváltást célozza, akkor ennek az identitásváltásnak az iskolai növendékek szempontjából részben történelmi-politikai és világszemléleti, részben nyelvi-irodalmi-műfaji megnyilvánulásai vannak, ez utóbbiak (egyebek mellett) a könyvben tárgyalt vígjátékok ezer apró, előre-mutató részletében.

Nagy Imre érdeme tulajdonképpen abban nyilatkozik meg, hogy türelmes aprómunkával és nagy ívű koncipiálással a drámafejlődés stációit ehhez az óriási méretű változás-

sorozathoz igazítja hozzá. A legapróbb nyelvi vagy dramaturgiai jelenség is e folyamatot magyarázza, s a fejlődésrajz magába foglal minden részletet. S mindezt tudományosan egzakt, ugyanakkor izgalmas, egyéni, beleélően szemléletes nyelven képes közvetíteni, amire egy példa is idekivánczik: Nagy György *Konok pereskedőjéről* írja: „A szereplők valójában maszkok, a Huszti-féle jogi szituációk ágensei: Procuratorok (ügyészek, jogi képviselők), Actor és Actoratus (a felperes és képviselője), Notarius (jegyző), Debitor és Creditor (adós és hitelező), továbbá a Tabulae Assessores, vagyis a tíz ülnök, akik a cselekményt kísérő kórusként lépnek föl. E maszkokhoz olyan hangok tartoznak, amelyek az egykori jogászai szövegformulák szerint artikulálódnak. Retorikai mintáik, többek között, a relatoria (előterjesztés), az allegáció (mentség) és a deliberátum, vagyis a határozat, terminusaik (executio, certifikálás stb.) is ennek megfelelően halmozódnak, és a színpadi cselekvések is (például az ismétlődő szavazás, a votum) e jegyben sorjáznak és alakulnak. Parodisztikussá azért válik a folyamat, mert a peres ügyek egyre képtelenebbek, s kimenetelük – rációlvá Husztira – a megvesztegetések, a korrupció gyakorlata miatt teljesen bizonytalan. Izlót elveszti perét az adósságát letagadó Árvaival szemben, az uzsorás Huz Jánost felmentik, még a szegény cigánynak is el kell vállalnia a gyanútlanul megvásárolt kehes ló által elszenvedett kárt, legfeljebb a következő vásáron majd ő is elszózza valakinek a beteg állatot.” (210)

A Nagy Imre monográfiáján végighúzódo vezérgondolat a nyelvi diszperzitáson alapuló többnyelvűség dramaturgiai funkciójának kimutatása. A korabeli magyar élet adottságai (többnyelvűség, tájjellegzetességek) ugyanis elvezetnek Bessenyei, Csokonai vígjátékainak (s persze ezek előzményeinek) poliszémiájához. Ez azután egészen XX. századiasán értett nyelvi gazdagodást, önreflexivitást eredményez, mint például olyan protestáns iskoladramák esetében, mint Az A. B. C. *harcáról*, vagy a *Játék a beszéd nyolc részéről*. Ez utóbbi 1791-ben keletkezett drámaszöveg esetében a magyar–latin polifónia hátterében „ez nemcsak abból fakad, hogy a nevek latin terminusok, a zömmel magyar nyelvű replikákba is latin intarziaszövegek helyeződnek – alkalmasint e szövegek intenzív lingvisztikai érdeklődése mellett, azok a nyelvi intézkedések állnak, melyek során II. József visszavonta a német nyelv oktatására vonatkozó s a német nyelvű oktatásról szóló rendeletét, s intézkedett, hogy a Helytartótanács ülésein a latint állítsák vissza, az országgyűlés alsótáblája pedig kimondta, hogy tárgyalásait magyarul folytatja, a közügyeket magyarul lehet intézni, de megengedte a latin használatát is.” (249)

Nagy Imre elemzéseiben a nyelvi idegenszerűség a dráma belső mozgatójaként tűnik fel. Csokonai vígjátékában, a *Gerson du Malheureux*-ban például a nyelvi széttagoltság konstruktív dramaturgiai tényezővé válik. „Ez a diszperzitás különös élességgel mutatkozik meg a kísérletjárás feszült légkörében, aminek alapján kísérletet tehetünk a dráma – korábbinál szervezettebb – beillesztésére az életmű dramaturgiai vetületébe, s a többnyelvűség tapasztalata jegyében rekonstruálható műfaj történeti háttér közegébe.” (216) Például az Ábrahám jiddis akcentusú, hehezetes mássalhangzókkal jellemzett beszédmódja elkülönül Gerson szolamától, a cigány beszéde Porházi oskolamesteri megnyilatkozásaitól. Mindennek elméleti hozadéka az, hogy a dráma mint műfaj az egymástól eltérő beszédváltozatokból, idiolektusokból megalkotott nyelvi műalkotások csoportjának tekinthető: „Ez a többszólamúság nyelvi tusát eredményez (hagyományos szóval ez a drámai cselekmény), mert a beszédalakzatok közé egy agresszív kód ékelődik (ez hozza létre a bonyodalmat).” (217)

Eme dramaturgiai jellegzetességnek, sőt a *Gerson*-ra érvényes drámaképletnek – természetesen – nagyon is szorosan van köze szélesebben értett és messzeható kultúrtörténeti folyamatokhoz. Közkeletűek például azok a feltételezések, hogy a XIX. század utolsó harmadában Pest (és más nagyobb városok) német és német nyelvű zsidó lakossága nemcsak magyarul tanult az elsöprő népszerűségű népszínmű előadásokon, hanem ezek

alapján (egyébként – meg lehet – őszinte rokonszenvtől hajtva) alkotott képet magának a magyarságról, többnyire a falusi emberekről, sok esetben katasztrofálisan felszínes, sőt giccses képet. Nagy Imre könyvéből értesülünk arról, hogy ennek is megvoltak az előzményei már száz évvel korábban. Legalábbis a *Bécsi Magyar Hírmondó* tudósítója Komáromban járván így számol be a tanulóifjúság színelőadásairól: „Nevelkedett örööm, midőn szemlélttem, melly helyesen, s kedvvel játsszák ott a magyar játékokat tótok és németek is. Voltak ezek között olyanok is, kik azelőtt egy szót sem tudtak magyarul, s a játszhatásra való vágyódás arra vitte őket, hogy Nemzeti Nyelvünket tanulni kezdték.” (130) Ennek a mozzanatnak nem pusztán kulturtörténeti jelentősége van, hanem adalék ahhoz is, hogy a XVIII.–XIX. században tömegesen magyarosodtak el szlovákok és németek, de ennek oka nem erőszakos magyarosítás volt (hogy is lehetett volna az osztrák birodalomban németeket erőszakosan elmagyarosítani?), hanem spontán szimpátia, művelődési ambíciók, s egyáltalán olyan ösztönös és tudatos elemekből egyaránt összetevődő magyarság-érzés, amelynek legszebb példáját Petőfi adta.

Nagy Imre szemhatára azonban szélesebb, mintsem hogy csak a XVIII–XIX. századi magyar dráma férne bele. Amikor például a többnyelvűségről esik szó, akkor nemcsak a reformkori magyar vígjátékot hozza szóba (Kisfaludy Károly *Kérőkjének Perfeldijét*), vagy a századvégit is (Csiky Gergely *Buborékokjának* Morosán Demeterét), hanem Háy János *Gézagyerének* „melós”-ait is példa gyanánt idézi a verbális elkülönülésre a dialektusok és foglalkozási zsargonok dramaturgiai vonatkozásai kapcsán. Az már a kérdés árnyalt taglalásának többlete, hogy kiderül: a külföldieskedő figurája francia és német forrásokból került a magyar iskoladrámába. Tény, hogy ennek a típusnak aztán elég hamar kanonizálódnak a konstans elemei Csokonai Sertepertijétől Kisfaludy Székházyjáig. (Hadd tegyük hozzá most már a magunk részéről: a kanonizálódás csalhatalatlan jele, hogy Liliomfinak már nem okoz nehézséget, hogy bizonyos klisék alapján eljátssza és elleneszen vessé tegye azt az ifjú Schwartzot, aki Gyuri pincér vetélytársa lehetne.)

Természetes, hogy elsősorban a Csokonai-fejezetek adnak lehetőséget előremutató vonások hangsúlyozására. Az *özvegy Karnyóné* különösen közel áll bizonyos XX. századi művészi törekvésekhez, például a groteszkhez, a tragikus és a komikus, az emelkedett és a póriás, ünnepi és vásári, komoly és játékosan neveletlen vegyítéséhez (311), ami egyébként majd Bahtyin teóriája szerint vihető vissza egyrészt a középkori karnevalizációra, másrészt előremutat Dosztojevszkij és sok XX. századi abszurd felé. Így válik az iskoladráma kulcskategóriává, hiszen a középkor vegyes, mindent kifordító kultúrája is összefüggött a diákköltészettel, szentség és trágárság végleteivel. Ezeket a szélsőségeket nemcsak a színház közvetíti, hanem az iskola is, illetve az iskola hivatalos és tiltott, kanonizált és a kánont csúfoló elemei. Nagy Imre könyvének, e könyv gazdagságának kerete tehát nemcsak a színház, az iskolai színjátszás, hanem az iskola is, mert nemcsak „színház az egész világ”, hanem iskola is, az ott tanultak, s az azzal szembenállók teljessége, az elsajátítás és a tiltakozás gazdagsága. Ebből gyarapodik a tudás, s ettől nyernek ihletet művészi, színházi ambíciók is.

SZEDETT ÉS VETETT – AVAGY SZEDETT-VEDETT – BETŰK

Egy tanulmány ürügyén

Igen nagy örömmel vettem kézbe a *Jelenkor* 2008. márciusi számát, és Woolf-rajongóként lelkesen kezdtem olvasni Reményi Édua cikkét (*Szedett és vetett betűk – Kilencven éve alapította Virginia és Leonard Woolf a Hogarth Press-t*, 331–337. o.), mert nagyon fontosnak tartom, hogy Woolf és az őt körülvevő intellektuális kör minél teljesebben és minél sokoldalúbban jelen legyen a mi kulturális köztudatunkban is. A cikk olvastán azonban egyre inkább alábbhagyott a lelkesedésem. A szöveg ugyanis bizonyos kihagyások miatt részben túl steril, részben hamis képet ad, ráadásul számos tárgyi tévedés rontja az összképet. Az a gazdag szövet, amely körülvette a Hogarth Press alapítását és működését, és amelynek ismertetése szükséges ahhoz, hogy a magyar olvasó valóban képet alkothasson a dolog jelentőségéről, Reményi Édua tanulmányában csak nyomokban szerepel.

Mert hát mitől is érdekes a Hogarth Press itt és most, megalapítása után kilencven évvel, a mi számunkra? Igen, a Hogarth Press „vitathatatlanul jelentős [...] meghatározó szereplője [volt] az angol könyvkiadásnak” (Reményi 331. o.), azonban az angol könyvpiacra számtalan ilyen kiadó van, mégsem érezzük úgy, hogy tanulmányt kell róluk írni (vagy legalábbis kevés magyar folyóirat gondolná azt, hogy cikket kell megjelentetni róluk).¹ A Hogarth Press érdekességét kétségtelenül az adja, hogy Virginia és Leonard Woolf alapították, valamint hogy a kiadó története elválaszthatatlanul összefonódik mind személyes, mind művészeti-esztétikai-tudományos szempontból a Bloomsbury-körrel. Ez utóbbit tárgyalja is a szöveg, azonban – és ezért nevezem sterilnek az írást – a kiadó történetének a személyessége, illetve a személyesség és a szakmaiság összefonódása már nem követhető benne nyomon.

Megtudja például az olvasó, hogy a kiadó alapítását Virginia és Leonard Woolf 1915-ben, Virginia 33 éves születésnapján, egy kávéházi beszélgetés során határozták el (mint ahogy valószínűleg a legtöbb kiadó alapításáról kávéházakban, kocsmákban, baráti társaságokban beszélnek először, azaz ettől az elemtől nem lesz a történet érdekes). Csak lábjegyzetben és ott is hiányosan és tévesen szerepel azonban az az elem, amely igazán izgalmassá teszi a történetet, s amelyet minden forrás már szinte közhelyszerűen említ: a kiadó megalapításának elsődleges célja a terápia volt, mégpedig Virginia Woolf számára. A terápiára azonban *akkor* nem a *regényírás* miatti felfokozott lelkiállapot miatt volt szük-

¹ Érdekes lehetne például – hogy csak Woolf köreinél maradjunk – a Virginia Woolf féltestvére, Gerald Duckworth által alapított Duckworth kiadó, amely igen hosszú története során (1898–2003) szintén neves szerzőket publikált: itt jelent meg Virginia Woolf első két regénye, de ő volt a kiadója John Galsworthynek, azaz a nálunk is jól ismert *Forsyte Sagának*, és D. H. Lawrence-nek vagy Anthony Powellnek is.

ség, ahogy Reményi Édua állítja² – 1915-ben és az azt megelőző két évben ugyanis Woolf nem dolgozott egyik regényén sem: első regényét, a *Messzeséget* 1908-ban kezdte el írni, gyakorlatilag befejezte még esküvője (1912. augusztus 10.) előtt, bár 1912 decembere és a kézirat 1913. március 9-i leadása között átgépelte a szöveget és még javított rajta (1915. március 26-án jelent meg); második regényét, az *Éjre napot* viszont csak 1916 őszén kezdte írni. 1915 januárjában, Woolf születésnapján tehát csak kevés – mindössze néhány hónapnyi – tapasztalata lehetett Leonard Woolfnak arról, milyen is az, amikor Virginia regényt ír vagy átír, és az a kevés tapasztalat is két évvel azelőttől származott, ugyanis Virginia 1913–15-ben nemhogy regényt: gyakorlatilag semmit sem írt. A kiadó mint terápia terve egyértelműen *más ok* miatt merült fel.

Bár sokáig az irodalomtörténet sem beszélt róla, Michael Cunningham *Az órák* című regénye és annak megfilmesítése óta a széles közönség számára is köztudottá vált, hogy Virginia Woolf súlyos mániákus depressziótól szenvedett gyakorlatilag egész életében, de a betegség természetéből adódóan eltérő mértékben és váltakozó fázisokban. Élete leg-súlyosabb és leghosszabb ideig tartó depressziós periódusából éppen 1915-ben kezdett kilábalni (de még az ominózus kávéházi beszélgetés után is visszaesett, súlyos állapotba – és intézetbe is – került). Ez a depressziós időszak 1912 végén kezdődött (nem tévedés: három évig tartott), s kezdete a Virginia és Leonard Woolf nászútját követő időszakra tehető: Virginia onnan már rossz állapotban jött vissza, aminek a mélyebb oka minden bizonnyal abban keresendő, hogy Virginia Woolfot nála idősebb féltestvérei – az édesanyja első házasságából származó Gerald és George Duckworth – szexuálisan molesztálták kiskorában. Woolf önéletrajzi írásainak a tanúsága szerint Gerald körülbelül Virginia hat-éves kora táján sértette meg a szemérmét (Woolf: *Egy jó házból való angol úrilány* 33. o.), míg George az 1897 és 1904 közötti időszakban (Woolf édesanyjának és lány féltestvéreinek, Stellának a halála után, de még apjuk életében) „nemcsak apja és anyja, bátyja és nővére volt azoknak a szegény Stephen lányoknak, hanem a szeretője is” (Woolf: *Egy jó házból való angol úrilány* 152. o.).³ A nászút – minden valószínűség szerint ennek az emlékeknek a következtében – nem sikerült különösebben jól.⁴

A felépülés igen hosszú időt vett igénybe, annál is inkább, mert olyan módszereket alkalmaztak nála, melyek az ő esetében a legkevésbé tűntek hatékonynak. Woolfot ugyanis a korban szokásos – és az intellektuális nők számára legkevésbé hatásos –, az amerikai orvos, Silas Weir Mitchell által népszerűsített és elhíresült „pihenőkúrával”⁵ kezelték orvosai, melynek során intézeti kezelést és gyakorlatilag állandó ágyban fekvést rendeltek el számára, és megtiltottak minden tevékenységet, többek között az írást és az olvasást is.⁶ Ez a módszer nemhogy segített volna, épp ellenkezőleg: minden bizonnyal nehezítette

² Általánosságban igaz az állítás, mert a regényírás valóban felfokozott idegállapottal járt Woolf esetében, azonban éppen ebben az időszakban ez nem releváns.

³ De ha nem állítunk fel közvetlen összefüggést a gyerek- és fiatalkori szexuális zaklatás és Woolf felnőttkori betegsége között, akkor is kétségbenvonhatatlan tény, hogy 1913 elejétől 1915 végéig súlyos mentális betegségben szenvedett, és semmit sem írt.

⁴ Az életrajzírók és a két érintett naplójának tanúsága szerint ennek ellenére jól működött Leonard és Virginia Woolf házassága, de a szexualitás minden bizonnyal hiányzott kettejük kapcsolatából.

⁵ A Woolfnál valamivel korábbi generációhoz tartozó amerikai írónő, Charlotte Perkins Gilman (1860–1935) maga Mitchell kezelte 1887-től. Gilman a kezelés után, 1892-ben megírta leghíresebb, magyarul is olvasható elbeszélését, *A sárga tapétát*, melynek szándékolt célja éppen az volt, hogy megmutassa: maga a pihenőkúra kergeti a betegeket még rosszabb állapotba. Az elbeszélést elküldte Mitchellnek, aki semmilyen módon nem reagált rá.

⁶ Woolf részben közvetetten is „elmondja”, mit gondol erről a módszerről: a *Mrs. Dalloway*-ben ugyanilyen kúrákat akarnak az orvosok elrendelni a háborús veterán Septimus Warren Smith számára, aki az intézetbe vonulás elől menekülve inkább öngyilkos lesz, kiugrik az ablakon.

gyógyulását, hiszen neki az adhatta volna vissza élete értelmét, ha gondolkozhat, dolgozhat, írhat, olvashat, ha szellemi pezsgés veszi körül.

A Hogarth Press eredete tehát ennek a nagyon személyes, Virginia Woolf számára szó szerint is húsba vágó történetnek az egyik eleme. A kiadó megalapításának ugyanis *nem* az volt a célja, hogy létrehozzanak egy olyan kiadót, amelyik majd hozzájárul az angol intellektuális élethez, hanem az, hogy legyen valami olyan elfoglaltság, amely gyakorlati tevékenységet jelent a súlyos depressziós fázisban lévő, két éven keresztül jóformán egyetlen sort sem író Virginia Woolfnak, ugyanakkor látszatra sem hajánál fogva előrangtatott pótcselekvés, amelyre csak azért van szükség, hogy csináljon valamit (annak nyilván nem lett volna terápiás hatása), hanem aminek van valamiféle értelme abból a szempontból is, hogy Woolf azért mégiscsak író, illetve abban az időben még csak akart lenni, hiszen szépírói tevékenysége 1915-ben egyetlen, de már két éve befejezett regényre korlátozódott. A kiadó létrejöttének *eredeti oka* tehát épp az ellenkezője volt annak, amit Reményi Édua ír: *nem* az alkotással együttjáró *mániákus* időszakokat akarta Leonard Woolf csökkenteni, hanem éppen a súlyos *depressziós* fázisból akarta kizökkenteni a feleségét azáltal, hogy a kiadói munka végzésével ismét közel viszi az íráshoz, az alkotáshoz és egyáltalán az értelmes tevékenykedéshez.

Az más kérdés, hogy a kiadó *tervezése és létrejötte* között eltelt két év alatt kissé megváltozott Woolf lelkiállapota, és nagyon kis lépésenként, fokozatosan bár, de ismét elkezdett írni. Naplójából lehet tudni például, hogy az 1916 ősze és 1918 novembere között keletkezett *Éjre nap* című, 1919-ben megjelent regényét úgy írta, hogy eleinte naponta csak fél órát dolgoz(hat)ott rajta, hiszen nem sokkal előtte, 1915-ben még intézeti kezelés alatt is állt. A kiadó ekképp többszörösen is segíthette *viSSzatérését* az életbe, azaz az íráshoz: lehetővé tette például bizonyos szövegei megjelenését anélkül, hogy más kiadónál kellett volna kilincselni akkor még meglehetősen szokatlan narratív technikával íródott, formabontóan modernista kisprózájával (mint a Reményi Édua által is emlegetett *Kew Gardens*).⁷ De azáltal is segítséget jelentett a kiadó, hogy a gyakorlati teendők – hisz eleinte ők maguk végeztek mindent, beleértve a szedést is (és ennek, mint látni fogjuk, további jelentősége is van) – kizökkentették Virginiát abból, hogy gondolatai állandóan és mentálisan megterhelő módon kizárólag az írásai körül forogjanak. *Végeredményben* tehát a Reményi Édua által lábjegyzetben leírt módon *is* működött a kiadó, de *nem* ez volt létrejöttének az *oka*.

A kiadó történetének személyes jellege azonban ezen a ponton nem ér véget. A cikk írója mintha nem lenne tudatában annak, hogy a Hogarth Press körül tevékenykedő, általa egyébként korrekt módon felsorolt szerzők és alkotók mennyire szorosan kapcsolódnak Virginia Woolfhoz. Azt megtudhatja ugyan az olvasó, hogy kik tartoztak a – Reményi Édua szóhasználatával – Bloomsbury-csoportba (pedig a magyar szakirodalom inkább „kör” mint „csoport” néven szokott rájuk utalni [v.ö. pl. Bécsy Ágnes: *Virginia Woolf világa*]), azt azonban már nem, hogy az a Vanessa Bell, aki ennek a csoportnak a tagja volt, és aki Woolf írásainak az illusztrálását végezte, valamint a kisprózai írások majd később regények borítóját tervezte, valójában Virginia Woolf édesnővére (mint ahogy a 9. jegyzetben semlegesen felsorolt Thoby és Adrian Stephen szintén édestestvérük volt). Ezt a tényt az angol források sokszor egyértelműnek veszik, hiszen ez abban a kultúrkörben – legalábbis bizonyos iskolázottsági szint felett, azaz ezen könyvek olvasói között – nyilvánvaló (vagy legalábbis kiderül a monográfiák nyitó fejezeteiből), a magyar olvasó számára azonban a nevek teljes különbözősége miatt ez már kevésbé egyértelmű. A titok nyitja nagyon egyszerű. Mindketten Stephen-lányok: a késő viktoriánus kritikus és szer-

⁷ A kezdetekkor azonban, mint látni fogjuk, nem akarták és nem is tudták saját írásaik mindegyikét kiadni (v.ö. Reményi erre vonatkozó általános megjegyzése: 331. o.).

kesztő Leslie Stephen és Julia Jackson házasságából születtek,⁸ így lánykori nevük Vanessa Stephen (1879–1964) és Virginia Stephen (1882–1941), csak később alkotóként is mindketten férjük nevét használták.

A két lánytestvér mindvégig igen szoros kapcsolatban állt, mi több, a Bloomsbury-kör is – mondhatjuk – Vanessa „huszárvágása” következtében jött létre, és az ő családköltöztetése miatt nevezzük így. Ugyanis 1904-ben, közvetlenül apjuk halála után, mialatt Virginia – akkor még – Stephen épp az újabb közeli hozzátartozó elvesztése miatt pszichiátriai kezelésre szorult, és intézetbe is került, Vanessa megelégedte a késő viktoriánus felső középosztály által rájuk mint fiatal nőkre erőltetett, állandó felügyelet alatti életet, felpakolta a háztartást a négy édestestvér (Vanessa, Thoby, Virginia és Adrian) összes holmijával együtt, és a Kensington-palota közeli elitnegyedből, a Hyde Park Gate 22. szám alatti házukból átköltöztek London egyik sokkal lazább, társadalmilag nyilvánvalóan „alsóbb” osztályba tartozó, egyúttal kevésbé sznob, kissé bohémabb, de mindenképpen intellektuálisabb részébe, a Bloomsbury negyedbe, a British Múzeum és a Londoni Egyetem, valamint a számtalan könyvesbolt tőszomszédságába. Mindaddig, amíg Vanessa férjhez nem ment az éppen a Bloomsbury-körnek (azaz alapvetően testvérük, Thoby cambridge-i barátainak) révén megismert műkritikushoz, Clive Bellhez (a név titkának újabb nyitja), a testvérek közös házában laktak (Thoby 1906-ban egy görögországi út során tifuszban megbetegedett és meghalt). De a két lánytestvér szétköltözésük után is szinte egész életükben – kivéve éppen Virginia richmondi időszakát – szinte egymás szomszédságában élt: Londonban Bloomsbury különböző terein (Gordon Square, Fitzroy Square, Brunswick Square, Tavistock Square, Mecklenburgh Square), amikor pedig mindketten vidéki házat vettek, azok is alig néhány kilométerre voltak egymástól Sussexben (Virginia mindkét háza: az Asheham House és a későbbi rodmelli Monk’s House is közel volt Vanessáék házához, Charleston House-hoz. A Monk’s House szintén szerepel *Az órákban*: innen indult el Virginia Woolf szó szerint utolsó útjára, az Ouse folyóhoz).

Az a tény tehát, hogy a Virginia Woolf-írások Hogarth Press-beli kiadásainak vizuális tervezője az „egyébként” – és ez a tény sem szerepel a cikkben – jó nevű festő Vanessa Bell volt, jelentősen több pusztán szakmai együttműködésnél, és persze több annál is, hogy leszűkítsük pusztán személyes érdekességre. Azt jelzi ugyanis, ami talán a legérdekesebb vonása a Bloomsbury-körnek: hogy milyen elképesztő mértékben fonódtak össze az emberi és a szakmai-művészi kapcsolatok⁹ –, és ezeknek az összefüggéseknek a részletei *hiányoznak* Reményi Édua tanulmányából. Mert hiszen ír ugyan arról, hogy Leonard Woolf mellett nem nagyon maradtak meg az alkalmazottak, és ír arról a minden szempontból

⁸ Mindkét szülőnek ez volt a második házassága; első házastársa mindkettőnek meghalt. Leslie Stephen első felesége az író William Makepeace Thackeray lánya, Minnie Thackeray volt (ebből a házasságból egy gyerek született, Laura); Julia Jackson első férje pedig egy jogász, Herbert Duckworth volt, azonban Julia Jackson családja sem mentes a művészetektől: lánykorában egyik nagynénje házában, a Little Holland House-ban töltött sok időt, mely a preraffaelita művészek egyik kedvelt szalonjaként működött.

⁹ A személyes és a művészi összefonódásra másik példa Vanessáék vidéki háza, a Charleston House, amelyet a Reményi Édua által is emlegetett barátaikkal – Duncan Granttal, David Garnett-tel, Roger Fry-jal együtt – használtak (Duncan Grantnak szobája is volt, nem véletlenül: ő egy időben Vanessa szeretője is volt, és Vanessa harmadik gyermekének, Angelica Bellnek ő a vér szerinti apja). A ház használata az ő esetükben több volt, mint ott lakás: a ház minden részét – festők lévén – ők festették ki a maguk részben posztimpresszionista, részben a szecesszióban gyökerező art deco stílusában. Még ma is a kezük nyomát viseli a kandalló, az összes ajtófélfá, vécé, ágytámla, de az első két angliai posztimpresszionista kiállítás (1910, 1912) szervezőjének és a posztimpresszionista esztétika angol nyelvű teoretikusának, Roger Fry-nak a tervei alapján Vanessa és Duncan Grant által megalkotott kert is.

korszakalkotó vállalkozásról is, hogy a Hogarth Press vállalkozott a Freud-összes lefordítására és kiadására James Strachey főszerkesztésével és részben fordításában. Azok az apróságok azonban már nincsenek benne a cikkben, hogy ebbéli érdeklődésüket Virginia betegségén túl részben az is felkeltette, hogy Virginia öccse, Adrian pszichiáter lett, s így nyilvánvalóan kapcsolatba került az akkoriban megalakuló brit pszichoanalitikai társaság tagjaival.

De a személyesség és a szakmaiság összefonódása más szinten is jelentkezik ennek a különlegesen személyes indíttatású kiadónak az esetében. Reményi Édua említi például James Joyce *Ulysses*ének a hányattatását, azaz hogy 1918-ban a Hogarth Press elutasította a kiadását, arra hivatkozva, hogy félnek a trágárnak tartott szöveg jogi következményeitől. Részben ez is ok volt. Azonban legalább ennyit nyomott a latban (és ezt minden forrás meg szokta említeni), hogy az *Ulysses* nagyon hosszú regény, és már pusztán a terjedelme miatt sem mertek vállalkozni a kiadására. Képzeljük el, ahogy Leonard Woolf és Virginia Woolf – ekkor még csak ketten, legfeljebb egy részmunkaidős és igen gyakran cserélődő alkalmazott segítségével – elvégzi a regény szedési munkálatait, rakosgatja egymás mellé a körülbelül hétszáz oldalnyi szöveg minden egyes betűjét, mégpedig úgy, hogy azt megelőzően legfeljebb 50-60 oldalnyi hosszúságú kiadványaik voltak! Nyilván nem véletlen, hogy Virginia Woolf ugyanebben az időben elkészülő nagyregényét, az *Éjre napot* (1919) sem a Hogarth Press adta ki, hanem elvitte féltestvérének, Gerald Duckworthnek a kiadójához (ahogy első regénye, a *Messzeség* első és második, 1915-ös és 1920-as kiadása is ott jelent meg). Csak évekkel később kezdtek el nagyobb lélegzetű szövegeket kiadni: az a sor Virginia Woolf első modernista regényével, a *Jacob szobájával* (1922) kezdődött – négy évvel az *Ulysses* elutasítását követően. Az *Éjre nap* esete tehát tisztán jelzi, hogy nem csak vagy nem elsősorban az obszcenitás volt az *Ulysses* elutasításának hátterében; az *Éjre nap* kiadásakor ugyanis sok mindentől lehetett (volna) félni, csak a trágárság vádjától nem, hiszen ez Woolf leginkább viktoriánus regénye, a szó minden értelmében. Hosszát tekintve is klasszikus viktoriánus regény, de a narratív technika és a cselekmény szempontjából is: mintha Woolf búcsút akart volna benne inteni mindannak, amit szintén 1919-es, a modernista próza mellett érvelő esszéjében, *A modern prózában* elvet; de mintha egyúttal azt is meg akarta volna mutatni: tudok én ilyet is írni, ha akarok. Igaz tehát, hogy joggal félhettek az obszcenitás vádjától az *Ulyssesszel* kapcsolatban (ne feledjük: D. H. Lawrence 1928-as regényét, a *Lady Chatterley szeretőjét* csak 1960-ban mentették fel a pornográfia vádjá alól Angliában), azonban – mint ahogy a kiadó eredetét illetően a kávéházi beszélgetés csak a történet fele –, az *Ulysses* elutasításának is több oka volt, melyek közül a szöveg hossza legalább ilyen fontos, ha nem fontosabb, ugyanis ezt emlegetik gyakrabban az életrajzírók is (vö. pl.: Herminone Lee: *Virginia Woolf*. Vintage 1997., 366., 391. o.).¹⁰

Reményi Édua cikke felsorolja, mely szövegek jelentek meg a Hogarth Pressnél ezekben a kezdeti időkben. A jelek szerint viszont ezek a szövegek számára teljesen idegenek maradnak, nem ismeri őket, és talán ezért sem veszi észre, hogy sokáig legfeljebb hosszabb elbeszélések kiadására vállalkoztak Woolfék. De valószínűleg a szövegek ismeretlen mivolta miatt kerültek pontatlanságok és tárgyi tévedések is a szövegbe. Talán elvárható lett volna, hogy egy filológiai szöveg írója tisztában legyen azzal, mely Woolf-szövegek vannak meg magyarul, s akkor a Hogarth Press első kiadványának a felét kitevő *Mark on the Wallt* az angolul nem értő magyar olvasó is felidézhetette vagy elolvashatta volna, hiszen ez nem más, mint a *Folt a falon* (Fordította: Gy. Horváth László. In: Géher

¹⁰ Woolf egyébként annak ellenére, hogy elismerte Joyce-nak mint modernistának az érdemeit, egyáltalán nem rajongott az *Ulysses*ért. Az első kétszáz oldal elolvasása után azt írta róla a naplójában, hogy olyan, mintha „egy gusztustalan egyetemista kapargatná a pattanásait” (*A Writer's Diary*, Grafton, 1978. 71. o.), máshol extravagánsan modorosnak nevezi (u.o. 74).

István, szerk.: *Ellenfelek: Angol elbeszélők a két világháború között*. Budapest: Európa, 1982. 255–63. o.), mint ahogy a *The Voyage Out*nak a cikk megjelenése előtt több mint fél éve meglévő magyar fordításáról is illetet volna a szövegnek tudni, még akkor is, ha a kéziratot a *Messzeség* megjelenése előtt adták le.

De ez még mindig csak hiány. Az viszont már hiba, hogy Katherine Mansfield *Előjátékát* regénynek nevezi Reményi (332. o.). Mansfield ugyanis soha nem írt regényt,¹¹ és igaz, hogy az *Előjáték* a leghosszabb elbeszélése, amelyet nagyon ritkán „novella” néven illet az angol szakirodalom, aminek a magyar megfelelője legfeljebb a kisregény lehetne, ötvenoldalas szövegeket azonban magyarul még kisregénynek sem szoktunk nevezni, nemhogy regénynek. De nemcsak a Mansfield-életmű ismeretében vannak hiányosságai, hanem a Woolfban is. Másképp nemigen történne meg az a furcsaság, hogy míg a *Kew Garden*st a főszövegben novellának nevezi (és már ez is kérdéses elnevezés egy gyakorlatilag cselekmény nélküli kispróza szöveg esetében), a hozzá tartozó, 4. számú lábjegyzetben (332. o.) már mint *regényről* beszél róla, amivel semmi gond nem lenne, ha történetesen nem egy hat (azaz 6) oldalnyi kis írásról lenne szó (Virginia Woolf: *The Complete Shorter Fiction*. Szerk. Susan Dick. Grafton, 1991. 90–95. o.).

A felsorolt szövegek ismeretlenségéből, idegenségéből – és talán ez a már emlegetett sterilitás másik fajtája – további, elég csúnya mellényúlás, szebb szóval újabb tárgyi tévedés is fakad. Ezt írja Reményi Édua a tizenkét részes *Hogarth Letters*-sorozatról: „Azonban a Hermione Lee szerkesztette sorozat nem vált igazán népszerűvé” (335. o.). Mi ezzel a baj? Hát csak annyi, hogy az 1931 és 1933 között megjelenő sorozatot *nem* Hermione Lee szerkesztette. Neki csak annyi köze van a dologhoz, hogy a Hogarth Press utódjának is tekinthető Chatto & Windus gondozásában összegyűjtött, egy kötetben kiadott tizenkét levélhez ő írta az előszót – az eredeti kiadás után több mint fél évszázaddal, 1985-ben. Virginia Woolfhoz általában azonban ennél sokkal több köze van Hermione Leenek, ő írta meg ugyanis a legutóbbi, mindmáig mértékadónak tekinthető, 1997-es Woolf-életrajzot. A Hogarth Press történetét – s ekként a Woolf-házaspár élettörténetének egy darabját – megíró szerzőnek viszont ezek szerint nem sikerült közelebbi ismeretségbe kerülnie ezzel az egyébként Magyarországon (az MTA könyvtárában) is fellelhető könyvvel. Egyébként elgondolkozhatott volna rajta még a fenti mondat leírása előtt, miképp lehetséges, hogy Herminone Lee 1997-ben még kilencszáz oldalas életrajzot jelentet meg, pedig 1931-ben már a Hogarth Pressnél sorozatot szerkesztett (számoljunk csak! – nem kizárt, de mindenképp nagy teljesítmény lenne). És hát persze, hogy nem ő az eredetileg pamfletszerű kis füzet alakban kiadott Hogarth Letters-sorozat szerkesztője – hiszen Hermione Lee 1948-ban, a sorozat befejezése után tizenöt évvel született. A szerkesztő viszont a kiadó akkori alkalmazottja, John Lehmann volt (v.ö.: Lee 616. o.).¹²

A Hogarth Press történetéről szóló tanulmány tehát bővelkedik torzító kihagyásokban és az általa tárgyalt anyag hiányos ismeretéből fakadó tévedésekben, hibákban, s ugyanak-

¹¹ Mansfieldnek voltak regénykísérletei, de azokat nem fejezte be. Leghosszabb befejezett szövege éppen az *Előjáték* első változata, a *The Aloe* volt, melyet legfeljebb kisregénynek lehet nevezni (nagyon lazán szedve 130 oldal), s amelyet talán épp Virginia Woolf tanácsára vágott meg és írt át.

¹² Az, ahogyan John Lehmann megjelenik a tanulmányban, szintén meglehetősen egyoldalú: a hangsúly Lehmann tőkeerős üzletemberi mivoltán van (Reményi 337. o.). John Lehmann azonban a Hogarth Press-től függetlenül is jelentős szereplője az angol irodalmi életnek. Az egyik lánytestvér, aki a cikkben pusztán egy regény bevezetőjének szerzőjeként szerepel, az a Rosamond Lehmann, aki nálunk méltatlanul kevésbé ismert író. John Lehmann pedig maga is költő – erre utal is egy lábjegyzet –, de egyúttal az egyik legfontosabb irodalmi szerkesztő: az általa alapított *New Writing* (1936–1940) szerzői közé tartozott W. H. Auden, Stephen Spender, Christopher Isherwood, George Orwell; későbbi folyóirata a *The London Magazine* volt, de saját kiadót is alapított John Lehmann Ltd. néven: itt többek között Stendhal és Sartre-ot jelentetett meg.

kor mintha a szerző nem lenne tudatában annak, hogy amikor egy másik kultúra jelenségeit akarjuk átültetni magyarra – a szó legtagabb értelmében –, akkor nem lehet szó szerint fordítani még a nyelv legegyszerűbb rétegeit sem, mert abból nem sok jó sült ki. Márpedig ebben az esetben a szó szerinti (félre)fordítás a szöveg lehető legegyszerűbb rétegében is fellelhető. Az angol forrás eredetijében bizonyára ez a nagyon egyszerű kifejezés állt: „the Woolfs”. Mi sem egyszerűbb ennek a magyarításánál – gondolhatná bárki. Csakhogy ennek a nagyon egyszerű szókapcsolatnak is van egy szó szerinti és egy – ha úgy tetszik – kulturális fordítása. Nyilvánvaló, hogy a Woolf-házaspárra utal a kifejezés, amit magyarul úgy szoktunk mondani: Woolfék. Nem így Reményi Édua. Nyilván nem véletlenül választ más megoldást, merthogy háromszor is ez szerepel a szövegben: „a Woolfok” (333., 334., 336. o. – kiemelés tőlem). Az én nyelvérzékem viszont azt súgja, hogy ebben a formában családokról csak mint uralkodóházakról (a Stuartok) vagy mint klánokról (a McPhersonök) beszélünk. Nem véletlen, hogy a *Rómeó és Júliában* a Capuletekről van szó, nem pedig Capuletekről. Mint ahogy – fordított esetben – ha átmegegyek Virág vezetéknévű szomszédaimhoz, akkor nem azt mondom, hogy a Virágokhoz, hanem hogy Virágékhoz. Ha viszont Reményi Édua három alkalommal azt a megoldást választotta, hogy „a Woolfok”, akkor vagy kissé fenyegető klánnak tartja akár öntudatlanul is Virginia és Leonard Woolfot, vagy pedig épp azt a hibát követte el a nyelvnek ezen a nagyon elemi szintjén is, amelyet a tartalom egyéb, már kifogásolt szintjein: „szó szerint” próbálta áttenni magyarra a Hogarth Press történetét, anélkül, hogy elég rálátása lett volna az anyagra ahhoz, hogy „magyarul”, azaz a *magyar olvasó számára* filológiailag pontosan, az emberi tartalom szempontjából érzéketlenül jellemezze, és a kiadó kulturális jelentőségét kellő mélységben írhasse le.¹³

Persze felmerül a kérdés, hogy néhány kihagyás, elírás, tévedés, félrefordítás, egy-két forrás ismeretének hiánya megér-e ennyit. Önmagában nyilván nem. Ez a tanulmány és az ennek kapcsán felmerülő problémák azonban felvetik azoknak a felelősségét, akik kulturális közvetítésre, kulturális fordításra vállalkoznak. Állításként közhelynek tűnik, ha azt mondjuk, hogy a kulturális jelenségek jelentésüket és jelentőségüket az adott kontextusban nyerik el, és ez a kultúrák közötti mozgás, közvetítés esetén nem is egy, hanem két kulturális kontextust jelent, és azok nagyon alapos ismeretét igényli. Ha azonban az ebből az állításból fakadó következményeket meg is akarjuk valósítani, akkor azzal a módszertani problémával szembesülünk, hogy például egy ilyen filológiai indíttatású tanulmány esetében sokkal összetettebben kell megvilágítani az „eredeti” kulturális környezetet ahhoz, hogy „magyarul” igazán jelentést nyerjen a kulturális közvetítés tárgya. Nem elég tehát – ez esetben az angol filológia – közvetlenül az adott témára (Hogarth Press) vonatkozó szakirodalmát elolvasni és összefoglalni, hanem a kulturális „elsajátítás” összetett folyamatának eredményeképp (amelynek része a forráskontextus alapos ismerete, de a célkontextusra való alkalmazás is) meg kell láttatni azt is, ami a művelt angol olvasó számára adottnak vehető. Mondom mindezt úgy, hogy nem tekintem magam filológusnak (és az akadémiai osztályozás ellenére „modern filológus”-nak sem), tehát *nem* a rigorózus filológiai pontosság abszolút imperatívusza beszél belőlem. Úgy gondolom azonban, hogy a kulturális közvetítés nagy felelősség, és csakis úgy sikerülhet, ha figyelembe vesszük ennek a folyamatnak a természetét és a benne rejlő – sokszor nagyon is gyakorlati következményekkel járó – implikációkat. Máskülönbén végeredményként a Hogarth Press valóban minőségi szövegeivel ellentétben nem szedett és vetett, hanem csak szedett-vedett betűket adunk – és kapunk.

¹³ A hiányolt adatok és összefüggések jelentős részét magyar nyelvű forrásokból is fel lehetett volna deríteni: Bécsy Ágnes Woolf-monográfiájából (*Virginia Woolf világa*, Európa, 1980), illetve a Woolf önéletrajzi írásaihoz készített előszókból, jegyzetekből, névjegyzékből és bibliográfiából (Virginia Woolf: *Egy jó házból való angol úrilány*, Séllei Nóra (bev., ford., jegyz.), Artemisz könyvek, Csokonai, 1999.).

AKI FARKAST KIÁLT...

Válasz Séllei Nórának

Köszönettel tartozom Séllei Nórának a fenti észrevételekért, azért, hogy időt és fáradságot nem kímélve mutatott rá a Hogarth Press történetét bemutató írásom hibáira, hogy – noha eszerint nem annyira gondolat-, mint inkább indulatébresztő volt tanulmányom – tollat ragadott ama szöveg írója és potenciális olvasói okulására. Hálás vagyok azért, hogy kíméletlenül rámutatott arra a gondatlanságra, amellyel tanulmányom szövegével bántam: az elkészülte és közlése között eltelt majdnem egy teljes év alatt megjelent Virginia Woolf *Messzeség* című kötete magyarul, amely cím cseréjére nem ügyeltem, ugyanígy kerülhette el figyelmemet az, hogy Gy. Horváth László fordításában már megjelent a *Mark on the Wall* magyarul *Folt a falon* címmel, valamint hogy a *Kew Gardenst* két műfaj alá is besoroltam, és lám, hasonló hibát ejtettem Katherine Mansfield *Előjátékával* kapcsolatban is: elsiklott a figyelmem afelett, hogy minek minősítem, novellának-e vagy regénynek. A rendelkezésemre álló forrásokban az állt, hogy a *Hogarth Letters* szerkesztője Hermione Lee volt, de minthogy ez pusztán egy adat volt a sok közül, amelyet összefüggő, olvasható, a lehető legkevésbé száraz vagy épphogy a részletekben elvesző egészként akartam megírni, nem néztem utána, hogy tehát Lee már csak a második kiadást gondoz(hat)ta. Ezek után megtisztelő dicséretnek veszem Sélleitől az egyetlen pozitív jelzöt, amely reflexiójában az írással kapcsolatban egyáltalán felmerül: „korrekt.” Kérem tehát az olvasókat, hogy a fenti pontosítások szíves tudomásulvételével olvassák a Hogarth Press általam előadott történetét.

Az egy témáról szóló történetekről azonban legalább Hayden White (vö. pl. *A történelem terhe*, Osiris, 1997) óta Magyarországon is lehet tudni, hogy egyiknek sincsen kizárólagos jogosultsága a többivel szemben az igazságra vagy az objektivitásra. A kutató egy adatcsoportból a saját narratívája alapján épít fel egy történetet, egyes elemeket kiemel, másokat figyelembe sem vesz. Ehhez járul hozzá még a történetírói stílus: a kardcsörgetőtől a nyugodt elbeszélői hangig szinte bármelyik alkalmazható. Magam ez utóbbit használom általában, igyekszem jelen esetben is ezt tenni, még ha úgy tűnik is, hogy kritikussom az előbbinek híve. Sajnálatos módon azonban, nézőpontjának tiszteletben tartása mellett, csupán a kimért cáfolat marad számomra lehetőségként, Séllei írása ugyanis nem enged teret a valódi diskurzusnak: támadó jellege, ha az ember nem kívánja magára venni képtelen elmarasztalásait, csúsztatásait, szörszálhasogatásait és személyeskedő megjegyzéseit, kizárólag ennek hagy helyet. Minthogy mindabból, amit Séllei fontosnak tartott elmondani tanulmányom kapcsán, úgy tűnik, számára kevésbé a Hogarth Press története, mint inkább egy képzeletbeli *Ki tud többet Virginia Woolfról?* kvízzáték megnyerése volt a cél, kifogásaira csak röviden válaszolok.

Az, hogy „a kiadó történetének a személyessége, illetve a személyesség és a szakmaiság összefonódása nem követhető nyomon” szövegemben, igencsak homályos értelmű felvetés, főként, ha figyelembe vesszük, hogy igyekeztem mindazt ismertetni, amit csak lehetséges volt anélkül, hogy az adatok kimerítő felsorolása és az unalmasság közti vékony határvonalat átléptem volna vagy elismételttem volna bármely, e témában már elkészült áttekintést. Emellett olyan kerethez ragaszkodtam, amelynek fókuszában mindig a

Hogarth Press állt, nem pedig a Bloomsbury, és főképp nem Virginia Woolf – az a csapongás, amely felfedezhető Séllei szövegében, jól jelzi, hogy milyen nehéz e tárgyban megmaradni a választott úton.

Ezt a típusú előadást Séllei „sterilnek” gondolja – én viszont éppen a hatásvadász jelleget kifogásolom az összes eddig írt Hogarth Press-történetben: sokan nem riadnak vissza attól, hogy Virginia Woolf *magánéletének* borzalmas eseményeit részletezzék azzal a jelszóval, hogy abban kulcsfontosságú elemek rejlenek, vagy a bloomsberri közötti hetero- és homoszexuális viszonyok boncolgatásából próbálnak egy kis érdekességet kölcsönözni mondanivalójuknak stb. Nem a pszichologizáló kutatások létjogosultságát kérdőjelezem meg: akit mások lelki traumái és/vagy szexuális szokásai érdekelnek, foglalkozzék azzal – én azonban akkora hangsúlyt helyeztem erre, amekkorát a *Hogarth Press történetének szempontjából* fontosnak tartottam.

Aki e téren tisztán akar látni, annak nem elég Cunningham *Órákját* beszerezni vagy az abból készült filmet (Stephen Daldry) megnézni, netán a Virginia Woolf-szakirodalmat olvasgatni: érdemesebb inkább a primer forrásokra támaszkodni, például Leonard Woolf önéletrajzi könyveire, a Richard Kennedy-memoárra (*Boy at the Hogarth Press*), esetleg Frances Partridge visszaemlékezéseire. Ezek ismeretében azt is elkerülhetjük, hogy el-
lentmondunk magának Leonard Woolfnak, aki számomra minden kanonizált szekunderirodalommal szemben hitelesebb forrás, teszem azt, az *Ulysses* kiadása körüli hercehurcával, sőt általában a kiadó körüli okokkal és okozatokkal, valamint azok fontosságával kapcsolatban.

Ami mindezek után Séllei Nóra hosszára nyúlt kritikájából megmarad, az részint elismétlése annak, amit én is leírtam, de úgy, hogy a kiegészítésből úgy tűnjen, mintha nem írtam volna le, így nemcsak redundáns, de erősen kifogásolható is, ráadásul éppen e pontokon hagyja el Séllei a Hogarth Press történetét és beszél valami másról – vulgáropszichológiáról, a Stephen családról vagy Virginia Woolf műveiről. Átsiklanék most afelett, hogy például a „Woolfok” kifejezéssel egyértelműen nem egy családöt (házaspárt), hanem *két* individuumot, tudniillik Mrs. és Mr. Virginia Woolfot jelöltem – ahogyan Piers Plowright szellemesen utal Leonard Woolf háttérbe szorítására –: aki *akarta és jól* akarta éretni, megértette. Az is súlytalan, hogy Séllei számon kéri rajtam a „Bloomsbury Csoport” kifejezést, tekintetbe véve, hogy a magyar kánon „Kört” használ, már csak azért is, mert Séllei maga (mint ez, ha csak a legutolsó lábjegyzet legutolsó sorából is, de világosan kiderül) a kánon alkotója – írhattam volna egyszerűen „Bloomsbury”-t, vagy akár „bloomsberriket” (a „csoport” nem mellékesen kifejezi a társaság valójában decentralizált voltát, ezenkívül az is tisztázandó lenne, hogy mit és kiket kellene *pontosan* „Bloomsbury-kör” alatt értenünk, de ez is kivezetne a Hogarth Press történetéből.

Amire viszont fontosnak tartom felhívni a figyelmet, az a „kulturális közvetítés” dogmája, amivel Séllei reflexiója zárul. Nem gondolom, hogy a kultúrát manapság közvetíteni kellene – legalábbis az angol kultúrát Magyarországon aligha –, még kevésbé lenne szükség (önjelölt) papokra és papnőkre, akik „érthető” csomagokban adagolnák a magyar olvasók számára az információkat. Ráadásul a Séllei által bemutatott stílusban ez inkább a keresztes háborúkhöz, mint az egyszerű misszionárius tevékenységhez lenne hasonlító. Szerencsére ma már rengetegen tudnak angolul, ezért nem ringattam magam abba a hitbe, hogy éppen én világosítom fel az olvasókat valami nagyon elemi dologról a Hogarth Press-szel kapcsolatban. Inkább arra törekedtem, hogy egy jóval kiegyensúlyozottabb, sokoldalúbb és teljesebb képet nyújtsak róla, mint amilyeneket én találtam, emellett azzal, hogy egy viszonylag rövid, jól olvasható, mégis sok és hasznos információt tartalmazó összefoglalót nyújtok, felkeltsem valami más iránt azok érdeklődését, akik eddig is tudtak arról, hogy Virginia Woolf (született Stephen) író volt és voltak lelki problémái.

Remélem, aki most ezt a ripszrot olvasta, kedvet érez majd ahhoz, hogy például az

unalomig ismételt, egymásra hivatkozó és konfabuláló elméletek után és/vagy mellett annak olvasson utána, hogy például milyen új, kézműves-iparművész hagyomány kezdődött a 19. század második felében az angliai könyvészetben, ugyanis e gyakorlatba is beilleszthető a Hogarth Press, valamint munkatársa, Eric Gill, aki több olyan betűtípust tervezett, amelyet manapság is előszeretettel használnak (például Gill sans, Perpetua, Aries). Esetleg hogy ezzel egy időben hogyan alakult át a szakképzés, sőt a művészeti oktatás, főként Londonban: a bloomsberriek közül néhányan például fizetős „vasárnapi iskolában” hallgatták G.E. Moore előadásait a szegény munkásokkal együtt stb. A lehetőségek kimeríthetetlenek. A Hogarth Press lehetett terápia, családi vállalkozás, pénzkereseti forma, publikálási lehetőség vagy egy jól sikerült tréfa és még sok egyéb: hogy melyik dominált ebből, azt csak Leonard és Virginia Woolf tudhatta. A többi csak narráció.

Szigliget

(balmorál két részben)

Michael Frayn *Balmoral*
című darabjából írta:

H A M V A I K O R N É L

Szereplők:

MALACSIK ISTVÁN, mindenek
DARÁNYI PÁL, gondnok
BONCZ KÁLMÁN, író
LUKICS MÁRIA, drámaíró
TARLÓ JÁNOS, író
PIPPOLO LUIGI, riporter
FURÁK TAMÁS, kritikus
SZABÓ VERA, főhadnagy
RENDŐR

Játszódik 1953 januárjában, a szigligeti írói Alkotóházban. (Eltekintünk tőle, hogy csak '53 júniusában nyitott meg.)

Társalgó/ebédlő. Négy ajtó: jobbra a bejárat és a könyvtár felé, balra a konyha felé, középen balra a szobák felé (emelet), középen jobbra az iroda felé (földszint). Az ajtók kifelé nyílnak. Nagy Endre-lőtte kafferbivaly irdatlan koponyája (ugyan sokkal később került fel, de igazán mindegy) és más trófeák. Csillár, konzolok, eredeti bútorok, egy fotel. Íróportrék a falakon. Ebédlőasztal a reggelivel. (A valóságban a reggelit szobalányok az alkotóknak szobáikba felvitték, de ez egy színdarab angoltól honosítva.)

Apróbb zavarok a grófi berendezésben: a hatalmas ebédlőasztal körül zöld konyhai egyenszékek, a kandallóban kályha. Faliújság. A középső ajtó mellett telefon.

Első felvonás

1.

Tarló a kandalló előtt áll, melengeti a hátát. 29 éves, pulóverben. A kezében újság, tűnődve mosolyog magában.

Jön Malacsik jobbról. 50 éves, svájcisapka, kertésznapdruág, gumicsizma. A kezében üres pezsgősvödör, rajta fogantyú spárgából. Kimegy balra.

Jön Boncz bal középén. 70 éves, régi szabású, elegáns zakó, sál. Megnézi a falon függő hőmérőt.

BONCZ Tizenhat fok. Kint mennyi, mínusz tizenhat?

TARLÓ Csoda világ ám. Csoda korban élünk.

BONCZ Ennyi mínuszt az életbe. Jön a keleti széllel. *(leül az asztalhoz, fanyalogva szed magának)* Kíváncsi vagyok, mit szállítunk cserébe. *(körülpillant, valamit keres)*

TARLÓ Ezerkilencszázötvenhárom!...

Csoda világ, hát őszintén. – Újság? Odaadja az újságot. *Boncz kisimítja, olvas.*

TARLÓ Gondolta valaha? hogy egy téli reggel fölkel, és kint csupa hó, és rántotta gőzölög az asztalon, és vendégségben van egy grófi kastélyban?

Boncz lapoz, olvas.

TARLÓ Most kéne lemenni a Balatonra, nem? Horgászni. Remek könnyű úszót szereztem.

Boncz lapoz, olvas.

Jön Malacsik balról, az eddigieken kívül zöld kötény van rajta. A kezében a pezsgősvödör. Húz egy lapátot maga után. Nyomában Lukics (45 éves, több kardián), kávéval és cigarettával a kézben.

LUKICS István, kérem. Maga mégis csak autentikus. Mi van egy parasztházban?

MALACSIK Semmi különös.

LUKICS Értem, de például kemence, lóca, sublót, szuszék... stelázsi... és?

MALACSIK Asztal.

LUKICS Asztal. Jó – de az hogy van népiesen?

MALACSIK Nem tudom.

LUKICS Dehogynem, gondolkodjon.

Hogy hívta az asztalt a nagypapja?

MALACSIK Asztal. *(megy kifelé)*

LUKICS *(követi)* De ahogy a hokedli, érti, az maguknál zsámoly. És a kredenc meg almárium...

Malacsik kimegy jobbra, Lukics utána.

TARLÓ Befejeztem az első regényemet.

Már egyszer megírtam... de Pestre menet fönnhagytam a vonaton. Két évig vártam, kétségbeesve – hogy valaki más kiadja a saját neve alatt. El tudja képzelni azt a lelkiállapotot? Ahogy megjelent bárkinnek a regénye, örülten lapoztam, hogy nem én írtam-e!...

BONCZ És? *(lapoz, olvas)*

TARLÓ És nem. Szerencsére.

BONCZ *(nem néz föl)* Azért nem lehet kellemes érzés.

TARLÓ Micsoda?

BONCZ Hogy ezek szerint aki megtalálta... beleolvasott, és kidobta.

Szünet.

TARLÓ Lényeg, hogy megint nekifogtam. Emlékezetből. Szórul szóra. És kész. Ez a friss levegő itt, ez a fenséges nyugalom... Gondoljon bele, ha ez megadatik, mondjuk, egy Adynak, egy József Attilának...

BONCZ *(a lapba mélyed)* Nézz oda... Tegnap nálunk járt egy olasz újságíró.

TARLÓ Ma fog meglátogatni minket az olasz újságíró.

BONCZ Itt írja, ne vicceljen – a szigligeti alkotóház ihlető légkörében...

Sass Tibor Kossuth-díjas költőt faggatta a kulturális forradalomról és új, korszakos eposzáról... Azt mondja, jelen volt Boncz Kálmán, a háború előtt Európa-szerte ünnevelt novellista... Lukics Mária, népszerű drámaíró...

TARLÓ Jó, hát véletlenül... korábban betették a cikket.

BONCZ Magát nem említi, Tarló. Vigyázzon.

TARLÓ Nem számítok én. Fiatal vagyok.

BONCZ Ha ez itt magát nem említi, akkor kézenfekvő, hogy maga jelent rólam.

TARLÓ Én? Kálmán bácsi! Senki a világban...

BONCZ Negyvenhétig megírtam huszonöt könyvet. A fordulat óta egy betűt se. Én mondhatom, hogy kiégtem... Valaki mondhatja, hogy szabotálok.

TARLÓ Hogy jut eszébe!...

BONCZ És akkor egyszer csak beutalnak ebbe az írógyárba, hogy legyenek szem előtt...

TARLÓ Én inkább biztatnám, Kálmán bácsi... Az olvasók nagyon várják...

BONCZ Csak nem szóltak, hogy mi a norma.

TARLÓ Nincsen norma...

BONCZ Heti húsz oldal? Segítsen már, János.

TARLÓ És nem szép, hogy gyanúsít engem.

BONCZ Nem könnyű pedig. Hogy írjak, ha le se hunyom a szemem? Egész éjjel a rettentő sivalkodás.

Tarló zavarban.

BONCZ Ugye. Ha nem a Lukics kollegina lenne az egyetlen nő a házban... egy makulátlan dáma... sőt, akinek a kritikus Furák Tamás a férje... a kommunista erkölcs bász-

tyája... az a szűkagyú barom... hát még azt kéne gondolnom, hogy amit hallok, az eszeveszett szeretkezés. Már bocsánat. *(szünet)* De Lukics Máriáról azért ezt nem feltételezem. *(szünet)* Maga hogy van vele?

TARLÓ Én?...

BONCZ Igen.

TARLÓ Én nem hallok semmit.

BONCZ És addig forgolódom, hogy hajnalban kivet az ágy. Lejövök... Tűnődöm, hogy maguk hogy tudnak írni vajon. Emészt a kíváncsiság. Megnézem a postagyűjtő ládát. Mária küld egy borítékot haza a férjének... maga küld egy borítékot a Belügyminisztériumba. A heti penzum megy is Pestre. Hajaj, mondom, de rémesen irigylem magukat.

TARLÓ Hát igen. Mivel bűnügyi regény, tehát... muzáj a belügybe... lektoráltatni.

BONCZ Tartozom egy vallomással. Én azokat a borítékokat felbontottam.

TARLÓ Nem!

BONCZ De.

TARLÓ Hogy lehet, Kálmán bácsi, ilyen indiszkrét, ilyen... Az nem jelentés!

BONCZ Tényleg remek agya van magának, Tarló. Minden beszélgetésünk, dialógusformában...

TARLÓ Az nem jelentés, az... memoár!

BONCZ Lukics kolleginának meg ugye az új drámája a traktoristalányról. Küldi haza a vérengző fenevad Furáknak...

TARLÓ Amit én írok, az memoár!... Most kezdtem, mert – hát egy Boncz Kálmánnal lehetek együtt...

BONCZ Nagyon kedves. Na, elolvastam a Mária első felvonását a traktoristalányról, akit megkörnyékezik a reakció. Meg a maga memoár-

ját... Örömmel láttam, hogy nemcsak rólam ír. Idézem, „Az alkotóházban munkálkodó írók éjszakai pihenését lehetetlenné teszi, hogy Lukics Mária és Sass Tibor író elvtársak zajos szerelmi életet élnek.”

Szünet.

TARLÓ Kálmán bácsi, hallgasson meg...

BONCZ Aztán vissza őket a borítékba, szépen újra leragasztottam. Ment is a postával!

TARLÓ *(halkan)* Beszéljük ezt meg. Menjünk a Balatonra horgászni, és...

2.

Tarló elhallgat, mert jön Lukics jobbról, leteszi a csészét az asztalra, leül.

LUKICS Ez a Malacsik reménytelen. A népművelők mit csinálnak falun? Nem oktatnak folklórt?

BONCZ Új színmű, Mária?

LUKICS Istenien haladok, csak a hülye részletek, például... fölakasztja a bekecsét vagy mittudom, subáját – hova? A szemöldökfára? A mestergerendára?

BONCZ Maradt volna a szerelmi líránál, drágám.

LUKICS Annak vége.

BONCZ Nagy kár. Nagy kár.

LUKICS A dráma fölszabadított. Eddig a saját szememmel néztem saját magamat. És most viszont a mások szemével nézek – másokat. Nem mindig csak én, én, hanem... emberek! Elképzelem őket – életre kelnek, vágyaik vannak... eszmék fűtik őket, összecsapnak! Igazán minden annyira izgat a realizmusban, kivéve, kivéve...

BONCZ A valóságot.

LUKICS Eléggé hátráltat. Például a

traktoristalányom azt mondja, ma is learattunk – mennyit? Tíz holdat? száz hektárt?... Borzalom.

Jön Malacsik jobbról. A kezében a pezsgősvödör tele szénnel. Húzza a lapátot maga után. Nincs rajta kötény. Kimegy balra.

TARLÓ *(Boncznak)* Kálmán bácsi, amit mondtam...

LUKICS *(szed magának)* Remélem, nem hűlt ki. Befagy itt az ember ízéje.

TARLÓ *(Boncznak)* Az se baj, ha egy merő jég.

LUKICS *(felnéz)* Merő jég, talán túlzás.

TARLÓ Pillanat alatt léket vágok bele.

LUKICS Csak álmodja azt maga.

TARLÓ Ha szabad, elég jó erőben vagyok.

LUKICS Esetleg előbb négy szemközt megkérdesz engem.

TARLÓ Ne haragudjon – nem a magáé.

LUKICS Ha! Mégis kié?

TARLÓ Hát mindenkié. Nem?

LUKICS Ide hallgasson, János. Lehet, hogy rebesgettek ezt-azt. De azok az idők elmúltak. Újabban, ha megengedi, a férjem rendelkezik vele.

TARLÓ Tényleg?

LUKICS Képes ezen csodálkozni.

Szünet.

TARLÓ Nyáron is?

LUKICS Hát mit gondolsz?

TARLÓ A legnagyobb szezonban?

LUKICS Ugyebár papírja van róla.

TARLÓ Jó, majd – nem fogja megtudni.

(Boncznak) És közben nyugodtan beszélgethetnénk.

LUKICS Közben...? Mondja, egy szem gátlás nincs magában?

TARLÓ Természetesen Kálmán bácsit nem engedem közel. Véletlen elveszti az egyensúlyát... Húzhatom ki.

LUKICS Ne is haragudjon... Kálmán – egy szava nincs ehhez?

BONCZ Nem tudom... Egy kis feneke-

zésben talán benne lennék. Csak föl ne fázzunk.

LUKICS Szégyelljék magukat. Sass Tibi előtt nem beszélnének ilyesmiről.

BONCZ Jó, hát Sass Tibi... megyei bajnok volt.

LUKICS Jézusmáriám, azt hogy számolják, striguláznak?

TARLÓ Nem, kilóra.

LUKICS Kilóra. Meg kell örülni a férfiakon.

BONCZ Tényleg, Tibi hol van? Nem reggelizik?

TARLÓ Ki se dugja az orrát.

BONCZ Megértem. Őnála meleg van. A szobája falában fut fel a konyhakémény.

LUKICS (az ételre) A meleg szoba az egyik. A másik, hogy nincs gusztusa a Malacsik főztjéhez. Ez micsonda egyáltalán?

BONCZ Tojásos nokedli.

LUKICS Reggelire?

BONCZ Szerintem.

TARLÓ Rántotta.

BONCZ Hogy lenne rántotta. Galuskás.

TARLÓ Nem galuska, krumpli.

BONCZ Krumplinudli tojással.

TARLÓ Burgonyás omlett.

BONCZ Az omlett nem folyik.

LUKICS Ez nekem sajt meg szalonna.

TARLÓ Parasztos rántotta sajttal.

BONCZ Buggyantott tojásleves gazdagon.

Jön Malacsik balról. A kezében a pezsgősvödör üres, húzza maga után a lapátot. A kabátja alatt zöld kötény. Megy a jobboldali ajtó felé.

LUKICS Majd Malacsik. István, ne haragudjon, mi is a reggeli?

MALACSIK Rántotta.

LUKICS De milyen rántotta?

MALACSIK Szokásos rántotta.

LUKICS Köszönöm, István.

BONCZ Malacsik, várjon, honnan veszi, hogy ez rántotta?

MALACSIK Én csináltam.

BONCZ Igen, de honnan veszi, hogy amit csinált, az végeredményben rántotta?

MALACSIK Hogy ma szerda van.

BONCZ Értem.

LUKICS Köszönjük szépen.

Malacsik kimegy jobbra. Lukics eszik.

LUKICS János, akartam kérdezni, nem adna kölcsön egy kapcsológombot a rádióhoz? Tegnap eltűnt.

TARLÓ Nekem sincs, sajnós.

BONCZ Ami mozdítható. Huss.

TARLÓ Nálam a függőnycsipeszek.

LUKICS Nem tudom bekapcsolni. Pedig az a műsorismertető bariton a műzsám.

BONCZ Odaadom a rádiógombomat, ha ad egy duplavé billentyűt az írógépembe.

LUKICS Köszönöm. – Mit ír maga duplavével, Kálmán?

BONCZ És elveszett a lefolyódugó. Ha lenne melegvíz, meg is örülnék, hogy nem tudok fürödni.

TARLÓ És nincs meg a könyvtárkulcs. Egy hete az ablakon mászom be.

BONCZ Nyáron jön harminc író. Ad-digra mi marad itt, egy Aquincum. *Jön Malacsik jobbról a pezsgősvödörrel és a lapáttal, de kötény nélkül. A vödör tele szénnel. Megy a baloldali ajtó felé.*

LUKICS (Malacsikhoz) Kérem... Nem talált véletlenül egy rádiógombot?

MALACSIK Nem.

TARLÓ Függőnycsipesz van valahol?

MALACSIK Nincs.

TARLÓ Pótkulcs a könyvtárhoz?

MALACSIK Nincs.

BONCZ Malacsik, magát verték az iskolában, ha megszólalt?

MALACSIK Nem.

Kimegy.

LUKICS Jó, rengeteg dolga van. Neki kell főzni.

BONCZ Nekünk kell megenni.

LUKICS És takarít. És mos. És kertész-
kedik.

BONCZ És lop.

LUKICS És karbantart.

BONCZ Ekkora házat rábízni egyszem
kocsisra...

LUKICS Nem kocsis.

BONCZ Az volt.

LUKICS De most mindenés.

BONCZ Mindenés?... Az én időmben
ezt is másképp hívták. Egy besur-
ranó mindenés például nem kapott
helyben állást. A zsebmindenest
meg elvitte a... mindenkis.

Lukics eltolja magától az ételt.

LUKICS Na jó. Megyek dolgozni.

BONCZ Maga persze nem lazálhat. A
nagy Furák kritikus várja otthon a
kéziratot. Hogy van az a tündéri
ember?

LUKICS Jól.

BONCZ Gondoltam is, szép tőle, hogy
hagyja magát elvonulni. Az ele-
fántcsonttoronyba.

LUKICS Igen.

BONCZ Habár ilyen lármás elefánt-
csonttornyot a világ nem látott.

Szünet. Tarló rosszat sejt.

LUKICS Síri csönd van.

BONCZ Mikor ébren vagyunk. De mi-
kor alszunk! Magát sajnálom a leg-
jobban. Elszakad hetekre a férjétől,
és annak van kitéve álló éjjel, hogy
egy nő visítva szerelmeskedik.

Tarló a fejét fogja. Szünet.

LUKICS Kálmán. Jelezte a csendháborí-
tást a gondnokságnak?

BONCZ Egyelőre nem.

LUKICS Igen. Tarló elvtárs?

TARLÓ Én nem hallottam semmit.
(Bonzra néz) Ja, de. Hallottam, de
nem jeleztem. (Lukicsra néz, zavar-
ban) Persze nem azt hallottam.
Maga nem visít. (kész) Nem maga
visít! (Bonznak szemrehányóan) Egy
malac visít! (kétségbeesik, Lukicsnak)

Aki általában visít, az a malac. Aki
itt nem visít, az – nem maga. (össze-
omlik)

LUKICS Kálmán, nézze. Én elnézést ké-
rek, és... nem fogom többet zavar-
ni. Számíthatok a diszkréciójára?

BONCZ Magától értetődik.

LUKICS János?

TARLÓ Tessék?...

LUKICS Egy szót se – soha – senkinek.
A becsületszavát kérem.

BONCZ (feláll) Én ledőlök egy kicsit.
Addig Tarló elvtárs zavartalanul
adhatja a becsületszavát. (kimegy
balközépen)

TARLÓ Kálmán bácsi!...

LUKICS János, a becsületszavát kér-
tem.

TARLÓ Mária, most – leegyszerűsíti a
dolgot.

LUKICS Mindent értek. Zsarol.

TARLÓ Dehogyis!

LUKICS Mit kér a hallgatásért cserébe?
Mintha nem tudnám. Éjfélkor vá-
rom a pingpong-szobában. (menne)

TARLÓ (utánalép) Mária, várjon. Azt
feltételezi, hogy zsarolom. Hogy
engem meg lehet vásárolni. És
hogy én ilyen erkölcsi színvona-
lon... Nagyon rosszul esik. Maga
engem mindenfélével igaztala-
nul vádol, Mária. Miközben a va-
lós helyzet az, hogy jelentéseket
készítek, belügyi vonalon. De
Bonz elvtárs dekonspirált, és
most ott vagyok, ahol a part sza-
kad.

LUKICS És már megírta...

TARLÓ Hogy maga és Sass...

Csőnd.

TARLÓ Bocsánatot kérek.

LUKICS Azonnal vegye föl a kapcsola-
tot, és mondja meg, hogy tévedés.
Csak képzelődött... Egy kislány le-
hetett a faluból.

TARLÓ Igen. Köszönöm.

LUKICS És igazán szégyellje magát. (kimegy bal középén)

Tarló egyedül – körülpillant, a telefonhoz megy, bedob egy tantuszt, tárcsáz.

TARLÓ Halló?... Itt (suttog) Gereben!... Tudom, csak vész esetén... Már megkapta?... Igen, dialógusformában, na most pont amiatt... Köszönöm, de, de... Jelentem, hogy Sass elvtársra különös figyelemmel... Hogyne írtam volna, pont ez a... Jó, de Sass elvtárs velem nem áll szóba! Viszont azért hívom... bocsánat, azt szeretném... Igen?... Tessék?... Ki gyanús?... Milyen traktoristalány?... (a fejét fogja) Igen... Értem, de... Értem. A traktoristalány minden lépését. Hogy is hívják?... Csak vicceltem. Igen. (leteszi, áll) Boncz összecserélte a leveleket... a szenilis marha. (szünet) Most lophatom el Lukics darabját felvonásonként. És írhatom bele a Sasst. (szünet) Úristen! Akkor a jelentésem meg... hogy Lukics éjjelente... az elment a férjéhez!...

3.

Jön Darányi jobb középén (ötvenes, sötét öltöny, sötét nyakkendő, kezében notesz), karonfogva hozza Lukicsot.

LUKICS Tudom, hogy látogatónk lesz, Darányi elvtárs, de addig is dolgoznék...

Darányi leülteti.

TARLÓ Jó reggelt, gondnok elvtárs. Darányi mutatja neki is, hogy üljön le. Sötét ábrázattal vizsgálja a helyiséget. Az asztalhoz lép, leteszi a noteszt, felemel egy félig telt teáskannát.

TARLÓ Teát szabad? Tölthetek?

Jön Malacsik balról a pezsgősvödörrel. Rajta van a zöld kötény, de lapát helyett

nyeles felmosóröngyöt húz maga után, és a vödör tele van vízzel. Darányi gyanakodva nézi a vödört, miközben Malacsik megy a jobb oldali ajtó felé.

DARÁNYI Hoz még szemet, Malacsik?

MALACSIK Fölmosom az előteret.

DARÁNYI Pezsgősvödörrel?

MALACSIK Szenesvödörrel.

DARÁNYI Ez pezsgősvödör.

MALACSIK Ez maradt.

DARÁNYI Na jó.

MALACSIK Lőhet?

DARÁNYI Lehet.

Malacsik kimegy jobbra. Darányi kimegy jobb középén, kezében a teáskannával.

LUKICS Szegény ember. Tudja, mi volt a felszabadulás előtt? Pedellus.

TARLÓ Igen, de... három év, és főosztályvezető lett az oktatási minisztériumban.

LUKICS Most meg gondnok egy íróházban.

TARLÓ Az is komoly feladat.

LUKICS Nem is megy neki. Egyszer még érte jönnek.

TARLÓ Mária, kérem... az a helyzet, hogy...

LUKICS Telefonált?

TARLÓ Igen.

LUKICS És minden rendben?

TARLÓ Határozottan... a legnagyobb rendben.

LUKICS Szóval erről a kis buta afférról... a belügy nem tud semmit.

TARLÓ A belügy nem, nem. Ugyan.

LUKICS Egyedül attól félttem... a férjemnek vannak kapcsolatai... esetleg visszajut hozzá.

TARLÓ Isten ments... Az tragédia lenne, gondolom.

LUKICS János, magunk közt. A férjem örült. Itt vér folya. De hálistennek ez rendeződött.

TARLÓ Igen, hát mit mondjak.

LUKICS Nézze, én megértem magát, miattam ne legyen zavarban. Ré-

sen kell lenni, ez becsületes kommunista magatartás. De tanuljon meg disztíngválni, Tarló elvtárs. Hogy mi veszélyes a társadalomra, és mi nem.

TARLÓ Köszönöm szépen. *(nagy levegőt vesz)* Még egyet szerettem volna, hogy... a kedves férje telefonszámát megkaphatnám? Mivel küldtem Furák elvtársnak egy-egy rövidebb írást, és...

LUKICS Nem válaszolt. Jellemző. *(papírra firkant egy számot)* Jegyzem meg, lehet, hogy jobb, ha nem jár a nyakára. *(nyújtja a számot)* Szerkesztőség.

TARLÓ *(elveszi)* Köszönöm.

LUKICS Most mondja, ez a Darányi, hova a csodába vitte a teát?

Jön Darányi jobbról, kezében a teáskanna. A teát kiöntötte, beletett egy kopár gallyat. Körbepillant, nézi, hol mutat a legjobban.

TARLÓ *(készséges)* Egy ágacska! Gyönyörű... Földobja a szobát.

Darányi több helyre odapróbálja a teáskannát, hátralép, gondterhelten méri fel a hatást.

TARLÓ Ezek szerint valóban érkezik az olasz újságíró.

Nincs válasz.

Hogy a gallynak optimális helyet talált, Darányi az asztalhoz megy, maga elé teszi a noteszt, leül.

DARÁNYI Igen, tisztelettel, akkor a megbeszélésen essünk túl.

LUKICS Milyen megbeszélésen?

DARÁNYI *(nem néz fel)* Faliújságot nem tetszik nézni?

TARLÓ Munkaértekezlet.

DARÁNYI Első pont. Az író kartársak égvé felejtik a villanyokat a folyosókon. *(Tarló bólogat: „a villanyokat”)* A gondnokság részéről én oltozatom. Az árampocsékolással aláássuk a népgazdaságot. Ennek

értelmében a turnus idejére lámpafelelőst jelölünk ki. *(Tarló bólogat: „lámpafelelőst”)* Tarló elvtárs?

TARLÓ Természetes.

DARÁNYI *(ír)* Tar-ló. Et. Második pont. Az alkotóházba beutalt írók a nyugati sajtó látogatása alkalmából felajánlást tesznek. Miszerint. Az irodalmi termelés fokozása érdekében munkaversenyt hirdetünk. Khm. Javaslat?

Csőnd. Jön Malacsik jobbról, kezében a pezsgősvödör (üres), húzza maga után a felmosóröngyöt, nincs rajta kötény. Megy a baloldali ajtó felé.

LUKICS *(szarkasztikus)* Művenként egy helyett két katarzis.

DARÁNYI Ellenvetés? *(ír)* Száz százalékos katarzisemelés. – Igen. Harmadik pont. Valaki ellopta a pingponglabdát.

MALACSIK És eltűnt a csöngő. *(kimegy balra)*

DARÁNYI A bejárati csöngő? Képtelenség. Én véres verejtékkel készítem a nyilvántartást, hogy minden stimmeljen. Én nem tudom közben figyelni a csöngőt, a teatojást, a-a-a rexnek a gombáját... Ha a nyugati sajtó bele akar tekinteni, az a nyilvántartás kifogástalan rendben van, és ha ott az áll, hogy van a rexemnek egy gombája és van négy író... Pillanat. Hol van Lukics?

TARLÓ *(mutatja)* Itt.

DARÁNYI Akkor hol van Boncz?

LUKICS Lepihent.

DARÁNYI Lepihent. Mikor minden pillanatban várjuk az újságíró elvtársat. Tessék neki szólni. Minek van a társalgó, ha nem társalog. És hol van például Sass?

TARLÓ Nem jött reggelizni.

DARÁNYI Nem jött. Komolyan mondom –

LUKICS Szólok nekik. (*kimegy bal középen*)

Tarló megy a telefonhoz.

DARÁNYI Elég egy. Maga üljön csak vissza.

TARLÓ Telefonálnék egyet.

DARÁNYI Majd szabadidőben. Nem fogunk ilyen bizonyítványt kiállítani magunkról. Vagy megírtunk már mindent? Na ugye.

Tarló visszaül.

Jön Malacsik balról, se lapát, se felmosórongy, de kötény van rajta, és kezében a pezsgősvödör. A vödör tele magokkal. Megy a jobb oldali ajtó felé. Darányi me-rőn nézi.

DARÁNYI Mit csinál, Malacsik, vizet hord a Balatonba?

Malacsik megáll.

DARÁNYI Mondom, még egy vödör víz?

MALACSIK Magok.

DARÁNYI Magokkal súrolja a folyo-sót?

MALACSIK Az etetőbe. A madaraknak.

DARÁNYI Egy vödör mag a madaraknak. És ki tudja, ugye – miféle bű-nök lapulnak a magok alatt? (*feláll, odamegy Malacsikhoz*) Mit gondol, miért szögelttem be a hátsó ajtót? Hogy minden itt vonuljon át a szemem előtt. Nem maga az első, aki palira akar venni engem, Malacsik. Maga egy nyeretlen kétéves, amily-en tolvajaim voltak. Komplet bi-ológia-szertárt vittek ki az orrom előtt pórázon. Úgyhogy nem fogok elájulni, hogy múlt csütörtökön el-lopta a lakatot a lábtörlőről. Ma meg a csengőt.

MALACSIK Nyomják pedig nagyon.

DARÁNYI Ne a csengővel törődjön most. Arra feleljen, mi van a vö-dörben.

MALACSIK Magok.

DARÁNYI Na mutassa.

MALACSIK Mutassam?

DARÁNYI Mutassa.

Malacsik kiönti a magokat a földre, Dará-nyi üres tekintettel nézi – most kapcsol.

DARÁNYI Nyomják...?

MALACSIK A muki, aki jött az autóval.

Nyomja a gombot, de hát nincs csöngő hozzá –

DARÁNYI Muki?...

MALACSIK Kukucskált be a levélnyí-láson.

DARÁNYI Hát normális maga, kint vá-ratja a hóban?!

MALACSIK Az lött mondvá, ne engö-d-jek be senkit. Csak utasításra.

DARÁNYI De ez Rómából jött egye-nest!

MALACSIK Akkor jöhet?

DARÁNYI Majd én. Addig itt rendet csinál. (*Tarlónak*) A reggelit! Ki-vinni!

Jön Lukics és Boncz bal középen. Tarló az asztalhoz lép, viharosan nekilát leszedni az asztalt.

DARÁNYI (*Bonczhoz és Lukicshoz*) Ma-guk! Mit állnak ott.

BONCZ Jó reggelt kívánok.

DARÁNYI Tessék dolgozni.

TARLÓ (*sziszeg*) Megjött!

Boncz és Lukics mennek az asztalhoz.

BONCZ Sass meg sehol. Nem kéne elő-keríteni?

DARÁNYI A gondolkodást hagyják rám. Maguk csak írjanak.

Boncz és Lukics leül írni. Tarló viszi a tá-nyérokát a bal oldali ajtó felé, az asztalon hagyja a kenyereskosarat. Malacsik áll, fi-gyeli a felfordulást.

TARLÓ A konyhába?

DARÁNYI (*mutatja a kosarat*) Azt vigye!

Azt vigye! (*Lukicshoz*) Tollat kézbe!

Alkotóház! Alkosson!

TARLÓ A nyeret?

DARÁNYI Ami ott van! Vigye innen! A konyhába!

Boncz elbóbiskol a papír fölött. Tarló

visszajön az asztalhoz, leteszi a tárgyérokat, felveszi a kenyereskosarat, indul a bal oldali ajtó felé. Darányi közben felfedez egy gyanúsán tiszta területet a falon.

DARÁNYI Egy trófea hiányzik... (Tarlónak) Tányérok!

Tarló visszamegy az asztalhoz, próbálja összeszedni őket a kosárral együtt.

DARÁNYI (Lukicsnak) Egy trófeát!

Lukics feláll, levesz egy kisebb agancsot a falról.

DARÁNYI (Boncznak) Tessék írni! (Malacsiknak) Maga meg?! (mutatja a kiszórt magokat) Tegye vissza!

MALACSIK Tögyem vissza?

DARÁNYI Tögye! Tögye!

LUKICS (megpördül, fogja az agancsot) Hogy?... Mit képzelsz!

Malacsik marékka szórja vissza a magokat a vödörbe.

DARÁNYI (rájön) Nem-nem! nem magának a tögye!

LUKICS Hát kinek! Az... (a kezében lévő tróféára) Őznek?!

MALACSIK Hogyne őznénk. Azt se szabad?

DARÁNYI (Malacsiknak) Kit érdekel, hogy őzik-e!

LUKICS Akkor szarvas, nem mindegy?

DARÁNYI (Lukicsnak) Csak azt mondtam, hogy tegye vissza!

Lukics elkezd visszatenni az agancsot.

DARÁNYI De ne oda! Oda!

Lukics viszi az agancsot az üres helyre. Malacsik a magokra érti az instrukciót, és egy marékka megindul keresztbe a szobában. Tarló a tárgyérokkal zsonglörködve halad a bal oldali ajtó felé, de elejt valamit, nem veszi észre.

DARÁNYI (Tarlónak) Állj! Mit művel! Vissza!

Lukics megfordul az agancssal, viszi az eredeti helyére. Malacsik megáll, Darányira bámul.

DARÁNYI (Tarlónak) Szórja itt szét nekem...!

Tarló megáll, észreveszi a reggelimaradványt, próbálja felszedni. Malacsik szét szórja a magokat.

DARÁNYI (Malacsiknak) Nem maga, mit csinál! (Tarlónak) Szedje össze!

Malacsik elkezd szemenként összeszedni a magokat. Lukics megáll a trófea eredeti helye előtt.

LUKICS Ide?

DARÁNYI (Malacsiknak) Az ég áldja meg! Mit pepecsel! A nagyját a vödörbe!

Lukics megindul a vödör felé az agancssal. Malacsik felnéz.

DARÁNYI (Tarlónak) Tüntesse már el! Malacsik zsebre vágja a magokat. Tarló visszanez. Lukics beletömködi az agancsot a vödörbe.

DARÁNYI (Boncznak) Csak írjon, írjon! Tarló leborítja a tárgyérokat a legközelebbi fotelbe, megy írni.

DARÁNYI (Tarlónak) Nem maga! Az irodából gyorsan a főkönyvet! Tarló kimegy jobb középén.

DARÁNYI Asztal rendben. (Lukicsnak) Agancs? (Malacsiknak) Vödör! Veder!

Lukics kiveszi az agancsot a vödörből, felmutatja. Malacsik megy a vödörhöz.

DARÁNYI (Boncznak) Mit írt eddig?

BONCZ (felriad) Még semmit.

DARÁNYI Semmit? Édesanyám! Írja – írja oda, hogy „vége az első résznek”.

TARLÓ (bedugja a fejét jobb középén) Mi a fő könyv? A Lenin Összes?

DARÁNYI Maga szerint a Leninbe könyvelek? Na üljön le.

Malacsik leül, Tarló elindul az asztalhoz.

DARÁNYI (Tarlónak) Vagy ne – inkább nyisson ajtót!

TARLÓ Igen. (kimegy)

DARÁNYI (Malacsiknak) Mit trónol itt, felállni!

Malacsik feláll, de Boncz is.

DARÁNYI (Boncznak) Üljön le! (Lukics-

nak) Maga is! Írjanak! (Malacsik-nak) Veder! Tele!

MALACSIK Hogy?

DARÁNYI Vödör! Tölö! – Mindjárt jö-vök. (kimegy jobb középén)

Boncz leül írni, Lukics is, de még kezében az agancs. Malacsik térden áll, szedi vissza a magokat a vödörbe.

LUKICS (halkan) Ebből mi lesz.

BONCZ (zsebébe nyúl) Itt a gomb a rádióhoz.

LUKICS Darányi bukni fog. Lassú tű-zön égetik meg.

BONCZ Majd kérem a duplavét.

Boncz mutatja a gombot Lukicsnak, aki nem tudja elvenni az agancs miatt.

4.

Jön jobbról Pippolo (40, méregdrága, szőr-megalléros télikabát, sál, hóna alatt egy mázas köcsög, nyakában fényképezőgép), mögötte Tarló. Pippolo olasz, de tökéletes a magyar kiejtése. Felakasztja a köcsögöt a hiányzó trófea helyére.

Boncz és Lukics felállnak. Malacsik szedi a magokat, figyel.

TARLÓ Szabad a kabátot? (lesegíti a ka-bátot Pippolóról)

PIPPOLO Jó napot kívánok. Darányi elvtárs?

BONCZ Nem-nem –

TARLÓ Ó Boncz Kálmán.

PIPPOLO A hírvű Boncz Kálmán! A ma-mám polcán egész fél méter!

BONCZ Ó, hát nagyon kedves...

TARLÓ És Lukics Mária.

PIPPOLO (áhítat) Csókolom. A leggyö-nyörű asszony, akit személyesen láttam.

LUKICS (zavarban) Ugyan...

TARLÓ Én pedig...

LUKICS (Pippolónak, aki a szemébe néz, és a kezét fogja) Darányi elvtárs azonal itt lesz.

TARLÓ Én pedig...

PIPPOLO (ellép Lukicstól) Az három író – és együtt dolgozik, a legnagyobb békében?

BONCZ, LUKICS, TARLÓ Igen.

PIPPOLO Nagyon szép kollektíva! Írni, írni, írni!

TARLÓ Hogyne.

LUKICS Köszönjük.

Boncz és Lukics egyszerre leülnek, Lukics fejével int Tarlónak, aki kiviszi a kabátot jobbra.

PIPPOLO Láttam, aki lúdtollal ír. De agancssal!

LUKICS (feláll) Pardon. (leteszi az asztal-ra) Épp átrendeztük a szobát.

PIPPOLO Értem. (Bonczhoz) És mi az?

BONCZ (feláll) Ez, kérem?... Kapcsoló-gomb. Rádióhoz. (pillanatnyi szünet után) Lukics elvtársnőt inspirálja a bemondó. (Lukics kezébe nyomja a gombot) Tessék parancsolni.

LUKICS Igen. Köszönöm szépen. (Pip-polóra néz) Jaj, a rádió meg...

BONCZ Valahol leesett róla.

Tarló visszajön, megy az asztalhoz.

PIPPOLO Allora... Luigi Pippolo va-gyok.

Boncz és Lukics egyszerre felállnak.

PIPPOLO Kérem, kérem...

Boncz és Lukics egyszerre leülnek.

PIPPOLO Riporter az Unità-nak. Kom-munista lap, tessék nyugodtan. Sajnos nem elég kommunista. Megbuktunk a sziesztán.

TARLÓ De tökéletesen beszél magya-rul.

PIPPOLO Kicsit tökéletesen. A mamám magyar. Ő tanított nekem mindent – a nyelvet... a kompletta kultúrát! Legelső a ziherejtűt! Jövök Ma-gyarországra, látok valamit, nem hiszek a szememnek... és eszembe jut a mamám! Persze! Összetartja a ziherejtűt!... – Szabad leülni?

TARLÓ Hogyne. (a fotelra mutat, ami

tele van tényérral) Bocsánat. (oda-
megy, felszedi a tényérokat)
PIPPOLO Jó is itt. (leül Darányi előbbi he-
lyére)
TARLÓ Malacsik, a kenyeret, kérem.
Kiviszi a tényérokat balra, Malacsik ott-
hagyja a vödröt, megy a fotelhez, kiviszi a
kenyeret.
PIPPOLO (nézi az asztalon maradt no-
teszt, közben leteszi a fényképezőgépet
az asztalra) Kézirat! Hű izgalmas.
Csak egy mondat... (nyitja, beleol-
vas) „Valaki ellopta a pingpong-
labdát.” (felemeli a szemét a mennye-
zetre) „Valaki ellopta a pingpong-
labdát”... Szívmarkoló. Eredeti
Sass Tibor?
Jön Darányi jobb középén, a főkönyvvél.
DARÁNYI Elnézést kérek! Csak gon-
doltam, mindenekelőtt a fő-
könyv... De sehol a kulcs a fiók-
hoz, föl kellett törni... Szabadság.
LUKICS Pippolo elvtárs, ez Darányi
gondnok elvtárs.
PIPPOLO Á!
DARÁNYI Bondzsornó. Parláte itali-
ánó?
PIPPOLO Certo. E Voi?
DARÁNYI (zavar, szünet, a többiekhez)
Most maguk is mondjanak vala-
mit.
LUKICS Pippolo elvtárs kitűnően be-
szél magyarul.
DARÁNYI Ó. (Pippolóhoz) Parláte
ungaréze?
PIPPOLO Sì, posso dire. La mia mamma è
nata a Besztercebánya.
DARÁNYI Ó.
Jön Tarló balról.
TARLÓ Darányi elvtárs, kihordtuk a
reggelit.
DARÁNYI Nagyon helyes.
PIPPOLO Rendezik a szobát!
DARÁNYI Minálunk tisztaság, derék-
szög-párhuzam... (döbenten veszi
észre a trófea helyén a köcsögöt.

Lukicsnak) Na, engem nem fognak
átverni. – Kartársnő, cserélje ki a-a-
az aludtfej trófeáját az őzre.
Lukics viszi az agancsot.
DARÁNYI (Pippolónak) Szeretjük vari-
álni.
PIPPOLO Nem! Nem! A köcsögöm!...
Óvatosan kell vigyázni. Útközben
a mamámnak vettem. Ott fog
könnybe lábadni a mamám!
Lukics felteszi az őzet az eredeti helyére.
DARÁNYI Értem. Hát akkor –
PIPPOLO Kizárólag jöttem interjúzni
Sass Tibort. Egy halk sarokban.
(papírt kap elő) Az engedély.
DARÁNYI (olvás) Maga Rákosi elvtárs...
Utasítom, hogy álljon rendelkezés-
re... Igenis, kérem. Természetes.
Hol van Szabó Vera elvtársnő?
PIPPOLO Hol van?...
DARÁNYI (a levélre) Itt mondja, hogy
kísérője az államvédelem részéről.
Szabó Vera elvtársnő. Főhadnagy.
PIPPOLO Igen. Nem mondta senki, hol
van?
DARÁNYI Nem.
PIPPOLO Nem telefonálta senki?
DARÁNYI Nem.
PIPPOLO Rettenetes történet. Rettene-
tes. Szabó Vera – beteg lett. Tegnáp
mentünk Sztálinvárosba – néztük a
kohót – és hirtelen beteg lett. Nem
tud jönni velem. Nagyon szomorú
vagyok.
DARÁNYI Mi baja lett?
PIPPOLO Mi baja – néztük a kohót, és
hirtelen – nem látott!
LUKICS Megvakult?
PIPPOLO Meg.
LUKICS Hogy belenézett az izzó vasba?
PIPPOLO Bele.
TARLÓ Védősisakon keresztül?
PIPPOLO Védő. Viszont neki lecsú-
szott. Kicsi a feje.
LUKICS Borzalom.
DARÁNYI Kérem, az más, ha nem jött

senki az államvédelem részéről.
 Akkor sajnos...

PIPPOLO Nem megy az interjú?

DARÁNYI Nem megy.

PIPPOLO Szegény Rákosi elvtárs. Telefonált Togliatti szekreter elvtársnak Rómába, *caro Palmiro, dice* Rákosi elvtárs, küldd nekem a Luigit Sass Tiborhoz. Sokat tudtok belőle tanulni.

Szünet.

PIPPOLO De sajnos Szabó Vera beteg, hiába. *(feláll)*

TARLÓ Darányi elvtárs, meg kéne gondolni. Mégiscsak a legmagasabb szinten.

LUKICS Itt a magyar demokrácia hírnevéről van szó, Darányi elvtárs.

PIPPOLO Engem meg jól lecsuknak. *(indul)*

DARÁNYI Várjon. Hát jó. De-de-de akkor jelen kell lennem.

PIPPOLO Persze! Semmi titok! Egyet gyűlölök, ami titok.

Jön Malacsik balról, megy a vödörhöz.

DARÁNYI *(Malacsikhoz)* Álljon meg. Szóljon Sassnak.

MALACSIK Házon kívül van.

DARÁNYI Mi? Házon kívül?

MALACSIK Órák óta.

DARÁNYI Innen nem ment ki senki!

MALACSIK Mielőtt fölkelt a gondnok elvtárs.

TARLÓ Én hat óta fönny vagyok!

MALACSIK Hat előtt.

Szünet.

TARLÓ Hat előtt?

LUKICS Elment?

BONCZ A Sass Tibi?

Malacsikra bámulnak. Malacsik felkapja a vödört, megy jobb felé.

MALACSIK Mondjam, hova?

TARLÓ *(gyorsan)* Nem kell, köszönjük. *Malacsik kimegy jobbra.*

DARÁNYI *(most kapcsol, Tarlónak)* Gondolja...?

TARLÓ Hát...

BONCZ *(komoran)* Úgy néz ki.

PIPPOLO Mi az?

Szünet.

TARLÓ A távirat! Most jut eszembe.

BONCZ Ja igen. A távirat.

DARÁNYI *(igyekszik besegíteni)* Mondom, a távirat!

TARLÓ Gutaütést kapott az apja.

LUKICS *(egyszerre Tarlóval)* Gombamérgezése lett az anyjának.

BONCZ Egyszerre.

DARÁNYI Az éjszaka közepén.

TARLÓ Kiment a fejemből.

LUKICS Így elfelejteni!

DARÁNYI Most kapcsolunk...

PIPPOLO Nem értem. Van egy titok?

TARLÓ Dehogyan.

DARÁNYI A világon semmi.

PIPPOLO Vitték őt a börtönbe. Igaz?

TARLÓ Nem.

DARÁNYI Egyáltalán nem.

BONCZ Honnan veszi?

DARÁNYI Nevetséges.

PIPPOLO Szegény Togliatti elvtárs. Küld engem ezer kilométert, és Sass Tibort vitték a börtönbe.

LUKICS Nem értem, miről beszél.

DARÁNYI Azaz, miről beszél!

LUKICS Esetleg készítsen mással interjút.

BONCZ Szépreményű írók vannak itt.

TARLÓ Mindenki idejár. Füst Milán, Illyés Gyula, Kassák Lajos... Sose tudja az ember, éppen ki sétál be az ajtón.

Jön Malacsik jobbról a felmosóronggyal és az üres vödörrel, nincs rajta a kötény. Megy a bal oldali ajtó felé. Pippolo figyel.

TARLÓ Jó, ők inkább nyáron jönnek, Füst Milán meg Illyés.

MALACSIK *(mielőtt kimenne)* Fölmoshatok?

DARÁNYI Persze... De hol a kötény? A vendég előtt! *(Pippolóhoz)* Képes kötény nélkül...!

Malacsik kimegy balra.

PIPPOLO Én kinyomozom. Használhatom a telefont?

DARÁNYI Talán inkább az irodában...

PIPPOLO Első hívom Budapestet interurbán. – Merre...?

DARÁNYI A folyosó végén balra. De muszáj vagyok fölszámolni. A nyilvántartás miatt.

PIPPOLO Nem lesz nekem titok. *(kimegy jobbközépen)*

BONCZ Szegény Sass.

TARLÓ Miért, lehet, hogy megússza tíz évvel. Hatvanháromban már újra itt ül velünk, vidáman. Mintha mi se történt volna.

DARÁNYI De akkor végül is hogy állunk?

TARLÓ Hogy! Togliatti összeveszik Rákosival!

BONCZ És aztán egyik reggel *mi* ébredünk arra, hogy eltűntünk az éjjel.

DARÁNYI Akkor mit csináljunk?

BONCZ Mária nagyon hallgat.

TARLÓ Mária, van ötlete?

LUKICS Szóval megüresedett a szoba?

TARLÓ Milyen szoba?

LUKICS Sass szobája. Aminek a falában fut a kémény. A meleg szoba.

DARÁNYI Hogy jön ide a szoba. Egy-szerre egy dolgot.

Tarló feltűnés nélkül a bal középső ajtó felé oldalog.

DARÁNYI Ez ki nem szívároghat...

Maga hova megy?

TARLÓ Csak felugrom egy pillanatra.

BONCZ Dehogyis! Nem megy sehova! *(Darányihoz)* Szóljon neki!

LUKICS *(Darányihoz)* Állítsa meg!

DARÁNYI Mit?...

LUKICS Én találtam ki!

BONCZ Én vagyok a rangidős!

Tarló kimegy bal középen, Lukics és Boncz a második helyért tülekednek az ajtóban.

LUKICS Bocsánat!

BONCZ Ne is haragudjon!

LUKICS Micsoda modor!

BONCZ A minimális tiszteletet! *(kimegy balközépen)*

LUKICS *(Darányihoz)* Most nézze meg!

DARÁNYI Mit csinálnak?

LUKICS Ellopják a szobát! *(kimegy balközépen)*

DARÁNYI *(indul utánuk)* Milyen szobát! Hagyják a szobát a csodába!

5.

Jön Sass jobbról. 50 év körüli, vastag szemüveg, nagykabát, sál, kalap. Rosszkedvű. Némiképp emlékeztet Malacsikra, talán mert ugyanaz a színész játssza.

SASS Hát rémes, igazán!

DARÁNYI *(megpördül)* Nem fog elslisszolni, Malacsik, mert hátul is... Sass elvtárs!

SASS Hivatalos panasszal fogok élni.

DARÁNYI Hogy kerül ide!

SASS Hogy!... Otthagyhattam volna a fogam!

DARÁNYI Megszökött?

SASS A halál elől, kérem!

Jön Lukics balközépen.

LUKICS *(Darányinak)* Kihajigálja a holmiját a folyosóra! Öltönyt, zoknit, szappant... *(meglátja Sast)* Jézusom!

SASS Minden csontom összetört! Biztos agyrázkódásom is van.

Jön Boncz balközépen.

BONCZ *(Darányinak)* Most dobta ki a folyosóra az anyját! Ezüst keretes fénykép, ő meg... Tibi!... Szervusz...

LUKICS Összetörték a csontjait! Megrázták az agyát!

SASS Meddig feküdtem a hóban? Lehet, hogy teljesen kihültem!

Jön Tarló balközépen.

TARLÓ Betettem az utazóládámat a szobába, úgyhogy remélem... Tibor!

LUKICS Megkínózták!

BONCZ És otthagyták a hóban.

SASS Átázott a sálam. Az olvadt hó
csorog végig!

LUKICS Elengedtek?

SASS Mi?

BONCZ Le se tartóztattak?

SASS Engem? Lenne ötletem, hogy kit
kellene! Reggel hatkor mentem az
egyik házhoz – Malacsik adta a tip-
pet, hogy disznót vágtak. Hát vég-
re valami emberi étel... de elfo-
gyott, persze. Sétálok vissza, belém
dermedt a velő, erre valaki sügró-
sáncot csinált a bejárati lépcsőből!

TARLÓ Elcsúsztál?

SASS Beestem a pad alá! Betörhettem
volna a fejemet! Mert egyesek ki-
loccsantják a felmosóvizet az ajtó
elé!

DARÁNYI Megint a Malacsik.

SASS Fagyponat alatt! Komolyan, rend-
őrért kiált. *(kimegy balközépen)*

BONCZ Jaj, Istenem.

TARLÓ Kicsit elhamarkodtuk.

DARÁNYI Jó, de akkor meg hogy jö-
vünk ki ebből? Az olasz azt hiszi,
börtönbe csukták!

TARLÓ De most látja, hogy nem!

DARÁNYI Hívja nekem Budapestet,
hogy eltűnt!

TARLÓ De gondnok elvtárs, nem tűnt
el!

DARÁNYI Végül is... szóljunk, hogy
mehet az interjú?

BONCZ Lassan leesik a tantusz.

DARÁNYI Elmegyek én nyugdíjba, az-
tán megnézhetik magukat. *(kimegy
jobbközépen)*

BONCZ Ha nincs rám szükség, vissza-
vonulnék. Mária, megkaphatom a
duplavét?

LUKICS Persze.

BONCZ Valami készülődik a fejemben.
Lehet, hogy minden betűre szüksé-
gem lesz.

Kimennek.

*Tarló egyedül: körbepillant, megy a tele-
fonhoz, bedob egy tantuszt, tárcsáz.*

TARLÓ *(magában, fölkészül)* Furák elv-
társ, Furák elvtárs... A levél...
hogy Mária és Sass Tibor... egy szó
se igaz... Boncz írta! azt mondom,
Boncz írta! – Halló, irodalmi szer-
kesztőség?... Jó napot, Tarló János
vagyok... Nem a villanyszerelő, az
író. Igen... Furák elvtársat kere-
sem... Értem. És lehet esetleg tud-
ni, hol érem utol?... Nem mondta,
értem. Csak hogy megöli... haha...
kit? A költő Sass Tibort? Haha.
Igen. Köszönöm. *(leteszi, kétségbees-
ve)* A Furák idejön!

*Jön Sass balközépen, magasra tart egy be-
keretezett fényképet. A nyomában Lukics.*

SASS Az anyám!

LUKICS Tibike, Tibike...

SASS Az anyám! Kint hever a folyo-
són!

TARLÓ Ha?

SASS A mandzsettám!

TARLÓ Mária, mondanom kell vala-
mit...

SASS A töltőtollam! Minden az égvilá-
gon!

LUKICS Később, János.

SASS Jancsi, te voltál, mi?

TARLÓ *(eszébe jut)* A szoba!...

SASS Te meggárgyultál teljesen?

TARLÓ Tibor, figyelj csak. Hülyeség,
de azt hittük... szóval Mária ötlete
volt, hogy... Visszapakolok. *(ki-
megy balközépen)*

SASS Mi volt az ötleted?

LUKICS Csak ne idegesítsd fel ma-
gad...

SASS Hogy...! Ezt kényszerzubonyba
kéne –

LUKICS Tibi, nyugodj meg. Meg kell
beszélni – a mi dolgunkat.

SASS Pont most?

LUKICS Lebuktunk. Úgy látszik, már

akkor is sikítok, ha nem színlelem.
 Mindenki tudja a házban –
 SASS Na és?
 LUKICS Nem, nem, nem mehet tovább,
 Tibi. Vége.
 SASS Hogyhogy vége?
 LUKICS Te megyei bajnok!
 SASS Az is baj?
 LUKICS Ne is haragudj!... Melyik megye?
 SASS Nem mindegy? Tolna.
 LUKICS Tolna... Mondd meg őszintén,
 hány kiló nővel voltál előttem?
 SASS Hány kiló?... Összesen?
 LUKICS Jó, hagyjuk, Tibi. Neked ez egy röpké liezon, én ezért nem reszkírozhatok mindent. Szépen be van rendezve az életem. Engem négy éve éjjel-nappal kínoztak a Furák. Minden napom mellette egy halálos szenvedés. És akkor szerinted ezt a négy iszonyú évet csak úgy kidobom?
 SASS Hogy megcsinálja a Kossuth-díjadat.
 LUKICS A Sztálin-díjamat, Tibi. Neked úgyse számít, csak az a hatvan kiló.
 SASS Miről beszélsz! Másfél kiló hurkára vágytam, de hiába!
 LUKICS Azt hittem, örülsz, hogy nincs!
 SASS Sírni tudtam volna! Aztán beverem a fejem, Tarló meg szétszórja mindenemet! Hagyjál most, Mari, könyörgöm. *(indul)*
 LUKICS Csak vigyázz, mikor benézel a szobádba.
 SASS Mi van a szobámban?
 LUKICS Tudod, hogy a szívedre megy.
 Már csupa vörös az arcod.
 SASS Mi a fene van a szobámban?
 LUKICS Egy utazóláda.
 SASS Nekem nincs utazóládám.
 LUKICS A Tarlóé.
 SASS Birtokháborítás! Köztörvényes bűntett! *(kimegy balközépen)*

LUKICS Össze fognak verekedni. Hol van Darányi?
Megcsörren a telefon. Lukics tétovázik, felveszi.
 LUKICS *(a kagylóba)* Most nem tudom felvenni!... Szia, drágám! Én, én!... Tamás, angyalka, hogy vagy, édes?... Én istenien, robotolok ezzel a színdarabbal, térdig lóg a nyelvem... A saját térdemig... Igen, Sass Tibi itt van... Halló!... Halló!... *(leteszi)* Megszakadt.

6.

Jön Darányi és Pippolo jobbközépen.
 PIPPOLO A magánszféráját?
 DARÁNYI Igen. Pedánsan tiszteletben tartjuk.
 PIPPOLO Úgy, hogy mondja, eltűnt az éjjel?
 DARÁNYI Csak tréfáltam.
 PIPPOLO Akkor interjúzhatom?
 DARÁNYI Természetes. *(int Lukicsnak)* Szóljon neki.
 LUKICS Most?...
 DARÁNYI Hogyhogy most! Legyünk túl rajta.
 LUKICS Épp átrendezi a szobáját.
 PIPPOLO Lelkes magyar írók, minden szobát átrendezik.
 DARÁNYI *(Lukicsnak)* Elvtársnő, engem nem érdekel, nem fogom a pártközpontnál megütni a bokámat.
 LUKICS Jó. Igen. *(kimegy balközépen)*
Jön Malacsik balról, kötényben, a kezében a vödör tele magokkal, húzza maga után a felmosóröngyöt.
 PIPPOLO Akkor az egész telefon vissza. *(kimegy jobbközépen)*
 DARÁNYI *(lecsap Malacsikra)* Na nem vagyok én olyan sutyerák, mint egyesek képzelik. Nem beszélek sokat. Kivárok szépen. Aztán egy-

szer csak elkapom az illetőnek a grabancát. Tetten érem, mikor lopja a vödört elfele. Ne szaladjon, Malacsik. Rossz hírem van. Ócska régi trükk ez, barátom. Talicska tele szénával. Kutatnak a szénában. Pedig mit lopnak? A talicskát. Láttam száz ilyet, Malacsik, ne féltessen engem. Maga kispekulálta, hogy majd a vödörben turkálók. Nem úgy van az. Tudja, mit csináltam ma reggel? A vödör aljára ragasztottam egy tízfilléres bélyeget. Úgyhogy mikor én ezt szépen föl emelem – *(feje föl emeli a vödört)* ... akkor meglepve látom, hogy nincs az alján bélyeg, ami fényesen bizonyítja... *(hosszan nézi a vödör alját, csönd. Visszaadja a vödört Malacsiknak)* Az etetőbe?

MALACSIK Az etetőbe.

DARÁNYI Indíts.

Malacsik kimegy jobbra. Darányi eltöpreng.

DARÁNYI Valamit lop pedig. Lehet, hogy... tízfilléres bélyeget?

Jön Tarló feldúlva.

TARLÓ Gondnok elvtárs! Gondnok elvtárs, Sass Tibor ámokfutást rendez! Próbáltam neki magyarázni, mondtam, hogy mindent kipakolok. De meglátta a ládám, elborult az agya. Az egész hóbelevancot vágja ki a folyosóra. Háromszáz oldal kéziratom szállingózik –

DARÁNYI Remélem, nem zaklatta föl. Interjút kell adnia.

TARLÓ Én...! Ő zaklatott föl engem!

DARÁNYI Írók!... Le nem veheti róluk a szemét az ember.

Jön bal közepén Boncz (virul) és Lukics (kétségbe van esve).

BONCZ Nem azért mondom, János, de nem okos dolog magára hagyni odafenn.

TARLÓ Miért? Mit csinál?

BONCZ Csak figyeljen.

Fülelnek. Nagy, nehéz tárgy döngő hangja lefelé a lépcsőn.

TARLÓ Mi az isten?...

BONCZ A ládája.

TARLÓ Az utazóládám?

A lépcsőn döngve közeledik a nagy tárgy.

BONCZ Cipeli lefelé.

TARLÓ Mi?

BONCZ Hogy maga haladéktalanul távozhasson.

Jön Sass bal közepén. Fújtatva, lihegve, az idegességtől félőrülten húzza be az utazóládát. Túl nehéz neki. Irtózatosan megszenved, mire berángatja az ajtón.

SASS Életemben ilyet nem láttam!...

TARLÓ *(Darányinak)* Nézze! Nézze mit csinál!

DARÁNYI Sass elvtárs, ne heveskedjünk.

SASS *(a szoba közepére húzza a ládát)* Jövök vissza... nyakig ázom a hólében... az egész napomnak lőttek...

TARLÓ Hát nehogy már! Hát szóljon neki!

DARÁNYI *(Sassnak)* Szedje össze magát. Várja az interjút.

SASS *(nem figyel)* Erre nekem ez a paprikajancsi... hogy jön ez ahhoz...?

TARLÓ *(Darányinak)* Állítsa már meg!

DARÁNYI *(Tarlónak)* Csönd! *(Sassnak)* Álljon már meg!

SASS A szívem is kalapál. Dobol a vér a fülemben... Én itt egy percig se! Vagy ő takarodik innen, vagy én... *(meghal)*

DARÁNYI Na végre. Ezt már szeretem, Sass elvtárs. Most szépen figyeljen rám. Ez egy hétköznapi költészeti interjú. Nem venném jó néven, ha arra használná, hogy kiteregesse a személyes sérelmeit. Jó, elismerem, lehetnek sérelmei.

Sass becsúszik a láda mögé.

DARÁNYI De kinek nincsenek? Azokat majd külön megtárgyaljuk az alkalmas... Hol van?

BONCZ Szerintem rosszul lett.

LUKICS Szerintem meghalt.

DARÁNYI Sass elvtárs, ne csinálja itt a cirkuszt. Nincs erre idő. *(Tarlóhoz és Bonczhoz)* Emeljék föl. Hogy veszi ki magát, szétterülve a földön.

Tarló és Boncz lábra állítják Sasst.

DARÁNYI Azaz, Sass elvtárs. Munkára föl!

Odahúzzák a fotelt, leültetik, hátralépnék.

BONCZ Nincs jó színben.

TARLÓ Nem is nagyon lélegzik.

DARÁNYI Mindjárt rendbejön. Csak kifújja magát.

Sass lassan előredől.

LUKICS Meghalt.

DARÁNYI Hogy halt volna meg! *(felülteti Sasst)*

BONCZ Kipurcant a ládától, kész.

LUKICS Mindig voltak bajok a szívével.

DARÁNYI Na – hogy van? Kicsit jobban?

Sass lassan előredől.

LUKICS Meghalt.

DARÁNYI *(felülteti Sasst, tartja)* Hát az interjút pedig nem lehet lemondani.

BONCZ Hogy ad interjút, ebben az állapotban!

DARÁNYI Muszáj neki. Hogy magyarázzuk ki még egyszer?

BONCZ Kaotikusan halnak az emberek. Valakire mondjuk egész életében nincs szükség, egyszer lenne, akkor meg már nem él. És fordítva.

TARLÓ Én nem tudom, ha beállít az olasz, és így találja...

Jön Pippolo jobbközépen.

PIPPOLO Sass elvtárs!

Mindannyian automatikusan Pippolo felé fordulnak. Darányi elengedi Sasst, aki lassan dől előre, Darányi visszahúzza.

PIPPOLO Én vagyok a riporter Pippolo. Gratulálok, hogy megvan. Rémültünk, hogy ukkmukk elvitték.

LUKICS Fukk.

PIPPOLO Tessék?

TARLÓ Elvitték, hogy jut eszébe?

PIPPOLO Szóval csak jövök, hogy szölok, hogy mindig foglalt a Budapest. *(fölkapja a fényképezőgépet az asztalról)* Addig egy gyors fotó.

DARÁNYI Fotózni tilos!

BONCZ Van ilyen szabály?

DARÁNYI Itt még senki nem fényképezett.

LUKICS Senkinek nem volt gépe.

DARÁNYI Az mindegy, de ez nyilvános nemzetközi esemény. Tehát titkos.

PIPPOLO Nekem kötelező. A cikk mellé. *(szeméhez emeli a gépet)*

TARLÓ Gondnok elvtárs, hiába titkos, ha kötelező.

PIPPOLO Mindenki együtt, légy szíves.

LUKICS Meg kellett volna fészülkődnöm...

DARÁNYI Nem stimmel ez sehogy se.

Tarló, Lukics, Boncz közelebb lépnek. Sass előredől, Darányi visszarántja.

PIPPOLO Kérem – nem fölállni! Sass ül, mások körbe. *Sì, bene...* Ne mosolyogjon! Akarok egy komoly író. *(kattint)* Kész! Sass Tibor és az alkotó barátok. Köszönöm. *(leteszi a gépet)* Hamar jövök. Csak mondani kell Budapestnek, hogy megtaláltuk. *(indul, megáll)* Sass elvtárs, nagyon büszke lehet. Rákosi elvtárs mondta, mikor jelentkeztem, hogy három költőt csodál. Puskind, Majakovszkijt és Sass Tibort. És külön nagy szó, Sass elvtárs, mivel Puskin és Majakovszkij – halott. *(kimegy jobbközépen)*

DARÁNYI (*pánikban*) Vigyük innen!

TARLÓ És az interjú?

DARÁNYI Kifele! Kifele! (*megragadja Sasst, kiemeli a fotelből, de összerogy alatta, Sass rázuhan*) Szedjék le! Segítség!

Tarló és Boncz felemelik róla Sasst.

BONCZ Hova tegyük?

DARÁNYI Akárhova! Ki innen! Ne arra!

LUKICS Mindjárt itt lesz.

DARÁNYI Tüntessék el! A izé alá!...

Vagy a ládába! (*mutatja az utazóládát*)

BONCZ A ládába. (*elengedi Sasst, hogy nyissa a ládát*)

TARLÓ (*tartja Sasst*) Nem, oda nem! Az az enyém!

BONCZ Be van zárva. Hol a kulcs?

TARLÓ A szobámban. Így nem lehet kinyitni... Nem szabad durván...! Mit csinál, széttörte!

BONCZ (*felnyitja a láda fedelét*) Dugig van kacattal.

DARÁNYI Kiszedni.

TARLÓ Mi!... Ne! Az az én...

Boncz és Darányi kidobálnak egy csomó ruhát a ládából.

TARLÓ Na! Az evezős trikóm!

LUKICS Stramm ember. Tíz centi vastag jégben.

TARLÓ Két hétre pakoltam... Hátha olvad...

DARÁNYI (*pakol ki a ládából*) Egy heti holmit fogok engedélyezni. Nekem csinálja a pluszmunkát!

TARLÓ (*tartja Sasst*) Mária, az a helyzet... Szeretnék egy szót – négy-szemközt.

DARÁNYI (*egy pöttyös alsóval a kezében*) Talán nem az a pillanat.

LUKICS Később, János.

DARÁNYI Hozza csak.

Belegyömöszölik Sasst a ládába (ahonnan

a színész sülylesztővel vagy valami más módon kijut).

DARÁNYI Na?

BONCZ Nem csukódik!

DARÁNYI A lába!

Mutatja a kilógó lábat. Tarló betömködi a ládába, lecsukja a fedelét, ráül.

BONCZ (*Darányinak*) És most?

DARÁNYI Megmondjuk neki. Mit mondunk?

TARLÓ Az igazat.

BONCZ Hirtelen...

TARLÓ Hirtelen mondjuk...

DARÁNYI Mégis elvitték.

BONCZ És lelőtték.

TARLÓ Micsoda! A vak is látja, hogy nincs lelőve. A vak is látja, hogy egyszer csak...

LUKICS Szívrohamot kapott a ládában.

Szünet.

DARÁNYI Na itt csúsztuk el – hogy beleraktuk. Jó. Akkor vegyük ki.

TARLÓ Vegyük ki?

DARÁNYI Azaz. Nyissa csak szépen... – Vissza!

Nyílik a jobb oldali ajtó, Tarló visszacsukja a fedelet, rátámaszkodik. Jön Malacsik jobbról, kötény nélkül, kezében az üres pezsgősvödör.

DARÁNYI Ja, maga az.

LUKICS Azt hittem, Sass Tibi szelleme. Malacsik megy a bal oldali ajtó felé, mindenki őt bámulja. Megáll, feltartja a vödört, megkopogtatja az alját, hogy lássák a bélyeget. Kimegy balra. Tarló rángatja ki Sass lábát a ládából.

DARÁNYI Várjon!

BONCZ Hm?

DARÁNYI A Malacsik!

TARLÓ Mi van vele?

DARÁNYI Beöltöztetjük Sassnak! Azt mondjuk, hogy ő a Sass!

Szünet.

BONCZ Ne vicceljen.

LUKICS Lefényképezte!

TARLÓ Nem is hasonlít.
 BONCZ Ki van zárva.
 LUKICS Különben se lehet egy néhai
 Sass Tiborral...!
 BONCZ És Malacsik őzik!
 DARÁNYI *(a ládára)* A kabátot. Gyor-
 san. *(kiszól balra)* Malacsik! Jöjjön
 vissza! Malacsik! Hol van? *(Lukics-
 nak)* Fogja az ajtót! *(Tarlónak és
 Boncznak)* A kabátot!
*Lukics az ajtóhoz megy jobbközépen fogja
 a kilincset. Boncz megrántja a vállát,
 nyitják a ládát, Sass kabátját kiráncigálják
 belőle. Jön Malacsik balról, rajta van a kö-
 tény, hozza az üres pezsgősvödrot és egy
 hólapatot.*
 DARÁNYI Üljön le. Oda. Volna egy kis
 munka magának.
 MALACSIK *(áll, bámul a ládába)* Azzal
 mög mi lött?
 DARÁNYI Nem érdekes. Üljön le.
 MALACSIK Leutazik első osztályon.
 Hazamögy a csomagtartón.
 DARÁNYI Üljön már le! *(elveszi Mala-
 csiktól a vödrot és a hólapatot, leteszi a
 fal mellé)*
 MALACSIK Leüljek? *(leül Sass előbbi he-
 lyére a fotelba)*
Tarló odaadja Darányinak Sass kabátját.
 BONCZ Reménytelen.
 DARÁNYI Hagyja csak.
 BONCZ Ez nem fog menni.
 DARÁNYI Bízsa rám.
 BONCZ Nem létezik.
 DARÁNYI Ugyan. Ez semmi. Jött az isko-
 lában a felügyelő – kartonból állítot-
 tam tanulókat! Hús-vér ember, tiszta
 luxus. *(Malacsiknak)* Álljon fel.
*Malacsik feláll, Darányi és Tarló ráadják
 a kabátot.*
 DARÁNYI A karját. A karját!
 LUKICS Mint egy kirakatbábut... Szé-
 gyelljek magukat...
 DARÁNYI *(Malacsiknak)* Hallgasson
 ide, egy rossz mozdulat, és ott vég-
 zi a másik mellett.

MALACSIK Na álljunk mög. Mi ez
 most?
 TARLÓ Maga lesz ő.
 MALACSIK Mi löszök?
 DARÁNYI Nem disputál. Nem érünk rá.
 TARLÓ Maga lesz Sass Tibor.
 MALACSIK Sass Tibor?
 DARÁNYI Öt percre.
 MALACSIK De minek?
 DARÁNYI Mert azt mondom.
 TARLÓ A kötény?
 DARÁNYI *(a kabátra)* Be kell gombolni.
 LUKICS A nyaka nem olyan.
 DARÁNYI *(Boncznak)* A sálat! *(Tarló-
 nak)* A sapkát vegye le!
 TARLÓ *(leveszi Malacsikról a sapkát, és
 begyűri a kabát zsebébe)* Ajajj. Sass
 meg kopasz.
 DARÁNYI Kalap!
 BONCZ *(hozza a kalapot a ládából)* Hiába.
 Távolról se.
 DARÁNYI Szemüveg! Két kéz, két láb,
 egy fej. Untig elég.
 TARLÓ *(hozza a szemüveget)* Nem sokat
 fog látni.
 DARÁNYI Mit kell neki látni?
*Feladják Malacsikra a szemüveget. Mala-
 csik vaksin tapogatózik.*
 BONCZ Egy lépést nem tud így...
 DARÁNYI Marad a fenekén. *(Malacsik-
 nak)* Meg ne mozduljon.
 LUKICS De ahogy kinyitja a száját...
 DARÁNYI *(Malacsiknak)* Ki ne nyissa a
 száját.
 TARLÓ Jelentősegteljesen hallgasson.
 DARÁNYI Néha hümmög, és kész.
 TARLÓ *(talál egy pipát a kabátzsebben)*
 Ezt szopogassa.
*Szünet. Hátrébb lépnek, hogy megtekint-
 sék a műüket.*
 LUKICS Csak az izzó vastrón hiányzik
 alóla.
 Szünet.
 TARLÓ Gondnok elvtárs, valamit kell
 mondania. Ha egyszer nyilatko-
 zik.

MALACSIK *(a pipától nehezen artikulál)*

Én nyilatkozok?

DARÁNYI Hát majd röviden.

BONCZ Őzni fog!

DARÁNYI Dehogy fog. Malacsik. Egy őzést meghallok –

MALACSIK Másképp nem mögy...

DARÁNYI Dehogynem. Például nem azt mondja, söpör, hanem seper.

BONCZ Nem, nem. Nem azt mondja köll, hanem kell.

MALACSIK Jó.

TARLÓ Azt mondja, szegény, nem szö-gény. És-és regény, nem rögény.

LUKICS Rögény?

TARLÓ Mint röggel-reggel. Rögeszme-regeszme.

LUKICS Regeszme?

TARLÓ Mindegy, ő érti.

MALACSIK Én értöm.

BONCZ És a kulturális forradalomról fogja kérdezni.

TARLÓ Annak a lényege – a békeharc.

DARÁNYI Igen. És a népek szabadsága.

LUKICS De mondjuk mi a véleménye Solohovról? A szocialista realiz-musról? Mi a véleménye a negatív utópiákról?

DARÁNYI Mondja, hogy – megoszlik.

TARLÓ *(Malacsiknak)* Ha baj van, néz-zen ránk. Segítünk.

DARÁNYI Jó. Nem jön?

Szünet. Aggodalmasan vizsgálják Mala-csikot.

BONCZ *(Malacsiknak)* És használja a fantáziáját.

Szünet.

DARÁNYI Gumicsizma! Le a csizmát!

Tarló és Darányi nekiesnek, hogy lehú-zák Malacsik gumicsizmáját.

TARLÓ Nincs rajta zokni!

DARÁNYI Csizma vissza!

Gyorsan visszahúzzák. Szünet.

LUKICS Nem, nem engedem, egy nem-zet halottjával...

DARÁNYI Láda! Lecsukni!

Tarló odarohan, lecsukja, de a fedele fel-nyílik.

TARLÓ Kinyílik!

DARÁNYI Üljenek rá!

Tarló lefogja a fedelet, Boncz ráül. Szünet.

Darányi nézi Malacsikot.

DARÁNYI *(fejét csóválja)* Á...

BONCZ Nem hiszi el.

DARÁNYI Vegyük le róla.

LUKICS Meg kell mondani az igazat.

Szünet. Kívülről megrántják az ajót, Lu-kics fogja a kilincset. Kopognak.

LUKICS Gondnok elvtárs...!

Meredten állnak. Nyílik az ajtó. Lukics kezében marad a kilincs.

8.

Jön Pippolo jobbközépen.

PIPPOLO *(Lukicsnak, a kilincsre)* Ne is mondja. Átrendezi az ajtókat.

DARÁNYI Na most az a helyzet...

PIPPOLO *(észreveszi a ruhákat)* Semmi nem pihen. Előbb keletkezik egy láda. Utána kipakolódik egy mo-satlan.

DARÁNYI Tudnillik – elmagyarázom.

BONCZ Üljön csak le.

DARÁNYI Jó. *(leül)*

PIPPOLO Sass elvtárs. Pipával – egész másik ember. A gumicsizmákat most nézem. Nem is hinnék nekem Itáliában. *(leül)* Szerencse, hogy fo-tót csináltam.

BONCZ Interjú után siet horgászni.

TARLÓ Ugyanis megyei horgászbaj-nok.

LUKICS Horgászbajnok?... *(Malacsik-hoz)* Tibi... Akkor visszavonok mindent... *(a láda felé kapja a fejét)* Ah...

PIPPOLO Kérem a csöndet. Én olvas-tam a szép eposzát, Sass elvtárs. Sajnos félig. Nagyon hosszú, hát...

újságíró rossz szokás, csak minden eleje érdekel. Szeretném először, hogy szavaljon egy részt.

Szünet.

PIPPOLO Kell a beszélgetés miatt. Úgy értem meg a lelkét.

Szünet. *Malacsik Tarlóra néz segítségért, Tarló Bonczra, Boncz Lukicsra, aki vállat von. Pippolo egyikről a másikra néz.*

PIPPOLO (*Malacsikhoz*) Csak néhány sort például. Ahogy kezdődik: „Tartott még az ostrom, harapós szél sodort / gépfegyverropogást felém a Dunáról”...

TARLÓ (*hirtelen*) Arra gondoltam – nem iszunk valamit?

BONCZ Okos ötlet.

LUKICS A reggelin is túl vagyunk vagy félórája.

TARLÓ (*Pippolónak*) Italt parancsol?

PIPPOLO Legszívesebben.

TARLÓ Nem akármilyen. Skót whisky.

LUKICS A széfben.

TARLÓ Különleges alkalmakra.

DARÁNYI Füst Milán elvtárs hagyta itt, de...

BONCZ Máris hozom.

Feláll a ládáról, hogy Darányihoz lépjen. A láda fedele felnyílik, Lukics felsikolt. Boncz visszaül. Pippolo Lukicsra néz.

PIPPOLO Valami baj?

LUKICS (*köhög*) Bocsánat.

TARLÓ (*nyújtja a kezét Darányi felé*) Ennél különlegesebb alkalom nincsen. *Darányi odaadja neki a kulcsot, Tarló ki-menne jobbközépen, megáll az ajtónál, visszanéz.*

LUKICS A kilincs. (*odaadja neki a kilincset*)

Tarló kimegy.

BONCZ Azt hiszem, Sass elvtárs örömmel osztja meg nézeteit a kulturális forradalomról.

LUKICS És a népek szabadságáról.

PIPPOLO Rám tessék bízni... Hadd idézze az eposzát.

Várnak.

BONCZ Sass elvtárs túl szerény. (*Malacsikhoz*) Jó lesz a Boci-boci tarka.

LUKICS Azt nagyon édesen szavalja. Hallgassuk meg.

PIPPOLO Nem-nem, a saját maga érdekel.

BONCZ Jó, csak tudni kell...

Pippolo tiltólag felemeli a kezét.

BONCZ Hogy ő nagyon...

PIPPOLO Kérem!...

Csend.

BONCZ Szükszavú ember.

PIPPOLO Akkor mondja a szűk szavát. – Sass elvtárs...

Malacsik leveszi a szemüvegét, és megdörzsöli a szemét.

DARÁNYI Mit csinál! Isten őrizze! (*Pippolónak*) Ne haragudjon. Orvosi utasítás. A szemüvegét fönn kell neki tartani éjjel-nappal.

LUKICS Hogy megelőzzön egy hirtelen szívrohamot.

Malacsik visszatesszi a szemüvegét.

LUKICS A munkavédelmi előírásokat mindig szem előtt tartjuk.

PIPPOLO Engedjék mondani!

Malacsik kiveszi a szájából a pipát. Megcsörren a telefon.

DARÁNYI Elnézést, elnézést! (*megy a telefonhoz, felveszi*) Igen, halló! Itt Darányi. Igen, kérem, Sass elvtárs itt van, hogyne... De most nem lehet zavarni. Olasz riporternek nyilatkozik. Igen... Üzenetet esetleg...? Halló! Halló!... (*leteszi, széttárja a karját*) Be se mutatkoznak újabban.

LUKICS (*Boncznak, halkan*) Furák is kereste az előbb.

BONCZ Ahogy meghal, szárnyára kapja a hír.

DARÁNYI (*jön vissza*) Tessék csak folytatni.

PIPPOLO (*Malacsiknak*) Parancsoljon.

Rugdossák az ajtót jobbközépen. Csend.

DARÁNYI Szabad!

Csönd.

DARÁNYI Szabad!

TARLÓ *(kintről)* Nyissák ki!

DARÁNYI Ó, meg is jött a finom tőkés
whisky. Lukics elvtársnő...

Lukics megy az ajtóhoz, óvatosan nyitja.
Jön Tarló tálcával, mindkét keze foglalt.
Whisky, szóda, poharak.

TARLÓ Szódával vagy tisztán? *(leteszi a
tálcát az asztalra, fogja a szódásszi-
font)*

Malacsik visszadugja a pipát a szájába.

PIPPOLO Mikor majdnem kezdett sza-
valni.

BONCZ Tölthetek? *(feláll a ládáról, és az
asztalhoz megy, osztja szét a pohara-
kat, tölt)*

A láda teteje emelkedni kezd. Darányi fel-
kiált. Pippolo feléje kapja a tekintetét, köz-
ben Tarló, kezében a szifonnal, a ládához
siet, és lenyomja a tetejét. Darányi köhö-
géssel leplezi a kiáltást. Pippolo ekkor Tar-
ló felé fordul, aki rádőlt a ládára, a szifon-
ból pedig spriccel a szóda.

TARLÓ Szódát esetleg?

PIPPOLO Jó, ki kér szódát? Én nem. Va-
laki más? Senki. Kész? Szivart nem
hozunk? Va bene. Akkor koccin-
tás. És utána csönd, hogy Sass elv-
társ szavalhatja az eposzát. Urak és
úrinők, állunk fel...

Mindenki feláll, kivéve Tarló, aki hasal a lá-
dán. Pippolo felemelt pohárral vár, nézi.
Tarló kínban van. Lukics felteszi a lábát a
ládára.

LUKICS A költészetre!

Tarló feláll.

MIND A költészetre!

Isznak, majd leülnek, Lukics és Tarló a lá-
dára.

DARÁNYI Az jobb helyen lesz nálam.
(elveszi Boncztól az üveget)

PIPPOLO És egy szót se. Tessék, Sass
elvtárs. *(leül)*

Malacsik is leül, várnak. Malacsik kicsit
előrehajol.

PIPPOLO Most! Mondja!

LUKICS Epedve várjuk.

MALACSIK Nagyon hosszú az eposz,
hány oldal?

PIPPOLO Száznegyven.

MALACSIK És az hány vers?

LUKICS Egy.

MALACSIK A mindenit. Hát akkor sza-
valok. De kis részt nem szabad be-
lőle, mivelhogy nem véletlen kere-
kedett száznegyven oldalra. Csak
úgy ér valamit, elejétől végig.

PIPPOLO Kicsit rengeteg...

MALACSIK Egye fene azt a pár órát, a
halak megvárnak.

PIPPOLO Akkor köszönöm, hagyjuk ...

Tegyük az első kérdést...

MALACSIK Száznegyven oldal, egy
vers! Mire képes valaki. Néha ki-
bukkan a szobából, semmi nem ér-
dekli, csak a horgászzsinórján az
úszó, meg egy feketén vágott ma-
lac, odabenn meg egyszörccsak...

DARÁNYI *(gyorsan)* Egyszörccsak!

MALACSIK ...egyszörccsak kész van a
világhírű költemény.

DARÁNYI *(gyorsan)* Keltömény!

LUKICS Keltömény?

DARÁNYI Aaa...

TARLÓ Kell tömény! Darányi elvtárs!

Kell tömény Sass elvtársnak! Tölt-
sön még!

DARÁNYI Azonnal... Parancsoljon...
(alázatosan tölt Malacsiknak)

MALACSIK *(Darányi gesztusára)* Mi a
szösz!

DARÁNYI *(kétségbeesve)* Mi a szesz!

LUKICS Mi a szesz?

BONCZ Whisky.

MALACSIK Nahát. *(feláll, emeli a poha-
rát)* Sose halunk meg!

Sötét.

Második felvonás

9.

Nincs időmúlás.

MALACSIK *(magasra tartott pohárral)*
Sose halunk meg! *(megissza a whiskyt egy hajtásra, visszaül)*

A többiek is isznak. A ládán Lukics és Tarló.

PIPPOLO Va be', Sass elvtárs, beolvastam az új versébe... „Valaki ellopta a pingpong-labdát.” Van ebben a sorban egy aktuále, lokále genezis, vagy viszont egy adolezscens frusztráció kap társadalmi vetület?

Szünet.

MALACSIK Na, a pingponglabdára visszatérve. Vasárnap délután mindenki játszik, kivéve őt.

PIPPOLO Kit?

TARLÓ *(Malacsik felé int)* Őt.

MALACSIK Engem?

TARLÓ Téged, Tibor.

MALACSIK Mi?

TARLÓ Tibor, te nem játszottál, Tibor. Emlékszel, Tibor.

DARÁNYI Ne legyen ilyen szétszórt, Malacsik... Sass!...

BONCZ Előtted *vala csikk*, Sass! Mert cigarettáztál.

MALACSIK Igen. Én csak úgy ültem. Cigarettáztam, nem álltam be játszani. Hát látni kellett volna az arcomat... külön szám volt... Na, mondom neki, „Mi a probléma, Sass elvtárs?” Mondom nekem, „Mi a probléma?” Ő mondja nekem, „Mi a probléma?” Ő, a mindenes mondja nekem, Sass elvtársnak, „Mi a probléma?” Erre én? „Akartam horgászni a léken, de elűnt az úszóm.”

Boncz ránéz Tarlóra, aki feszeng.

MALACSIK Erre a Malacsik: „Meg lehet

próbálni a pingponglabdával.” És hétfőre lába kelt a pingponglabdának.

DARÁNYI Kész, mindenki jön rovacsnak! *(a láda felé pillant)* Sassnak fakultatív.

MALACSIK Mondom is neki: „Malacsik, barátom – itt egy tízes, tegye csak el.”

PIPPOLO De ki a Malacsik?

MALACSIK Hát a Malacsik, a mindenes. Mikor tegnap hurkára fáj a fogam, a Malacsik súgta meg, hol vágta malacot. Nem hiába, ez a Malacsik...

BONCZ *(Pippolóhoz)* Ugyanis Malacsik a hőse a legújabb népi eposzának. *(emeli a poharát)* Malacsikra!

MALACSIK *(leveszi a szemüvegét)* Malacsikra?...

PIPPOLO A hős Malacsikra!

MALACSIK Éljen és sokasodjék! *(tartja a poharát Darányinak, aki kénytelen tölteni)* A tebbieket is kérnek ám. Hogy jól menjenek a pontosvesszők meg a sok firnyákság.

Darányi tölt mindenkinek.

BONCZ Elég lesz nekem... Egy szemet nem aludtam...

PIPPOLO Nem elég! Malacsikra!

BONCZ, TARLÓ, LUKICS Malacsikra! *Isznak. Malacsik visszaül.*

DARÁNYI Hát, ha túl vagyunk a kérdéseken...

PIPPOLO Még nem kezdtük!

DARÁNYI Vissza a papiroshoz! Húzzuk az igát, Sass elvtárs.

MALACSIK Időm, mint a tenger.

DARÁNYI *(Pippolóhoz)* A saját érdekükben. Ha én nem hajkurászom őket, naphosszat képesek koccintgatni. Egy örökérvényű sor meg nem születne.

Boncz elalszik.

PIPPOLO Már is az eposz örökérvényű. Rákosi elvtárs szólt bizalmasan.

Legfontosabb neki a nemzetközi interjú, mert Sass elvtárs fölterjedt a Sztálin-díjra.

LUKICS Sztálin-díjra!... A Sass!

PIPPOLO *Caro Luigi, dice* Rákosi elvtárs, mindent megteszünk a Sztálin-díjért. Mondd nekem, aki akadályozza az interjút – rögtön lecsukatom.

DARÁNYI Ki akadályozza? Senki nem akadályozza. Szigorúan tessék folytatni.

PIPPOLO *Allora*, Sass elvtárs. Most szemüveg nélkül, tudom, hol láttam... Sétált a vödörrel!

MALACSIK Hát ugye a szemüveg.

DARÁNYI *(most veszi észre, hogy nincs rajta)* Halló!

MALACSIK Nem látok vele semmit az égegyvilágon. Majd jól leeseek a lét-ráról, mikor porolom a csillárt. *(beteszi a szemüveget a kabátzsebébe)*

PIPPOLO Ne is mondja. Egy perc nyugtunk nincsen!

TARLÓ Csillárt porolunk, a ház körül ami teendő akad... Mint egy jó brigád.

LUKICS Elosztjuk a munkát.

MALACSIK Elosztjuk? *(Pippolóhoz)* Kérdezze már meg tőle, mikor súrolta utoljára a folyosót!

DARÁNYI Ó, hát nem tartozik a vendégre... hogy ki mit izél...

TARLÓ Néha így kedvesen civődünk...

MALACSIK Ki mit izél? Mit izél ki?

DARÁNYI Sass elvtárs, le lett fixálva a békeharc.

MALACSIK Majd én elmondom, ki mit izél. Azt is elmondom, ki kit izél!

Lukics fölpattan a ládáról.

LUKICS *(Pippolónak)* Még egy kis whiskyt?... Jaj, hát üres.

TARLÓ *(felugrik a ládáról)* Hozok másikat.

A láda fedele lassan felnyílik, Sass lába kibukkan.

DARÁNYI *(Tarlónak)* Álljon meg! Nincs másik.

TARLÓ Láttam konyakot.

DARÁNYI Arra ne bázírozzon. Repi-keret. *(Pippolónak)* Nem ihatunk bele a vezető elvtársak italába...

MALACSIK Hogy mondja, itt a lába? *(a láda felé biccent)*

DARÁNYI Mindannyian dolgozunk, felfrissítene egy pohár... *(meglátja a ládát, hirtelen ráül)* ... lábvíz.

TARLÓ Jézusom.

PIPPOLO Valami baj van?

LUKICS Felfrissítene egy pohár lábvíz.

PIPPOLO Egy pohár lábvíz?

DARÁNYI Egy lábas szódavíz... Mit akarok. Egy szódás lábszervíz...

MALACSIK *(Tarlónak)* Hozza csak a konyakot a kartárs.

DARÁNYI *(megadja magát)* Itt fogunk dekkolni karácsonyig.

Tarló kimegy jobbközépen.

LUKICS *(Malacsiknak)* A végén mi főzünk az ebédet is.

MALACSIK Maga jobb, ha meg se szólal. Ki miatt van szegény Malacsik kipurcanva? Rakkol álló nap, de ahogy lehajtja a fejét, hangokat hall. Minden áldott éjjel. Sóhajok. Nyikordul egy ajtó. Sikoly. Kísértetek vannak itt? Kimegy. Egy fehér lepel, sss, eltűnik! Malacsikot rázza a hideg. Felkapcsolja a vilanyt.

DARÁNYI Megint a Malacsik! Az éjszakai kapcsolgató!

MALACSIK Megy pár lépést, lekapcsolódik. És a vérfagyasztó sikoltozás. Mindig máshonnan.

LUKICS Sass elvtárs, emlékeztetlek, hogy a külföldi lapokba...

PIPPOLO Tele izgalom. Kíváncsi vagyok.

MALACSIK Hol a konyha felől. Hol a kenyvtárból, aminek elveszett a kulcsa...

LUKICS Jaj, ugyan már...

MALACSIK Aztán a Malacsik nyel egy nagyot, és fellopózik a kilátórorynyba. És mit lát? Hogy akitől nem tud aludni napok óta, az (*Lukics felé fordul*) maga és Sass! Maga és én!

LUKICS Hogy mondhat ilyet... (*Pippolónak*) Egy szó se igaz...

MALACSIK Te meg én! Hát mégis van egy határ! Mi nem láttuk a Malacsikot, Lukics elvtársnő, úgy essze voltunk gabalyodva, de ő nagyon is látott minket, a fenekeden az anyajegyed!...

LUKICS A fenekemen! Hogy meri!...

PIPPOLO (*Lukicsnak*) Van ott?

LUKICS Tibi, csak nem hiszed el a Malacsiknak, hogy te meg én...?

PIPPOLO Gyönyörű tüzes hölgyíró. Hogy is hívják szépen?

LUKICS Kérem, Mária, de –

PIPPOLO Mária! A mamám is Mária szeretett volna lenni!

MALACSIK Na szóval, szegény Malacsik leballagott a szobájába, a fejére húzta a paplant, de hiába, a sikoltozástól lóttek az alvásnak!

LUKICS Pippolo elvtárs, ugye nem hiszi rólam... Ilyen kínosat...

PIPPOLO Rettenetesen értem a Sass elvtársat. Itáliában minden hölgyíró ronda! Ott tudna maga csinálni hirtelen egy világsikert. Én segítenék, a Luigi.

LUKICS Nem mondja komolyan...

PIPPOLO (*Lukics szemébe néz*) Kezdem érteni a sorsot, hogy engem miért kormányozzon ide.

DARÁNYI Kérem, kérem, tisztázzunk valamit. Ez mind a Sass elvtárs új eposzából van. Első ének. (*Malacsikhoz*) Miket hord össze, én nem hallottam egy nyikkanást se...

MALACSIK Földugóval!... De Malacsik nem alhat földugóval, mert

bekrepált a vekker, és a kakasra ébred! Hogy ott legyen a finom reggeli!

DARÁNYI Ezt Rákosi elvtárs fogja olvasni! Meg akarja botránkoztatni Rákosi elvtársat?

MALACSIK Legalább lenne egy felesége a Malacsiknak, egy szakácsnő. Én, Sass elvtárs, kevertelek Malacsiknak egy feleséget!

PIPPOLO Igazság! Jár neki a szakácsnő feleség!

DARÁNYI Ne vicceljünk. Nincsen státuszom.

MALACSIK Feleséget a Malacsiknak! Különb az a Malacsik elveti a sulykot! (*a láda felé biccent*)

PIPPOLO Az mit jelent?

DARÁNYI (*Pippolónak*) Hogy-hogy-hogy szervírozza az ebédet. Ideje befejezni...

Jön Tarló jobbkezépen a konyakkal.

TARLÓ Napóleon, csillagos!

DARÁNYI Jó, hogy jön, felhajtunk egy búcsúpohárral...

Tarló tölt.

PIPPOLO (*Malacsiknak*) Sass elvtárs. Férfiak között. Ha lemondja részemre a Máriát –

LUKICS De Pippolo elvtárs!

PIPPOLO ... Én őt kihozom Rómába. Faragok neki világhírt.

MALACSIK Miattam aztán.

PIPPOLO Cserebere kiutaltatok egy feleséget a Malacsiknak.

MALACSIK Meg vagyunk egyezve.

DARÁNYI Bocsánatot kérek, az nem úgy megy...

PIPPOLO (*háritó mozdulat*) *Caro Luigi, dice* Rákosi elvtárs, ha nincs Sztálin-díjunk, a magyar kultúra nyeletlen bicska penge nélkül. Beszéljél, intézzél, semmi se drága!

DARÁNYI Ha ide női személyzet beteszi a lábát, kérem a nyugdíjaztatásom. *Akkor* mihez kezdenek?

PIPPOLO Mária – látja – mindent kismítottam. Végén az interjúnak kekedünk Rómába. Eladom lábon.
LUKICS De hát mit képzelsz, Pippolo elvtárs – hogy ez egy Balkán? Hogy engem megvesz egy szakcsnőért?

Lukics kirohan balközépen.

PIPPOLO Megvigasztalás másodszor.
Intézkedés először.

DARÁNYI Kérem, most, most átlépünk a Rubikon. Most kéne az a főhadnagy elvtársnő. Nem véletlen, elvtársak, nem véletlen van kijelölve az államvédelem –

TARLÓ Szegény megvakult, hagyja már.

DARÁNYI Jó, de én mit csináljak? Itt minden kötél szakad!

PIPPOLO Sass elvtárs, gyorsan várjon. Csak egy irodai telefon. Rendelek passzaportot Máriának és feleséget Malacsiknak. *(kimenne jobbközépen, nincs kilincs)* Vigyázat, vigyázat!

Tarló odaadja neki a kilincset, Pippolo kimegy. Közben:

DARÁNYI Pippolo elvtárs. Álljon meg. *(felpattan a ládáról)* Túllépi a hatás-körét! Pippolo elvtárs! *(utánamegy)* A láda teteje lassan felnyílik, látszik Sass lába. Csönd. Malacsik Tarlóra néz, az vállat von.

MALACSIK *(feláll)* Jó voltam?

TARLÓ Még tartson ki egy kicsit.

MALACSIK Jó, addig mögöök mosogatni. *(kimegy balra)*

TARLÓ Kálmán bácsi.

BONCZ *(felriad)* Mi?

TARLÓ Mióta alszik?

BONCZ Csak elbóbiskoltam.

TARLÓ Tudja, mit csinált, Kálmán bácsi? Összecserélte a leveleket!

BONCZ Hova tűntek ezek?

TARLÓ Mondom, összecserélte a leveleket! A Lukics darabja ment a belügybe, és az én hogyhívják memoárom a Furák Tamáshoz!

BONCZ Gondoltam, jó lesz majd anekdotának.

TARLÓ Micsoda! Direkt csinálta?

BONCZ Tudja maga, mit fog ezen röhögni az utókor?

TARLÓ Ne őrjitsen meg... ne őrjitsen meg...

BONCZ Idefigyeljen, Tarló. Mégiscsak kolléga, szegről-végről. Hozza a poharát. Aztán szervusz!

TARLÓ Most akar pertut inni, mikor világvége van? Idejön a Furák!

BONCZ Tényleg?

TARLÓ Meg akarja ölni a Sass Tibit!

BONCZ Most mondja. Hogy ezeknek a kritikusoknak semmi se sikerül az életben.

TARLÓ Hát nem lehet magával... nem lehet magával...

BONCZ A többiek?

TARLÓ Nem érdekes, de mit mondunk a Furáknak?

BONCZ A dzsigoló elment?

TARLÓ Még itt van, de mit mondunk a Furáknak?

BONCZ Én semmit, én összeveszttem vele harmincnégyben. *(feláll)* Na, szundítok egy kicsit. *(kimegy balközépen)*

TARLÓ Kálmán bácsi... ne bassz már ki velem! *(utánamegy)*

10.

A színpad üres. Döngés kint. Egy pillanat szünet. Kopognak, kis szünet után megint. Furák bedugja a fejét a jobb oldali ajtón.

FURÁK Jó napot! *(bejön)* Egy lélek se... *(vár)* Létezik? Nem kétszer telefonáltam? *(leül az asztalhoz)* Csöngöttek tíz perce? Még jó, hogy elcsúsztam a lépcsőn, és beestem ajtóstul? *(meghúzza a konyakosüveget, belepilant a noteszbe)* „Valaki ellopta a

pingponglabdát.” Na!... Ki ez az ócska epigon, tiszta Kosztolányi. *(csóválja a fejét, sóhajt)* Nagy nap. Fordulópont?... Száz nagy fordulópont... százszor nem változik semmi. *(feláll)* A könyvtárban vannak? *(kimegy jobbra)*

Egy másodperc múlva a ládában visszahúzódik Sass lába, kisvártatva kibukkan a feje. Sass feltápáskodik. Áll a ládában, a szívét masszírozza.

SASS Na, mondom! – vagy ő takarodik innen... vagy én...

Vár. Csönd. Hirtelen tapogatni kezdi a zsebeit, kutat a ládában. Felegyenesedik, vaksin körülnéz – a szemüveg nélkül alig lát. Nézi, hol áll. Bizonytalanul kilép a ládából, tapogatózva elindul. A telefonhoz ér, felemeli a kagylót, bedob egy tantuszt, tárcsáz.

SASS Rendőrség? Jó napot kívánok. Sass Tibor beszél, Kossuth-díjas költő. Kétszeres József Attila-díjas. Az Írószövetség titkára. Főszerkesztő-helyettes. Egyetemi docens. Kérem, a szigligeti Alkotóházból. Azonnal küldjenek riadókcscit. Ellopták a kabátom, a kalapom, a sálam és a szobám... És a szemüvegem... De, tudom – kortárs írók!... Nem ittam, micsoda beszéd! Soha nem iszom. Kérem, vészhelyzet... Értem... Jó. Köszönöm... *(leteszi a kagylót. Tapogatózva megy az ajtóhoz jobb közepén, nyitná, de kezében marad a kilincs. Nem tudja visszatenni. Elindul visszafelé)* Vissza – míg megjön a rendőr...

Jön Furák jobbról, Sass odakapja a fejét, ki egyenesedik.

FURÁK Na tessék?

SASS Ó. Máris?

FURÁK Máris? Három óra vonat. De legalább lecsillapodtam?

SASS Bocsánat. Azt hittem, rendőr.

FURÁK *(leül)* Húsz éve egyszerre lett terhes a feleségem és a szeretőm.

Egyik se tölem. Akkor álltam kritikusnak. Mostan te azt mondod, Tibi, álljak rendőrnek?

SASS Furák Tamás!...

FURÁK Szervusz.

SASS Ne haragudj, ellopták a szemüvegem.

FURÁK Bosszúból ellopod a kilincset?

SASS *(Furák kezébe nyomja a kilincset)* Most nem tudom elmagyarázni – be kell bújnom a ládába.

FURÁK *(körbepillant)* Nem kérdés. Ennyi pia után?

SASS Ne kezd már te is –

FURÁK Tele az asztal. Whisky? Konyak?

SASS Mi?... Tort ültek fölöttem...

FURÁK Széthányt ruhák a földön?

SASS Orgiasztikus szeánsz...

FURÁK Köcsög a bika mellett?

SASS Köcsög a bika mellett?...

FURÁK Tartalmasan üdültök ti. A könyvtár persze zárva, ki ér rá arra?

SASS Tamás, kérlek szépen, besegítenél a ládába? Valahol itt van. *(tétován mutat)*

FURÁK Besegítelek, barátom, ha a szívednek ez a vágya. *(támogatja)*

SASS Tamás, én bizalmasan közlöm veled, hogy engem bedobtak a ládába. Ez egy hosszú történet a hurkától a szobafoglalásig... a felmosóvízen át... de nem untatlak.

Furák besegíti a ládába.

SASS Lényeg az, hogy visszabújok, és ne szólj senkinek, hogy láttál. Majd a hatóság előtt minden kiderül! *(beül a ládába, felpattan)* Óa! *(kivesz valamit, a szeméhez emeli)* Az úszóm! Beleültem az úszómba! Na jó... *(a nadrágzsebébe nyúl)* – akkor szépen kicseréljük a lyukas pingponglabdára! Ha! *(újra beül a ládába)* Csukd rám a fedelet.

FURÁK A kilincs?

SASS Nem kell.

FURÁK *(odahúz egy széket)* Nézd, engem már viszonylag számtalanszor megcsaltak, de egyiknek se jutott eszébe, hogy őrültnek tettesse magát. Miután interjút ad egy olasz lapnak?

SASS Az olasz! Elfelejtettem az olaszt!

FURÁK Habár félórája még csevegtél vele?

SASS Én?

FURÁK Jó kritikus mindent tud? Pedig sehol nincs ott?

SASS Tamás, nekem kivan a szívem... Ne idegesíts. Csukd rám a fedelet.

FURÁK Na még egy keresetlen szóra. Úgy indultam el otthonról, tudod? hogy hintőport csinálok belőled. De három óra vonat kizötyköli a prehistorikus indulatot. Úgyhogy csak annyit – parancsolj: vigyed.

SASS Mit?

FURÁK A Marit.

SASS Vigyem...?

FURÁK Nahát az életem volt, mit számít? Ha itt egy Sass Tibor, egy legenda – akkor én lemondok róla – az egyetemes irodalomtörténet jávára.

SASS Ne hülyéskedj. Maradjon csak nálad.

FURÁK *(gallérjánál fogva felrántja Sasst)* Mi? Életem első nemes gesztusa? És nem kell? Az első szép nőm? És nem kell? *(rázza)*

SASS A szívem!...

FURÁK *(rázza)* Idebumlizom, hogy mint úriember? Gálánsan? És köpsz rá? Te szemét! Én mit csináljak vele? Ezek után?

Elengedi Sasst, aki élettelenül beomlik a ládába.

FURÁK *(fölelhajol)* Kiírlak a magyar irodalomból, te dilettáns trubadúr! *(rácsapja a fedelet – az lassan felnyí-*

lik. Még egyszer lenyomja, megint nyílik, ráül) Dögöljön meg az összes író?

11.

Jön Tarló bal középén.

TARLÓ Furák elvtárs!...

FURÁK Á!... Maga ki is?

TARLÓ Tarló János.

FURÁK Tarló. Igen. Olvasva tehetséges. De majd eldől, ha írtam magáról.

TARLÓ Köszönöm, Furák elvtárs. Viszont a, hát, a Gerebenről szeretnék beszélni.

FURÁK Na!... Csak nem maga a titokzatos Gereben?

TARLÓ Nem-nem. Nem-nem.

FURÁK Hát ki?

TARLÓ Ki?... Boncz Kálmán.

FURÁK Boncz a Gereben? Sejtettem volna?... Dialógusba szedett beszámolót küldött. *(csóválja a fejét)* Gonosz pasas – maga úgy jön ki belőle, mint egy idióta.

TARLÓ Igen?... Én a másik ügyről – hogy a kedves felesége...

FURÁK Arról is tud maga?

TARLÓ Boncz elárulta. Szóval az nem igaz. Hogy Lukics elvtársnő és Sass... Az csak vicc.

FURÁK Vicc?

TARLÓ Vicc.

FURÁK Maga szerint jó vicc?

TARLÓ Énszerintem nem jó vicc.

FURÁK Esküszik? Egy szó se igaz?

TARLÓ Egy szó se.

FURÁK Gonosz pasas. Minek utaztam három órát? *(feláll a ládáról, nyitja)*

Tarló kétségbeesik.

FURÁK *(a ládába)* Na, szerencséd van? *(visszacsucukja)*

TARLÓ Furák elvtárs... tudta, hogy Sass elvtárs itt...?

FURÁK Jó kritikus mindent tud? *(emeli a láda fedelét, beleszól)* Még bocsánatot is kérek. – Első eset, hogy egy Furák Tamás bocsánatot kér?

TARLÓ Szegény Sass elvtárs, már nem örülhet neki.

FURÁK Miért ne örülhetne?

TARLÓ Hát hogy ugyebár. Meghalt szegény.

FURÁK Ez? Aki az úszóján üldögél itten?

TARLÓ *(elsápad)* Az úszóról is hallott?

FURÁK Jó kritikus mindent tud? Pedig sehol nincs ott? *(benyúl, megrázza a hullát)* Tibor. Már temet az új nemzedék! Hallod, Tibor?... *(sápadtan kiegyenesedik)* Nincs pulzusa. *(szünet)* Megöltem Sass Tibort!

TARLÓ Dehogya, Furák elvtárs –

FURÁK Egyszer vagyok ott valahol, és tessék?

TARLÓ De nem ölte meg –

FURÁK Ráadásul a szerkesztőségből üdvölte jöttem el, hogy megölöm?

TARLÓ Az nem számít –

FURÁK Hogyne számítana, hárman jelentették abban a percben!

TARLÓ Sass elvtárs órák óta halott. Tudja, hány tanú van, aki bármikor igazolja? *(szünet)* Egy se.

FURÁK Na most nagy baj van? Menekülteni. Hova? Este hatkor indul vissza a vonat?

TARLÓ *(körülnéz – nem lehet menni se balra, se balközépre, se jobbközépre. Egy kulcsot vesz elő a zsebéből)* Furák elvtárs, én mindent elrendezek.

FURÁK Igen?

TARLÓ Várjon a könyvtárban. Itt a kulcs. Most loptam el Lukics elvtársnőtől.

FURÁK Szóval ő rezerválja magának. Az én hűséges feleségem? Az egyetlen kultúremler? – Hálás köszönet, Tarló elvtárs. *(átveszi a kulcsot)* Hogy tudnám viszonzni....

Fogadjon el egy kilincset. *(odaadja a kilincset, kimegy jobbra)*

TARLÓ Mégiscsak csoda világ. Hogy mondtam!... Ha lecsukatom – mindenki engem imád. Ha megmentem – intéz nekem egy Kossuth-díjat. Micsoda... micsoda pályakezdés! *(megy a kilincssel az ajtóhoz jobb közepén, de mikor beletenné, kívülről feltépik)*

12.

Jön jobb közepén Pippolo és Darányi.

DARÁNYI Mit rohangál folyton azzal a kilincssel.

Tarló visszateszi a kilincset.

PIPPOLO Rendezi a szobát, nagyon szép. Hol van Sass?

TARLÓ Mosogat.

PIPPOLO Döbrentő ember. Tessék behívni. És a Máriámat.

Tarló kimegy balra.

PIPPOLO Minden kész. Mária kap paszszaportót, Malacsik kap feleséget.

DARÁNYI Borzasztó. – A-a-a telefon négy forint.

PIPPOLO *(tárcát vesz elő)* Száz líra hány forint?

DARÁNYI Négy.

PIPPOLO *(kezébe nyom egy bankót)* A mosatlan érdekesen sose tűnik.

Darányi meglátja, hogy nyitva a láda.

DARÁNYI Az én reszortom. Nem bírom másra.

Szedi össze a ruhákat, tuszkolja be a ládába, végül lehajtja a fedelet és ráül.

PIPPOLO Sose szerettem, ha pakolok, de jön meg a kedvem.

Jön Tarló Malacsikkal.

PIPPOLO *Mi scusi,* Sass elvtárs, foglaljon vissza.

Malacsik leül a fotelba.

TARLÓ Hívom Lukics elvtársnőt. *(kimegy balközepén)*

PIPPOLO Mária. Hogy szép ez a nő! Ra-

jongani fogják Rómában. Talentuma van?

Szünet.

PIPPOLO Sass elvtárs, van a Máriának talentuma?

MALACSIK Talentuma?

PIPPOLO Igen.

MALACSIK Nem tudom. Tantusza van.

PIPPOLO Jó!... Ide a tréfával. De olyan szép, hogy mindegy neki.

Jön Tarló Lukiccsal. Pippolo odalép.

PIPPOLO Mária, nem haragszunk. Én a lába alá teszem Itáliát.

LUKICS Pippolo elvtárs gúnyt űz belőlem.

PIPPOLO Nem űzők! Maga életemnek a nője! Amikor beléptem, kicsit hanyatt ájultam! Mondtam, Luigi, te állat! Vesztettél negyvenöt évet Rómában, mikor a Mária itt virágzik! *(megfogja Lukics kezét, a szemébe néz)* Első viszem a mamámhoz. Második viszem körbe Milano, Firenze, Roma, Napoli!

Darányi köhécsel.

LUKICS Hát nem tudom... Olyan hirtelen...

PIPPOLO Csak gondoljon róla. Én értem, ha nem. Magyarországon szép tél... szép csend... szép hó... szép kommunizmus.

DARÁNYI Pippolo elvtárs...

PIPPOLO Itáliában minden fordítva.

De én, én, én fognam körbe a kezét.

DARÁNYI Talán a hivatalos teendők...

PIPPOLO Elnézés. *(visszafordul)*

Lukics lerogy egy székre.

PIPPOLO Hol tartottunk, Sass elvtárs?

Ki mit ízél?

DARÁNYI Nem-nem.

MALACSIK Ki mit ízél. Jó vicc.

DARÁNYI Nem-nem.

MALACSIK Ki készíti a reggelit? Ki pulcolja Darányi elvtárs cipőjét?

PIPPOLO A hős Malacsik?

MALACSIK A vásárhelyi idősebb Mala-

csik István fia. A híres kevermesi Malacsik József dédunokája.

PIPPOLO Nem hallottam, híres volt?

MALACSIK Nagyon híres volt Kevermesen.

PIPPOLO És most hol a Malacsik?

MALACSIK Na. Az egy jó kérdés. Hogy is van ez, gondnok elvtárs?

DARÁNYI Nem kéne belemenni...

MALACSIK *(Pippolóhoz)* Majd akkor én megmondom, hol van. Mivel-hogy...

DARÁNYI *(rádörren)* Malacsik! *(észreve-szi magát)* Vagyis... *(kikiabál)* Malacsik!... – Tessék, most is lazszál. Jó sora van annak.

MALACSIK Jó sora. Ha megfőzött és kimosott, és végigsikálta a folyosókat, mehet gallyazni. Aztán javítja a csapot. Aztán patkányt irt. Lazszál?... Ide hallgasson –

DARÁNYI Nem bírja abbahagyni...

MALACSIK *(belelovalja magát)* Éjszaka, ha, mondjuk, nem a kísérteteket hajkurássza, odaki cidrizik a ké-mény mellett egy színházi gukker-al, hogy möglesse, ki lopja a cserepöt a tetőről. És röggel arra jön be...

DARÁNYI *(kétségbeesett)* Ööö...!

MALACSIK ... Hogy a szömébe mögvádolják, hogy ő lopja a cserepöt! Mög a pingponglabdát! Mög a bélyegöt! Mög a pezsgősvödrot! Mikor úgy vigyáz mindönre, mint a... mint az olasz elvtárs a... *(int a köcsög felé)*

DARÁNYI *(lecsap)* ... Kecsegére!

PIPPOLO Mire?

DARÁNYI Pardon!...

TARLÓ *(feddően Darányi felé)* Buta ma-lőr...

LUKICS Régi mondás. Vigyáz, mint parton buta halőr a kecsegére. – Sass elvtárs!...

Csend.

PIPPOLO *(az asztalra csap)* Rájöttem!
(végignéz rajtuk) A vödör! A gumi-
csizma! Az ö-betűzés!

Csönd.

DARÁNYI Akkor... megmagyarázom.

PIPPOLO Nem kell, én rájöttem!

DARÁNYI Az úgy volt, hogy Malacsik
szólt, hogy Sass elvtárs...

PIPPOLO Nem kell! Értem! Itt a zseniá-
lis! Megmondjam, amiről az írók
beszélnek? Egyről. Saját magáról!
Szintén a világról, persze. De a vi-
lág érdeklí? Nem. Hanem hogy ő
mit gondol róla! De amivel Sass Ti-
bor legmélyen törődik, az nem
Sass Tibor – hanem Malacsik Ist-
ván! Az eposzi mindenés. És na-
hát, mikor Sass elvtárs beszél a
Malacsikról, száll a szenvedély!
Mérgező a Malacsik sorsára. Büszke
a Malacsik családjá fájára. Nekem
ez a nagy-nagy költő! Bemegy a
más ember szívébe és a fejébe! És
mikor Sass elvtárs mondja-mondja
a Malacsikot, a Malacsikká válto-
zik! *Önmaga* a Malacsik!

DARÁNYI Tehát Pippolo elvtárs...

LUKICS *(Darányinak)* Igyon még egyet.

DARÁNYI Meg akarom magyarázni...

LUKICS Ne magyarázzon meg semmit.

PIPPOLO És, és, *per esempio*, nekem egy
élmény, hogy a magyar szocialista
író él az írásból kacagva, hogy az
állam dédelgeti, küldi a kastélyába
madár szabadon, de az még sem-
mi. És mindenki sűrögi-forogja a
szobát, mint egy jó brigád, az sem-
mi. De egy nagy költő szimpla pa-
raszt lesz, az valami. Hogy látjá-
tok, a társadalom tud változni. Az
ember tud felnőni! *Permesso?*...
(megöleli Malacsikot) Ez a legna-
gyobb interjú. És most büszke a
szívem! Hogy magyar vagyok, az
egyik felem! Nekem is magyar a
mamám!

DARÁNYI Pippolo elvtárs, akkor ha be-
fejeztük...

PIPPOLO Lajos! Lali! Magyar vagyok!
A lélek nekem itt bent feltámadott!
És köszönöm Sass Tibornak! *(emeli
a poharát)* Tibor, mille grazie, az Is-
ten téged éltesen mindhalálíg! Ti-
borra!

DARÁNYI Jó, gyorsan Sass elvtársra...

TARLÓ, LUKICS Tiborra!

MALACSIK Nahát, Sass Tiborra, sze-
rencsétlen.

Koccintanak.

DARÁNYI *(Tarlónak)* Mondjon búcsú-
beszédet!

TARLÓ Népeink kölcsönös megértésé-
nek és kulturális együttműködésé-
nek e sorsfordító perceiben...

PIPPOLO Marha butaság! Én is magyar
vagyok! Hálaisten! Jaj, mamám! És
annyi évig az apám volt nekem a
példány, egy olasz parlamenti ka-
kasülő! Az könnyű! A nagy ma-
gyar írókra!

MIND A magyar írókra!

Koccintanak.

PIPPOLO Megcsókolhatlak? *(Lukicshoz)*
Magyarok vagyunk! Nem itáliá-
nok!

LUKICS Ó, hát...

Nagy csók.

PIPPOLO *(kirántja magát)* Tibor, te is
csókold meg! Minden magyar sze-
reti egymást!

MALACSIK Jó. *(feláll)*

LUKICS Ne!... Mit csinál!...

MALACSIK Ez még semmi, várjon...
(megcsókolja) Aki nappal Sass, éjjel
is legyen Sass!...

LUKICS Fúj!... *(törli a száját)*

PIPPOLO És egy fiatal író! Sok talentu-
ma van! Nem igaz? Le fogom for-
dítani olaszra! Mit ír, mit ír, add a
kezembe!

TARLÓ Köszönöm, fent van a kézirat –
a folyosón!... *(rádöbben)* Szétszór-

va! – Darányi elvtárs, be kell számolni az oldalakat...

DARÁNYI Nem számozunk semmit....

TARLÓ (*Pippolónak*) Várjon, hozom a regényem... (*kimegy balközépen*)

DARÁNYI Nem megyünk sehova!

PIPPOLO *Attenzione!* Utolsó *salute!*

Üresítem a poharam – ez nem láb-víz! hogy mindig barátok leszünk! Adjunk esküt! Tegyük az ünneplő kezünket a lelkünkre!

LUKICS Hol a lelkünk?

PIPPOLO Itt. (*szívére teszi a kezét*)

DARÁNYI Esküszünk!

PIPPOLO Hogy soha és soha és soha nem lesz titok!

DARÁNYI Soha!

PIPPOLO És hogy soha és soha nem felejtjük...

Megáll, észébe jut valami. Mind a szívük-re tett kézzel állnak.

LUKICS Mit nem felejtünk, Lajos?

Szünet.

PIPPOLO Malacsik!

LUKICS Malacsik?...

PIPPOLO Az optimális minden! Ő is esküdni kell! Hol van?

LUKICS (*elveszi a kezét a szívérről*) Fogott egy horgászbottot, és...

DARÁNYI (*Lukicsal egyszerre*) Elment fogat húzatni.

PIPPOLO Horgászbottal fogat?

MALACSIK Őszintén megmondva, maga se tudja, hova lett.

PIPPOLO Na! De megesküdünk! Hogy nem lesz titok!

DARÁNYI Hát igen... megesküdünk... (*nevetgél*) Szóval... úgyse hiszed el. Egy kabaré, de...

PIPPOLO Mi!

DARÁNYI Malacsik itt van, Lajos. Az orrod előtt.

LUKICS Gondnok elvtárs! Ne rontsa el...

DARÁNYI De megérti a Lajos, ugye, Lalikám? Már nincsenek titkaink! Ő nem olyan!

PIPPOLO *Ma non è possibile!* Itt valami...?

DARÁNYI De vigyázz, nagyon be fogsz gurulni!

LUKICS Gondnok elvtárs, nem szabad...

PIPPOLO (*Lukicsra*) Ő nem!

DARÁNYI Dehogyis!

PIPPOLO *Allora, allora...*

DARÁNYI Akkor ki marad? Lalikám, leesik az állad!

Pippolo lassan Malacsik felé fordul, rábámul.

PIPPOLO Azt nem mondja...

MALACSIK Pedig a kabát nem egy rossz darab. (*lemondóan veszi le a kabátot*)

LUKICS Darányi elvtárs, Sass Tibor nem lehet Malacsik.

DARÁNYI Hogy ne már!

LUKICS Mert akkor hol van Sass Tibor?

Talán maga kotlik rajta?

PIPPOLO Szóval nem...?

DARÁNYI Nem-nem. Ugyan-ugyan.

PIPPOLO De más nincs. Kivéve – (*tétován Darányira mutat*)

LUKICS Telitalálat!

PIPPOLO Te vagy Malacsik?

DARÁNYI Én vagyok Malacsik.

MALACSIK Ő a minden? (*Darányi-hoz*) Ahhoz képest csak ücsereg naphosszat.

PIPPOLO *Fantastico!* És végig itt volt!

MALACSIK (*elveszi a kötenyt, odaadja*) Nesze, a ketény.

Darányi feláll, hogy elvegye. Lukics gyorsan leül a ládára.

PIPPOLO (*Darányinak*) Te micsoda haramia vagy!

MALACSIK Sapka is volt valahol... (*megtalálja Sass kabátja zsebében*)

Tessék csak, még megfázik... mikor a cseréptolvajt üldözi a tetőn...

Mind Darányit méregetik, aki kötevényben és sapkában áll.

PIPPOLO Hihetetlen! (*de elhiszi*)

Isznak. Pippolo megöleli Darányit.

PIPOLO Ez igaz! És én azt hittem *assolutamente*, hogy ő a gondnok!

Mikor ő a mindenes!

Darányi, a hibája után még mindig sokkos állapotban, mosolyogni próbál, bólint.

PIPOLO Malacsik István! Aki dolgozik, mint egy csigavonó barom!

Pista! Mondhatom neked, Pista?

Darányi kínban mosolyog, bólint.

PIPOLO Na jó – rögtön én tudtam.

Olyan karikatúra voltál! Hogy a nyilvántartás! Hogy mindenki szalad írni! Hogy tilos a konyak! Végig röhögtem!

DARÁNYI Nem olyan vicces. A nyilvántartásnak rendben kell lenni. A népi vagyronról nem beszélve. És az irodalmi jogok előtt – az irodalmi kötelességek.

PIPOLO (a többiekhez) Halljuk? Hogy ismeri!

DARÁNYI Sok öröme van benne. Hidd el nekem, Lalikám, az a Darányi szívesebben lenne még író is. Felkelne szépen, kiötölne valamit, azzal pepecselne estig. De ő felkel, kiötölni se ér rá, rohan ellenőrizni. Még, komolyan mondom, még Malacsik is szívesebben lenne!

PIPOLO Irigyl téged?

DARÁNYI Engem? (észreveszi magán a kötetnyt) Az! Engem! Szívesebben lenne az én helyemben!

MALACSIK Ezt se hittem volna.

DARÁNYI De! Dehogynem! Mi az hogy! Nix felelősség. Nix idegeség. Fel-alá masírozok egy vödör maggal egész nap. Még ahogy fogom a vödört, azzal is direkte csak Darányit bosszantom.

PIPOLO Miért? Hogy fogod?

DARÁNYI Hol van?

Malacsik hozza a faltól a vödört meg a lapátot.

DARÁNYI Jövök be az ajtón... (utánoz-

za Malacsikot) Majd még le is teszem a vödört, hogy becsukjam? Isten ments. Így a lábammal hátra, mint a kutya a fa tövében, és jól berúgom a szutykos csizmámmal. Aztán átparádézom a szobán, flegmán lóbálom a vödömet, mintha én volnék egy Esterházy gróf! Még a vállamat is úgy izélem – hogy a dühtől ne lásson!

Lukics nevet és megtapsolja.

MALACSIK Mi az?

LUKICS Hát ez maga!

PIPOLO (Malacsikra) Ez ő?

LUKICS Vagyis ő. (mutatja Darányit)

Egy az egyben... mint saját maga.

MALACSIK Sose szokott így illegetni.

LUKICS De szokott!

DARÁNYI Minden betű, amit kimondok, egy pofátlan inzultus. (utánozza Malacsikot) Mögyök már, Darányi elvtárs. Igön, Darányi elvtárs. Csak ögy vödör töhéntőj, Darányi elvtárs. Hova tűnt a másik körtészgatyám, Darányi elvtárs? Özön a hétön is röggöli ötkor köllött kölni!

MALACSIK Milyen nyelven van ez?

DARÁNYI Dirökt özők, hogy mögüsse a guta! Vöszöm a kötényöm, mögyök így sunnyogva – (megy a jobb oldali ajtóhoz) hogy a szöröncsétlön Darányi szömö láttára... (hirtelen elhallgat, az özést is elfelejti) Megvan! A zöld kötetny!

PIPOLO Mi? Mi?

DARÁNYI Valahányszor kimegyek, rajtam van. Valahányszor bejövök, nincs rajtam. (vádlnon rohan Malacsikhoz) Zöld kötetny! Azt lopok!

MALACSIK Nem lehet túljárni az eszén!

PIPOLO Szóval lopsz, Malacsik?

DARÁNYI (ámultan nézi a kötetnyt magán) Huszonöt darab volt. És mind itt sétált ki Darányi orra előtt. Per-

sze, hogy hiába futkározik egész nap a házban!

PIPPOLO Nem nagyon szép dolog. De ma legjobb barátok vagyunk. Bocsánatot kell kérni Darányi elvtárstól.

DARÁNYI Minimum! Maximum ki van rúgva!... Ki vagyok rúgva! Megyek is a rendőrségre –

PIPPOLO Nem, ha kérsz bocsánatot.

MALACSIK Úgy volna tisztességes.

DARÁNYI *(fölhördül)* Malacsik!... – Á, egy Malacsik sose kér bocsánatot.

PIPPOLO *(átkarolja Darányit)* Pista. Te csak hidd nekem. Meg is fog bocsátani. Nem is lesz kirúgva. Hol van Darányi elvtárs?

Darányi megmerevedik.

LUKICS Váratlanul elutazott.

MALACSIK *(egyszerre Lukiccsal, Darányihoz)* Ugye, futkározik a házban.

PIPPOLO *(Lukicsnak)* Mária! Esküdünk! Nem lesz titok! *(Darányinak)* Látod, Pista. A házban miattad futkározik, szegény hülye. Bocsánatot kérsz, visszaadod a kötényeit. Majd én segítek. Jöjjünk csak, Sass elvtárs. *(indul)*

MALACSIK Hát ezt megnézem magamnak. *(kimegy jobbközépen, nyitva hagyja az ajtót)*

PIPPOLO Nagy kibékülés. Nem valami gyönyörű nap, Mária? *(utánamegy)*

DARÁNYI Azt mondom... azt mondom az örült digónak, hogy Darányit berendelték a pártbizottságra. Aztán... aztán... kidobom a fenébe.

LUKICS Kidobja, mint Malacsik?...

DARÁNYI Soha nem lesz vége ennek. *(kimegy jobbközépen)*

13.

Jön Tarló balközépen, hóna alatt vastag papírköteg.

TARLÓ Mária!

LUKICS Na most mondja.

TARLÓ Mária, őszinte leszek. Mi kígyót melengettünk a keblünkön.

LUKICS Darányi?

TARLÓ Boncz.

LUKICS Mit csinált?

TARLÓ Én tiszteltem. Úgy voltam, hogy mesteremmé fogadnám. Csak egy szavába került volna. És akkor – a csalódás.

LUKICS Mondja már.

TARLÓ Egy kicsinyes, sértett ember, aki az alkotói válság bugyrában – Mária. Boncz kicserélte a leveleit. És a jelentésem – amit én talán elhamarkodottan, de jobbító szándékkal – *(elhalóan)* Furák elvtárs...

LUKICS Kézbesítették neki?

TARLÓ Csak szólni akartam, hogy Furák elvtárs örjögött a szerkesztőségben, hogy megöli szegény Sass Tibit. És elindult ide.

LUKICS Idejön?...

TARLÓ Már itt van. Ki feltételezte volna Boncz elvtársról, hogy a pályája zenitjén túl...

LUKICS Hol van?

TARLÓ Alszik.

LUKICS Furák lebumlizott ide aludni?

TARLÓ Ő nem, ő a könyvtárban...

LUKICS Nem lehet! Nálam van a kulcsa! *(pillanatnyi szünet)* Most találtam meg... a lábtörlő alatt.

TARLÓ Nem-nem, pótkulccsal. Az előbb másoltattam.

LUKICS *(pillanatnyi szünet)* Miről másoltatta?

TARLÓ Nem, kiugrottam a másolóhoz. Elmagyaráztam neki a zárat.

LUKICS Értem.

Szünet.

LUKICS Rázárta?

TARLÓ Dehogya is –

LUKICS Rá kellett volna zárni. Ez előjön – mészárlást rendez. Tudja, hogy a könyvnapon megvert egy

újklasszikus költőt? Rossz belegondolni, hogy...

Tarló együtttérzően bólogat.

LUKICS *(felkapja a fejét)* Nincs semmi baj. Sass halott.

TARLÓ De Furák elvtárs önkívületbe esett –

LUKICS Önkívületbe... Mit művelhet egy könyvtárban.

TARLÓ Azt képzelem, hogy ő ölte meg.

LUKICS Nézze. Én fél órán belül váratlanul elutazom Rómába. Maga kavart össze mindent – hozza helyre.

TARLÓ Köszönöm, Mária. Megigérem.

LUKICS *(csóválja a fejét)* Még jó, hogy nincs itt az ávós elvtársnő. Megállna, körülnézne, le is tartóztatna mindenkit.

TARLÓ Egy mázli, hogy megvakult.

Jön Szabó (25 éves) jobbról, civilben, nap-szemüvegben. Merev nő. Megáll az ajtóban.

SZABÓ Szabadság, elvtársak.

LUKICS, TARLÓ Szabadság.

SZABÓ Szabó Vera főhadnagy vagyok.

Pippolo elvtársat keresem.

TARLÓ Ön a...!

LUKICS *(felugrik, hozzálép)* Hogy talált ide?

SZABÓ Rutin.

Nyílik a láda fedele, Tarló ráül.

SZABÓ Pippolo elvtárs?

LUKICS Keresi Darányi elvtársat.

TARLÓ Mivel eltűnt a házban. – Bocsánat, én is itt vagyok. Ülök a ládán. – Szeretek ülni a ládán. Az én ládám. – Nem úgy az én ládám. Csak mondom, na, egy láda – gyorsan ráülök, nehogy a végén – más üljön rá. *(kínosan grimaszol, integet Lukicsnak, hogy majdnem elrontotta)*

SZABÓ Érdekes.

LUKICS *(integet Tarlónak, hogy fogja be. Szabóhoz)* Pippolo elvtárs végtelen boldog lesz. Addig esetleg foglaljon helyet.

SZABÓ Köszönöm.

LUKICS Belém karol?

SZABÓ Fegyveres testületnél nincs szokásban.

LUKICS Bocsánat. Akkor csak egyenesen az elvtársnőnek. Kicsit balra.

Nem, a – másik balra.

Szabó elindul a legközelebbi szék felé.

LUKICS *(közélről kíséri)* Jó, jó. Igen... Kis szék. Zöld.

SZABÓ Önök írók?

LUKICS Igen.

SZABÓ Akkor értem. *(leül)*

LUKICS Most a társalgóban vagyunk.

Nagy barna asztal – üres, csak néhány papír van rajta.

Integet Tarlónak, hogy vigye ki a poharakat. Tarló leszáll a ládáról, lopakodva megy az asztalhoz. A kéziratát leteszi az asztalra, szedi össze óvatosan a poharakat. A láda lassan felnyílik.

LUKICS A falon körben... szocialista-realista kisplasztikák. És természetesen Rákosi elvtárs portréja.

SZABÓ Nem látom.

LUKICS Igen, sajnos. Pippolo elvtárs mindent elmondott.

SZABÓ Mit?

LUKICS Hogy tegnap... nagy volt önre a sisak.

Tarló kilopózik a poharakkal balra.

SZABÓ A sisak... Ez a Pippolo elvtárs problémája, jelentéktelen dolgokkal foglalkozik.

LUKICS Jelentéktelen...!

SZABÓ Darányit keresi, mikor interjút kell készíteni Sassal. A sisakkal törődik, aztán ott felejt Sztálinvárosban.

LUKICS Ott felejtette?

SZABÓ Két nap alatt négyszer felejtett valahol. Egy pillanatra elmozdulok mellőle... Egyáltalán nem tud engem megjegyezni.

LUKICS Nagyon nem szép dolog. Pippolo elvtárs sármos úriember,

de... ott hagyni egy tiszt elvtársnőt, aki, már bocsánat...

SZABÓ Mondja csak ki.

LUKICS Aki... szóval...

SZABÓ Nem vonzó.

LUKICS Jaj, dehogy! Én csak – hogy a szemével... van a kis probléma... hogy nem lát vele.

SZABÓ *(leveszi a napszemüvegét)* Nagyon jól látok, csak álcázásból hordom. *(szünet)* Álcázom, hogy nem vagyok vonzó.

LUKICS Az elvtársnő lát?... Nem vakult meg az izzó acéltól?

SZABÓ Honnan veszi?

LUKICS Egy kohóban vagy hogyhívják, öntőben... bárkivel előfordul.

SZABÓ *(visszateszi a napszemüvegét)* Kohót nem is láttunk... Pippolo elvtárs a kultúrházban italozott hajnalig.

LUKICS Na most... a-a... Ó, a Rákosi-képet meg a kisplasztikákat... épp izélik... restaurálják.

SZABÓ A köcsög bezzeg...! Idefelé megálltunk Fűzfőn reggelizni... Közben megvette a mamájának a *(a köcsög felé int)* dekorációt... Én kiugrottam a... vizesblokkba, két perc múlva jövök, már továbbment a kocsiival.

LUKICS Szörnyűség.

SZABÓ A tényállás szerint beleszerettem. Szolgálatban. De halálosan. Mondja... ön is volt fiatal... Nekem életemben az első... mit csináljak, hogy észrevegyen?...

LUKICS Megható... tudja? Ennyi mély érzelem egy ilyen – felelős beosztásban. De talán jobb, ha magához illő társat keres. Itt van mindjárt egy intelligens fiatalember... *(int a bal oldali ajtó felé)*

Jön Tarló balról, látványosan lopózik a ládához. Szabó a fejével követi. Lukics két-ségbeesetten integet Tarlónak, hogy hagy-

ja abba, mert Szabó lát. Tarló nem érti, felül a ládára.

TARLÓ Még mindig itt ülök a ládán!

SZABÓ *(lassan leveszi a szemüvegét, nézi Tarlót)* Azt hiszem, maradok Pippolo elvtársnál.

TARLÓ *(ijedten Lukicshoz)* Az elvtársnő...?

LUKICS Az elvtársnőnek semmi baja azon kívül, hogy nem vonzó. *(Szabóhoz)* Bocsánat...

TARLÓ De Pippolo elvtárs azt mondta...

LUKICS Kis félreértés történt.

14.

Tárul az ajtó balközépen, jön Darányi, Boncz, mögöttük Pippolo, Malacsik. Malacsik visszaveszi a kabátot, leül a fotelba.

DARÁNYI *(Bonczhoz)* Kizárt dolog, hogy aludjon a proletárhatalom pénzén. Ellenőrizni fogom, hogy mennyit írt.

BONCZ *(álmosan leül)* Nem mennyiségre megy. Az én műfajom a mottó.

PIPPOLO Elvtársak! Darányi eltűnt, mint a komfort. – Szabó nőelvtárs!...

DARÁNYI Szabó Vera? Az államvédelemtől?...

SZABÓ Szabadság. *(feláll)* Pippolo elvtárs ott felejtett a reggelinél.

Darányi ugrik, megfogja, visszanyomja Szabót a székre.

SZABÓ Hé!

DARÁNYI Nehogy elessen.

SZABÓ *(felpattan)* Nem esek el!

LUKICS Ö-ö... Malacsik!

DARÁNYI *(nem hallgat a névre, visszanyomja Szabót)* Azt én jobban tudom!

LUKICS Malacsik!...

BONCZ Malacsik?

SZABÓ *(felpattan, a pisztolyát rászegezi Darányira)* Ha még egyszer hozám ér, keresztüllövöm!

Darányi földbe gyökerezve áll. Pippolo közben feltűnés nélkül hátrál az ajtó felé.

SZABÓ Megértette?

LUKICS *(megfogja Darányi karját)* Malacsik, fogja már föl, Szabó elvtársnő lát.

DARÁNYI A marxista orvostudomány.

Le a kalappal. *(Szabóhoz)* Bocsnátot kérek. Nem tudtam, hogy meggyógyult a szeme. *(Lukicshoz)* Malacsik. Tudom. *(Bonczhoz)* Jegyezze meg, én lettem Malacsik.

BONCZ Impozáns karrier.

SZABÓ *(eltesz a pisztolyt)* Pippolo elvtárs, álljon csak meg! Összeállt a kép.

Pippolo megáll az ajtóban.

SZABÓ *(leveszi a napszemüvegét)* Maga úgy informálta az elvtársakat, hogy vak vagyok?

PIPPOLO *Purtroppo, non capisco bene l'ungherese...* *(Lukicshoz lép, súgja)* Mindig sikerül hátrahagyni, és mindig előrejön. Ő egy mumus.

SZABÓ Elfelejt engem, és utána fikciózik? Nem korrekt dolog, Pippolo elvtárs. Nem korrekt úgy hatósági vonalon, mint *(elcsuklik)* emberi vonalon. *(visszaül)* Foganatosítsa az interjút.

PIPPOLO Az kész.

SZABÓ Kész?

DARÁNYI Kész?

MALACSIK Kész?

PIPPOLO Vége. Itt a fejemben. Gyönyörű interjú. Rákosi elvtárs meg lesz lepetve!

DARÁNYI *(sóhajt)* Vége... Nem tudom elmondani, mit jelent ez nekem.

TARLÓ *(Pippolónak, a kézirat felé)* Pippolo elvtárs, a regényem.

PIPPOLO *(felveszi az asztalról, a hóna alá*

fogja) Nagyon jó! Lefordítom a jövő héten.

TARLÓ Csak nem sorrendben vannak a lapok.

PIPPOLO Lefordítom, ahogy van. Majd a kiadó összeturmixeli.

DARÁNYI Hát akkor, hogy így mind együtt vagyunk...

PIPPOLO Sajnos csak egymaga Darányi elvtárs hiányzik, a háznak a kapitánya.

SZABÓ Nincs itt a gondnok elvtárs? Igazolta a távollétét?

MALACSIK Nem igazolta.

Darányi meglöki.

SZABÓ Parancsom van, hogy ha a legkisebb probléma felmerül az interjúval összefüggésben, tartóztassam le Darányit. És ő nincs jelen?

Nyílik a jobb oldali ajtó, résnyire. Becsukódik. Szabó odamegy, berángatja Furákot.

SZABÓ Maga kicsoda?

PIPPOLO Kicsoda, Darányi elvtárs! Ugye?

DARÁNYI Igen, igen! Éljen Darányi elvtárs! *(Lukicshoz)* Ki ez a tag?

LUKICS A *deus ex machina*.

FURÁK Szabadság, elvtársak.

PIPPOLO Benézünk a minden szobába, szintén a lábtörlő alá, igaz? És itt futkározik!

FURÁK *(Lukicsnak)* Mária! Most kérdezhetnéd, mit keresek én itt.

LUKICS Ugyan, magától értetődik.

PIPPOLO Mit keres?... Itt van állomása!

BONCZ Darányikám, te hol kallódtál mostanáig?

FURÁK Boncz?... Tudod te, hogy sült el a hülye vicced?

BONCZ *(Lukicsnak)* Ideges ember. Nem való neki a halgazdálkodás.

SZABÓ Csöndet! *(Furákhöz)* Ön Darányi gondnok elvtárs?

TARLÓ Természetesen.

FURÁK *(Tarlóhoz)* Hogy?...

TARLÓ Mondtam – mindent elrendeztek.

FURÁK *(Tarlónak)* Jó. Kossuth-díj! *(Szabónak)* Én vagyok, kérem.

TARLÓ A gondnok elvtárs idáig a könyvtárban művelődött. Igaz?

FURÁK Igaz. Igaz. A könyvtárban.

TARLÓ És csak most jött elő, hogy megköszönje Sass elvtársnak, hogy nagyszerű interjúval öregbítette kommunista irodalmunk nemzetközi hírnevét.

FURÁK Sass elvtársnak?

DARÁNYI *(Malacsiknak)* Szemüveg!

MALACSIK Szemüveg. *(felveszi a szemüvegét)*

Furák lassan megfordul. Malacsik feláll.

FURÁK Sass elvtárs?...

TARLÓ Köszönje meg szépen.

FURÁK *(nézi Malacsikot)* De ez nem...

DARÁNYI De-de.

TARLÓ De igen.

PIPPOLO Sass elvtárs! Életem legfő interjúja! Abszolút mélység! Abszolút igazság!

FURÁK Nem, ez nem... *(Lukicsra néz kétségbeesve)*

LUKICS Dehogynem.

FURÁK *(Malacsiknak)* Tibor?... *(odalép, kezét ráz vele)* Tibor, én fenomenálisan megkönnyebbültem? És Tibor, nincs harag?

Malacsik rázza a fejét.

FURÁK És ha megesküszöl, hogy a Gereben csak rágalmaz –

MALACSIK Ki a Gereben?

FURÁK Hogy nincs semmi közted meg a feleségem között?

MALACSIK Szívesen. Édesanyám, idősebb Sass Tiborné életére.

FURÁK Ne ravszkodj! A Sass csak írói név! Édesanyádat nem így hívták!

MALACSIK Nem, nem, persze...

FURÁK Tehát anyád neve?

Malacsik körülnéz.

MALACSIK Na... Ööö... *(mintha hirtelen kiment volna a fejéből)*

Nézzoda, hát a nyelvemen volt...

FURÁK Schobinger! Ha! Egy lexikon vagyok?

MALACSIK ... Schobingerné életére.

FURÁK Ez nekem elég. Köszönöm szépen.

DARÁNYI *(sóhajt, Lukicsnak)* Ha lenne Isten, most azt mondanám, van Isten.

SZABÓ Akkor tulajdonképpen befejeztük.

FURÁK Befejeztük, és minden rendben, és csak egy kérdés marad, hogy viszont akkor ki a hulla a ládában?

Csend. Darányi összeomlik.

TARLÓ, LUKICS Senki.

PIPPOLO Ki a hulla a ládában...?

BONCZ *(Furákhoz)* Drága barátom, mivé lennének tenélküled.

DARÁNYI A-a nyilvántartás szerint nincs hulla a ládában. *(javít)* Én, Malacsik, bölölstöm a nyilvántartásba.

SZABÓ *(előveszi a pisztolyát, indul a láda felé, Tarlónak)* Félre!

Tarló leugrik a ládáról, a fedél lassan nyílni kezd. Szabó megáll a láda fölött előre-szegezett pisztollyal, belebámul.

PIPPOLO *(odalépne)* Hulla van a ládában?

SZABÓ Hátra!

Pippolo hátralép.

SZABÓ *(leengedi a fegyvert)* Ismerik?

BONCZ Nézze, elvtársnő. Ez a Tarló János író elvtárs ládája, tehát kézenfekvő, hogy ez Tarló János író elvtárs. *(a többiekhez)* Nem?

LUKICS De. Más nem lehet.

DARÁNYI Kizárásos alapon.

BONCZ Sajnálatos körülmény. *(Tarlóhoz)* De a reggeli újság, mi, kolléga? Csak a színigazat írja! Persze, hogy nem említette Tarlót, ha egyszer Tarló halott!

SZABÓ *(Furákhöz)* Van tudomása róla, hogy került a ládába?

FURÁK Semmi a világon? Már benne volt, amikor megráztam?

SZABÓ Meg is rázta. Aztán elvonult művelődni. Parancsom van, Darányi, hogy tartóztassam le, ha legkisebb hiba... A legkisebb hiba! De ez!... A kezét. *(megbilincseli Furákot)*

FURÁK *(Tarlóhoz)* Elvtárs? És ha mégse vagyok Darányi?

TARLÓ Késő.

FURÁK Mária!... Én csak miattad...

SZABÓ Nem szól a többi tanúhoz. Mindegy ki fogunk vizsgálni. Azonnal telefonálok. Hol az iroda?

DARÁNYI A folyosó végén balra.

SZABÓ Magát hogy hívják?

DARÁNYI Engem Malacsik. A mindegyes.

SZABÓ Ettől a perctől maga a gondnok. Amíg a helyszínelés megérkezik, ne nyúljanak semmihez. Pippolo elvtárs, várjon meg. Együtt távozzunk.

Szabó és Furák kimennek jobbközépen. De Szabó kezében marad a kilincs. Odaadja Tarlónak. Darányi kimegy balra.

BONCZ *(Lukicsnak)* Úgy illik, hogy egy kritikus igazságtalan véget érjen.

TARLÓ *(ideges)* De Kálmán bácsi – *(a láda felé)* ha ő a Tarló, akkor én ki vagyok?

PIPPOLO *(Tarlóhoz)* Az az! Maga szóval kicsoda itt egész idő alatt?

TARLÓ Nahát. Be se mutatkoztam. A nevem... *(szünet, Bonczra pillant)*

BONCZ Furák Tamás.

TARLÓ Furák Tamás.

BONCZ A mi kedves vendégünk. Sass Tibor kebelbarátja. A rettegett kritikus!

PIPPOLO *(Tarlóhoz)* Kritikus? *(emeli a kéziratot)* Akkor ez mi?

BONCZ Kritikagyűjtemény. Természetesen.

PIPPOLO Nem szép dolog. Füllenteni, hogy regény. *(az asztalra dobja a kéziratot, szállnak a lapok)*

TARLÓ Ne!... Mit csinál!... *(megy össze-szedni a lapokat, térdel)*

PIPPOLO Kit érdekel Itáliában egy kritika?

TARLÓ Kálmán bácsi – maga itt félálomban mindenkit kivégez.

PIPPOLO Itáliában a szépség kell, nem a kritika! Mária, eladunk millió könyvét! Mit ír, mit ír?

LUKICS Szocialista-realista drámát...

PIPPOLO Tud szerelmi poézist? Azt isszák Itáliában!

LUKICS Véletlenül van három kötetem... szerelmi poézis.

PIPPOLO Ó! Dráma *finito*, előre a poézis! Az összes szívük szerte fog szakadni!

LUKICS Nagyon boldog vagyok, Lajos. A költészet felszabadít. A drámában a mások szemével néztem saját magukat. De a versben a magunk szemével nézem egymást.

TARLÓ *(térden)* Mária, ne tréfáljon... A darabját nem hagyhatja félbe.

LUKICS Nem érti. Az ember egyszerűen csak... mikor nem is számít rá... visszatalál önmagához.

PIPPOLO A passzaportója várja Budapesten. Én ígérek csak összesen kettőt. Tíz unoka – Nobel-díj. Jön velem, Mária?

LUKICS Magával megyek, Lajos.

Jön balról Darányi, a homlokán borogatás, leül Malacsik mellé egy székre, hátrahajtja a fejét.

TARLÓ *(Lukicsnak)* De legalább – azt mondja meg, hogy hívják a traktoristalányt.

LUKICS Kedves, hogy így érdeklődik.

PIPPOLO Mária, induljunk most. Visszem a kocsin.

LUKICS A neve Verőczey Amália. Magának adom.

TARLÓ Verőczey Amália. – *(magának)*
Majd azt jelentem, hogy öngyilkos
lett.

LUKICS *(Pippolónak)* Gyorsan összepa-
kolok.

PIPPOLO Nincs idő. Jön ránk a mumus.
Kapunk pár ruhát Milánóban.

DARÁNYI *(erőtlenül)* Máris mennek,
Pippolo elvtárs?

PIPPOLO Sass elvtárs, köszönöm. És a
hős Malacsik. *(felkapja a fényképező-
gépét, kattint: Darányi borogatással a
homlokán és Malacsik szemüvegben)*
A babéros költő és legendás főhő-
se! Ez a kép bekeríti a világot! *(nya-
kába akasztja a gépet, karonfogja Luki-
csot)*

15.

*De nyílik az ajtó jobb oldalon, jön Rendőr.
Lukics gyorsan ráül a ládára.*

RENDŐR *(tiszteleg)* Szabadság, elvtár-
sak!

Tarló feltápaszkodik, papírokkal a kezében.

MIND Szabadság! Jó napot kívánok.

Erőt, egészséget.

DARÁNYI *(feláll)* Tessék parancsolni,
én vagyok... az új gondnok.

RENDŐR Elvtársak, bejelentés érkezett
– van maguk között bizonyos Sass
költő elvtárs?

PIPPOLO *(Malacsikra mutat)* Költők cso-
dája.

RENDŐR Hát tessék. Mi a probléma?
*Malacsik a többiekre pillant, nem kap se-
gítséget.*

RENDŐR Semmi a világon?

MALACSIK Hát semmi...

RENDŐR Hol a kalapja?

MALACSIK *(felmutat)* Itt.

RENDŐR Hol a sálja?

MALACSIK *(mutatja)* Itt.

RENDŐR Hol a szemüvege?

MALACSIK *(mutatja)* Itt.

RENDŐR Hol a szobája?

MALACSIK *(kimutat)* Ott fent.

RENDŐR Leheljen rám szépen. *(magá-
hoz inti)*

Malacsik odalép, rálehel.

RENDŐR Uhh... Most meri a szemem-
be mondani, hogy nem ivott? Éle-
tében?

MALACSIK Nem merem.

RENDŐR Vissza tetszik élni az elvtárs-
nak. Azt mondja. Furák Tamás,
tartózkodik a helyiségben?

Szünet.

RENDŐR Másodszor megismétlem,
Furák Tamás van itt?

PIPPOLO *(Tarlóhoz)* Kritikus kolléga,
keresnek téged.

TARLÓ *(Rendőrnék)* Jó napot kívánok.

RENDŐR Szembesítünk. Sass és Furák
állampolgárok helyezkedjenek
egymással szembe.

*Malacsik és Tarló (hóna alatt a papírjai)
szembeállnak.*

RENDŐR Tisztán, érthetően mondják
ki, hogy felismerik a másikat.

TARLÓ Felismerem Sass Tibort.

MALACSIK Felismerem Furák Tamást.

RENDŐR Mivelhogy Furák elvtársat
elő kell állítanom. Tagadja-e, Fu-
rák, a budapesti szerkesztőségben
elhangozott következőket: „Meg-
ölöm a Sasst”?

TARLÓ *(szünet)* Én nem tagadom, de-
de...

RENDŐR Nem is lehet, tizennégy tanú
van. *(megbilincseli)* Távmondat jött,
hogy Sass elvtárs kiemelt állami
védelmet élvez, és az ön cselekedete
kimeríti a száznegyvenhármasszaka-
sz hármas bekezdés merénylet-
re előkészület fogalmát. Na nem
vésszes az. Egytől öt évig terjed.

TARLÓ *(kétségbeesve néz körül)* Kálmán
bácsi! Nem szól egy szót se?

BONCZ *(csóválja a fejét)* Csoda világ.
Csoda korban élünk.

RENDŐR (*Tarlóhoz*) Na jöjjön. Ez nem fog kelleni. (*kiveszi Tarló kezéből a papírköteget, az asztalra dobja*) A viszontlátásra. Szabadság.

Rendőr kivezeti Tarlót jobbra. Csönd.

PIPPOLO Hát elvtársak... *arrivederci*. A köcsögém!... (*leveszi a kampóról a köcsögöt, a hóna alá kapja*) Ha Szabó főhadnagy keres... Rómába vagyok rendelve. Togliatti szekreter elvtárs invitált vacsorázni.

LUKICS (*Pippolo mellé lép, a többiekhez*) *Arrivederci*. Furáknak... küldjenek csomagot. (*kimennek jobbra*)

Szünet. A láda teteje emelkedik. Darányi, Malacsik, Boncz odapillantanak, majd egymásra néznek.

MALACSIK Főzhetöm az ebédöt?

Megsördül a telefon. Nézik.

DARÁNYI (*odalép, felveszi*) Halló... Alkotóház... Rákosi elvtárs! Itt Darányi, a gondnok. Nem, Malacsik, a gondnok... Igenis, Rákosi elvtárs. Azonnal adom, Rákosi elvtárs. (*letakarja a kagylót*) Sass! Futólépés!

MALACSIK Én?

DARÁNYI (*súgva*) Csak még ezt az utolsót, könyörgök magának. Mindenre mondja, hogy igen.

MALACSIK (*átveszi*) Halló!... Igen... Igen... Igen... Igen... (*leteszi*)

DARÁNYI (*sóhajt*) Na! Mit mondott?

MALACSIK Hogy le van fújva az interjú.

DARÁNYI Le van fújva? Most?

MALACSIK Megkaptam a Sztálin-díjat. Visznek Moszkvába.

Szünet.

MALACSIK Rögtön utazok Pestre Szabó főhadnaggal.

DARÁNYI Megőrülök. És velem itt mi lesz? – Szólni kell az elvtársnőnek. (*kirohanna jobbközépen, de nem tud*) A marha Tarló elvitte a börtönbe a kilincset! – Körbemegyek. (*kirohan balközépen*)

MALACSIK Én addig megfőzzek?

BONCZ Hagyja. Elég nekem egy vajas zsemle.

MALACSIK (*visszaül*) De... mit monddjak Sztálin elvtársnak?

BONCZ Mondja neki, hogy... szpasziba.

Jön jobbközépen Szabó és a megbilincselte Furák.

FURÁK Én nem vagyok Darányi, nem érti meg? Hogy engem beugrattak?

SZABÓ Nem Darányi? Akkor ki?

BONCZ (*Furáknak*) Jobban jársz a Darányival, hidd el nekem. Furák névre öt évet osztanak.

FURÁK (*Szabónak*) Én vagyok Darányi.

SZABÓ Akkor fogja be a száját.

FURÁK (*Boncznak*) Darányi hány év?

BONCZ Semennyi. Csak kicsapnak mint gondnok. Aztán mehetsz kritikusnak.

SZABÓ (*Malacsiknak*) Sass elvtárs, megkaptam az értesítést. Őszintén gratulálok. Azonnal indulunk, érkezük az autó. Ne is hozzon semmit. A Párt minden szükségéről gondoskodik. (*Bonczhoz*) Pippolo elvtárs?

BONCZ Lukics elvtársnővel sietett vacsorázni. Rómába.

SZABÓ Jobb is. Undorító pasas. (*Malacsikhoz*) Nézze, Sass elvtárs, én leszek a kísérője Moszkvában. Ha bármire szüksége van, rám mindig számíthat. A szállodában egymás mellett lesz a szobánk.

Szabó, Furák és Malacsik kimennek jobbra. Jön Darányi jobbközépen, magasra tart egy vekkert, amin óriási a csörgő.

DARÁNYI Ezt nézze, Boncz, ezt nézze! Mit találtam! A bűdös Malacsik rásszerelte a kapucsengőt a vekkerére! – Elmentek?

BONCZ El.

DARÁNYI Na. Mostantól végre nyugalom van.

Nyílik az ajtó jobbra, Malacsik bedugja a fejét.

MALACSIK Malacsik! Jejen csak ki!

DARÁNYI Mi az anyám kinja van még?
(feláll, megy az ajtóhoz)

MALACSIK Akit a Pippolo elvtárs rendelt... leszállították a szakácsnő feleséget magának.

DARÁNYI Mi?!...

MALACSIK Beírhatja a nyilvántartásba.

DARÁNYI Nem kell! Nem kell!

BONCZ A Párt küldte, ne vicceljen.

DARÁNYI Már megint a Malacsik!...
(kimegy jobbra)

Boncz felveszi Tarló kéziratát az asztalról, lapozgatja. Elismerően bólogat. A

telefonhoz megy, tantuszt dob be, tárcsáz. BONCZ Halló, könyvkiadó? Itt Boncz.

Szervusz, Gyurikám. Na, csak azért kereslek, ha már annyit nyaggattál... nem fogod elhinni, ennyi év után... elkészültem az új regénnyel. Igen, küldöm neked. Csak még beszámozom az oldalakat. Szervusz, szervusz. Szervusz.
(leteszi)

Kimegy a kézirattal balközépen. A szín üres. Pillanatnyi szünet után Sass lassan feltápáskodik a ládában, vaksin körülnéz.

SASS Na nem, barátaim! Ez így nem mehet tovább!

Sötét.