

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Pécsi Országos Színházi Találkozó 2009

- TOMPA ANDREA: Ahol csak a könnyű dolgok maradtak 625
STUBER ANDREA: Színe és visszája (*Az évadról, személyesen*) 631
TÖRŐCSIK MARI Pélyről (*Törőcsik Marival beszélget Bérczes László*) 636
JÁKFALVI MAGDOLNA: Rekompontált jelen (*Kovács Krisztina –
Bereményi Géza: Apacsok*) 646
MIHÁLKA RÉKA: A szubjektum ereiklyéi (*Tolnai Ottó tárgyiassága
drámáinak tükrében*) 651
BÉRCZES LÁSZLÓ: Fenn, a diófán (*Tompa Andrea beszélgetése*) 662

*

- SZŰCS KATALIN ÁGNES: Vendégrendezők (*Arthur Miller: Istenítélet;
Egressy Zoltán: Portugál – Pécsi Nemzeti Színház*) 671
SERESS ÁKOS: Jegyirodai huszerett (*Parti Nagy Lajos: Ibusár –
Megállóhely – Pécsi Harmadik Színház*) 677
WEISS JÁNOS: Útban a kísérleti színház felé (*A Janus Egyetemi Színház
három előadásáról*) 681

*

- LÁSZLÓ EMESE: Ahol mindenki mindenkinek megvolt (*Térey János:
Asztalizene*) 690
NAGY ANDRÁS: „Müller Péter újabb tanításai” (*P. Müller Péter:
Hamlettől a Hamletgépig*) 694
EGRESSY ZOLTÁN: A konfliktus egy döntéssel kezdődik (*Egri Lajos:
A drámaírás művészete*) 701
P. MÜLLER PÉTER: Tanuljunk színészetet! (*Robert Cohen:
A színészmesterség alapjai*) 707

*

- RADNÓTI ZSUZSA: Tetűetűd és Lägeroperett (*Lackfi János drámája
elé*) 710

MELLÉKLET

GERMAINE TILLION – LACKFI JÁNOS: Lägeroperett

2009

JÚNIUS

KÉPEK

A fényképek adatai a képaláírásokon olvashatók.

TÓTH LÁSZLÓ: 670, 674, 676, 680

SIMARA LÁSZLÓ: 682

KOMJÁTHY MÁTÉ: 684

INHOF LÁSZLÓ: 686

*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.*



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 téren, a Deák téren és a Kossuth téren metróaluljáróban – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7.

www.jelenkor.net

680,— Ft

JELENKOR



9 770447 642002



0 9006

JELENKOR

LII. ÉVFOLYAM

6. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
NAGY BOGLÁRKA, SZOLLÁTH DÁVID

Tördelőszerkesztő
DÉCSI TAMÁS

Szerkesztőségi titkár
KOZMA GYÖNGYI

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

Arra kérjük a folyóiratunkban még nem publikált szerzőket, hogy közlésre szánt műveiket kinyomtatva, postai úton juttassák el a szerkesztőség címére. Az elfogadott kéziratok szerzőit a küldeményhez mellékelt válaszborítékban vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

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 4080,- Ft, a II. félévre 3400,- Ft,
egy évre belföldre: 7480,- 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

Lászlóffy Aladár (1937–2009)

2009. április 19-én elhunyt Lászlóffy Aladár Kossuth-díjas költő, író, műfordító. Tordán született, 1962-től 1969-ig a *Napsugár* gyermeklap szerkesztője, 1982-től a *Helikon* (*Utunk*) című kolozsvári folyóirat szerkesztője, a *Korunk* munkatársa volt. Budapesten a Magyar Örmény Katolikus Lelkészség kápolnájában április 25-én búcsúztak tőle tisztelői. Örök nyugalomra Kolozsváron a Házsongárdi Temetőben helyezik.

Kisbali László (1954–2009)

2009. május 7-én elhunyt Kisbali László filozófiatörténész, esztéta. A számos fontos esztétikatörténeti, filozófiatörténeti és művelődéstörténeti publikáció és fordítás szerzője. Előbb a pécsi Janus Pannónius Tudományegyetem esztétika szakának neves tanáregyénisége volt, később a Magyar Iparművészeti Egyetemen, utóbb Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen tanított. 2009. május 14-én az Óbudai temetőben helyezték örök nyugalomra.

AZ I. PÉCSI IRODALMI FESZTIVÁLT rendezte meg a Művészetek és Irodalom Háza és a *Jelenkor* folyóirat Pécssett, május 12. és 15. között a pécsi Sétatéren, a Színház téren, a Trafik kávézóban és a Művészetek és Irodalom Házában.

A délutáni programokon gyermekeknek szóló műveikből olvasott fel a Sétatéren Lackfi János, Tóth Krisztina, Darvasi László és Kukorelly Endre. Lázár Ervin emlékét idézte meg GreCsó Krisztián és Darvasi László. Beszélgetés és felolvasás keretében bemutatkozott két fiatal szerző, Dunajcsik Mátyás költő, író, műfordító és Szvoren Edina író, Keresztesi József kritikus moderálásával.

A szabadtéri helyszíneken az Árnyékszínház és a Vörös Hold Színház művészei, továbbá Czéh Dániel, Füsti Molnár Éva, Juhász Mátyás, Köles Ferenc, Létay Dóra és Lipics Zsolt színművészek adták elő klasszikus és kortárs magyar költők verseit.

A fesztiválon Burger Barna *Íróportrék*, valamint az *Írók mezben* című fotósorozatát is megtekinthették az érdeklődők a Művészetek és Irodalom Házában.

A rendezvénysorozat keretében Kőrösi Zoltán *Szerelmes évek* (gyávaság) és Csaplár Vilmos *Hitler lánya* című új kötetét is bemutatták, a szerzőkkel Ágoston Zoltán, a *Jelenkor* főszerkesztője, és Mészáros Sándor, a *Kalligram* főszerkesztője beszélgettek. Esterházy Pétert felolvasóestjén a *Semmi művészet* című regénye kapcsán Ágoston Zoltán kérdezte.

Bezeczkzy Gábor *Irodalomtörténet a senki földjén* című könyvéről szóló kerekasztal-beszélgetésen vett részt a szerző, Beczekzy Gábor, valamint a kötet kritikusi, Havasréti József és Sári B. László, a moderátor Szolláth Dávid, a *Jelenkor* szerkesztője volt. A fesztiválon bemutatták Sz. Koncz István pécsi tudósokkal készült, *Fele játék, fele győtrelem* című interjúkötetét.

Az esti programokon a Trafik kávézóban Konrád Györggyel, Parti Nagy Lajossal és Háy Jánossal találkozhatott a közönség Ágoston Zoltán és Keresztesi József kritikus vezetésével.

A négynapos fesztivált a pécsi Neofolk zenekar koncertje zárta a Sétatéren, a Kioszk teraszán.

*

A REVIEW WITHIN REVIEW című nemzetközi folyóirat-találkozót rendezte meg immár harmadik alkalommal a *Jelenkor* szerkesztősége Pécssett, május 14–15. között a Művészetek és Irodalom Házában. A találkozón előadást tartott Ladányi István, Medve A. Zoltán, Szolláth Dávid és Thomka Beáta irodalomtörténész. A szerkesztők, Stanka Repar és Primož Repar bemutatták a ljubljana-i *Apokalipsa* című folyóiratot, a közönség megismerkedhetett az aradi ARCA, valamint a horvát *Quorum* című folyóirattal is, melyet Miroslav Mićanović és Branko Čegec szerkesztők képviseltek. A 'haiku' köré szerveződő irodalmi esten Bertók László, Kukorelly Endre és Tomislav Marotić olvasták fel a műfajban született verseiket.

*

A PÉCSI ORSZÁGOS SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓT immár kilencedik alkalommal rendezik meg Pécssett, június 4. és 13. között. Ebből az alkalomból folyóiratunk ismét színházi tematikus számmal jelentkezett, melynek bemutatója június 10-én 17 órakor lesz a Művészetek és Irodalom Háza Fülep Lajos termében. A júniusi *Jelenkor* dráma-melléklete Lackfi János *Lágeroperettje* áll a beszélgetés középpontjában, melynek résztvevői: Radnóti Zsuzsa dramaturg, Lackfi János író, költő, műfordító és Vári György irodalomtörténész, a moderátor Szolláth Dávid, a *Jelenkor* szerkesztője.

T O M P A A N D R E A

AHOL CSAK A KÖNNYŰ DOLGOK MARADTAK

Talán kissé sok a könnyű és a szórakoztató ebben a szezonban. Nincs okunk bizakodni. Mintha egyre nagyobb teret követelne a szórakoztató színház, aminek egyik vagy tán legfőbb oka, hogy most, válság idején a néző veszélybe került, elkezdett fogyni. Lehet, hogy tényleg megindult az az átrendeződés, amiről már oly régóta beszéltünk, és amitől féltünk: az örökéletűnek hitt négy és félmillió nézőszám lassan apadni kezd. A nézőt pedig mindenáron meg kéne tartani, és sokkal biztosabbra lehet menni a szórakoztató műfajjal, mint a komoly-drámaival. De nem csak a tragédia – ami alig íródik és alig látható –, hanem bármilyen „problematizáló” színház is veszélybe került, aki ilyesmit színre állít, azt kockáztatja, hogy a nézők elfordulnak tőle, elutasítják. Alig néhány színház teheti meg, hogy nem – vagy nem így – keresi a néző kegyét; leginkább róluk lesz szó alább. A dráma is könnyebbé, felületesebbé, tét nélkülivé vált. A társadalom- vagy valóságkritikai szellem gyakran ott is hiányzik a színrevitelben, ahol pedig a mű lehetőséget adna rá; a példákat végtelen hosszan sorolhatnánk, de csak kettőt említenék: az egyébként színvonalas, de talán mégiscsak túl könnyű *Barbárok* a Katona József Színházban és a gyenge *Solness építőmestert* a Radnóti Miklós Színházban.

Ez a, nevezzük így: színházi optimizmus, a szórakoztatásba való menekülés a hanyatló, önvizsgálatra képtelen társadalmak sajátja, ahogy ezt negatív Nietzsche a tragédiáról kifejti: tragédia ott lehetséges, ahol az erős, önmagával szembesülni képes kultúra éppen virágzik; „az optimizmus győzelme, az uralkodóvá vált ésszerűség (...): nem lehet-e éppen ez a lanyhuló erő, a közelgő öregedés, a fiziológiai kimerülés tünete?” – írja *A tragédia születésében*. A magyar színház e pillanatban nem *tükrözi* a reflexiómentes, önmagán gondolkodni és saját betegségeit elemezni képtelen társadalmat, hanem mindennek maga is aktív részese, elkövetője és áldozata.

A sok tucat estén, melyet színházban töltöttem,* alig néhányszor éreztem, hogy hol, milyen országban és időben vagyok, milyen annak a világnak a közérzete, lelkiisme-

* E dolgozat megírása pillanatáig az évadban kb. 140 előadást láttam, amelynek tetemes része budapesti, talán negyede külföldi vendégjáték vagy fesztivál, és sajnos elenyészően kevés vidéki és határon túli produkció.

rete, moralitása, ami e műveket létrehozta. Ezt a kérdést inkább külföldön szokta az ember feltenni magának, *kívülről jőve*, mert olyankor inkább keressük a hely és a színházi kultúra összefüggéseit. Mindegy, hogy antik drámát vagy kortársat látunk, a *jelenidejűség* vagy inkább az egyidejűség ritka élmény erre felé. Nyíregyházán a *Tizenkét dühös embert* nézve (Koltai M. Gábor rendezése) meglepődünk azon, ami természetes kellene, hogy legyen: a színpadon egy roma fiú tárgyalása folyik, a tizenkét dühös az ő „bűnösségéről” vagy „ártatlanságáról” fog dönten. Az esküdtek között felszikrázik az előítélet és az idegengyűlölet, felbuzog az összes társadalmi frusztráció. Még ha nem is megy *elég* messzire, nem is *elég* radikális ez a produkció (a nők kihagyása az esküdtek sorából pedig egyenesen súlyos hiba), de kérdésfelvetése pontos: ma az apját megölő cigány fiú lehet a dráma motorja. A kortárs magyar színházban egyetlen cigány témájú darab vagy előadás sincs, ez talán elgondolkodtató, hisz olyan országban élünk, ahol a velük szembeni gyűlölet elképesztő méreteket öltött, mindennapi tapasztalattá vált. Színházi kultúránk mint ha nem élne együtt vagy benne a világban, hanem maga kreálta könnyűszerkezetes, problémamentes valóságokba zárkózik. Vajon minek kell történnie, hogy e társadalmi kérdések felszínre avagy színpadra kerüljenek?

Szimptomatikus, hogy a „problematizáló” – és főleg az úgynevezett intellektuális – előadások szinte alig találkoznak a közönség (és olykor akár a kritika) nyitottságával, kíváncsiságával, befogadói érzékenységgel, majd hogyan észrevétlenül eltűnnek, és gyakran csak az adott színház erőfeszítésén múlik, hogy repertoáron maradhatnak. Példákat most a Katonából hozok, amelynek a legizgalmasabb előadása, a tavalyi évad végén bemutatott a *Néger és a kutyák harca* (Bernard-Marie Koltès darabja Zsótér Sándor rendezésében) nem került sem a kritika, sem a közönség érdeklődésének körébe. Intellektuális kihívás, szellemi élmény, amelyet kevés más társulat tudna így előadni (Fekete Ernő, Keresztes Tamás, Hajduk Károly és Tóth Anita kiváló négyese, az utóbbi teljesen új szerepkörben): gondolkodás a másságról és a másiról, előítéletről, arról az idegenségről és elnyomásról, amely bennünk van, amelyet gyakorolunk. Tiszta, gazdag színházi nyelven fogalmaz, minden ideológiától mentesen, felnőttként és gondolkodó lényként kezelve a nézőt. A Zsámbéki Gábor rendezte Edward Bond-mű, a *Kétezerhetvenhét* olyan utópisztikus-egzisztenciális dráma, amely alig találkozik a közönséggel. A remek és szórakoztató(!) dokumentarista játék, a „rombolni nem színházat építeni szívesen” egyértelműen a szakmának szól, jelen színházi állapotainkról készült pittoreszk kép – ám éppen a szakmát nem érdekli. Az Ascher Tamás rendezte *Éhség* a Katona József Színház Kamrájában éppen az egzisztenciális drámát nem, csupán a történetet tudja megragadni; Vinnai András *Vakond* című előadása pedig inkább valami szórakoztató és azonnal felejthető blöffhöz hasonlít, üres és vicces, ironizálja önmagát, mint minden blöff mostanában. De említhetnénk a Nemzeti *A parkját* is, ezt a „nehéz” Botho Strauss-darabot, amelyet az általam látott estén a közönség hideglelősen utasított el. Koltès, Bond, Strauss: súlyos kortárs vagy inkább modern-klasszikus szerzők, valóságkritikai szemlélettel. Nem kellene e tájakon. Ugyanakkor a Vígszínházban – amelynek az évadegyenesen igen gyenge – szinte szétszedik a színházat: tömve a nézőtér az *Augusztus Oklahomában* félbulvár darabon, amelyben valóságkritika egy fikarcnyi sincs, a történet pereg csupán, jól (a Víg állóvizéhez képest legalább pereg, vannak benne helyzetek és alakítások) és rosszul (mert ezen a „helyi érteken” azért nem tud túlmutatni).

Valami még érzékelhető éppen most, abban a szezonban, amikor megszületett a színházi törvény. A független terület, a kísérletezőbb, kockázatvállalóbb, ezért akár bukni is képes, egyáltalán nem a tutira és a bevált sikerekre építő színház – ilyen persze nem csak a független társulatok között lehetséges, de ott markánsabban van jelen ez a törekvés – alig boldogul: ott is beköszöntött a bemutatókényszer, miközben az egyes darabokat nem lehet hosszabb ideig, nagyobb szériában játszani, mert nincs hely és pénz rá. A közönség eltűnése pedig először éppen a kísérletezőbb kategóriában, befogadó színházakban és

nem a repertoárrendszerben működő teátrumokban érzékelhető. Döbbsen nézem Horváth Csaba ígéretes, hibáktól nem mentes, de igen gazdag koreográfiáját, az *Isteni vidéket*, amelynek második előadásán körülbelül hatvan ember ül a Trafó hatalmas nézőterén. Ha tovább játszanák, az előadásnak esélye lenne beérni, megmunkálódni, felnőni; így ez valószínűleg elmarad. Ahogy hosszú, nehéz, de pontos munkával megépül a könnyűszerkezetes ház a *Kalevalában* (szintén Horváth Csaba koreográfiája, Szálanger Balázs szövege), ahogy minden emberi erőfeszítés és alkotás egy gyorsan – színházi értelemben lassan – összerakható házban érik be: ennyik vagyunk. Csodás metaforája ez a kortárs létezésnek. De – teszi fel a kérdést Szálanger/Horváth – „Lehet tájnak nevezni ezt a... helyszínt, / Ahol csak a könnyű dolgok maradtak?” Mintha egész színházi valóságunkról beszélne.

Kérdezhetjük azonban, kinek kell ez? És hányszor tudják majd eljátszani? Mekkora közönséghez jut el? (Remek, hogy a POSZT-ra igen!) És vajon ha a Nemzeti Színház nem veszi meg a Krétakör-Trafó koprodukcióját, *A jég* című előadást – ma létezne? (Írom ezt éppen én, aki az előadás keletkezésekor súlyos vitába szálltam a produkcióval, ám fontosságát nem vitatom.) De nézőhiány érzékelhető a külföldi vendégjátékok kapcsán is. (Nem a Tavaszi Fesztiválon, az egy működő struktúra.) Az évad biztosan legnagyobb vendégjátékára gondolok, *A csend hangjai* című, Alvis Hermanis rendezte produkcióra, amit a Bárka Fesztivál hozott el, nehéz megtölteni kétszer ezt a (kis) házat; három és fél óra, szó nélkül, de úgy tűnik, ez is túl nehéz. A Nemzetinek ha nincs is közönséggondja repertoárelőadásaival, de amikor egy külföldi darabot hoz, mint a remek holland *Pre-miert* a Holland Fesztivál keretében, már bajban van.

Újranézzük a Katonában az *Ivanovot*, Ascher Tamás nagyszerű előadását, ezt a tömör és vidám értelmiségi kiábrándultságot: öt éve van színpadon, bejárta a világot, megismosodott külföldi sikereitől, elhitte (megérdemelt és valós) nagyságát. Mi kell ehhez, a jó előadáson kívül? Jól működő üzem, karbantartott előadás (a rendező vigyázó szeme ezt a sokadik előadást is nézi). Ez is az évad része.

Milyen érték tud hosszú távon fennmaradni? Az, ami biztos háttérrel bír: a *Made in China* – még ha nem is jelentős produkció, az ex-Krétakörös, Vígbe szerződött Láng Anamária előadása – fenn tud maradni, mert befogadja a Víg-színház. De hányszor tud menni a nagyszerű *Fédra Fitness*, a KoMa produkciója? Ezt semmiféle „házba” nem lehetne bevenni, ennek megvan a maga helyszíne, egy fitnessterem bárhol a világon, ha bírja bérleti díjjal. Még ha a független területen a legmagasabbak is a jegyárak – érezhető és logikus változás ez is –, lényegi változást nem hoz, mert szinte alig van független produkció, ami száznál több nézőnek készülne. Ebben az évadban érzékeljük a leginkább, hogy egy független előadást gyorsan meg kell nézni, *amíg van*.

És fenn tud-e maradni a *Frankenstein*, ez a Bárka Színház által létrehozott, de valójában független produkció? Vagy csak külföldön fogják játszani, mert annyira drága? És vajon tovább tud-e lépni a máshonnan verbuvált színészekkel dolgozó TÁP, az alternatív szórakoztatás elkötelezettje, vagy ennyi marad: jópofa éjjeli hakti produkciók, azonban fajsúlyos bemutatók nélkül: sem próbapénz, sem működési költség.

Átrendeződés érzékelhető a budapesti színházi szcénában. Négy jelentős nagyszínház van most itt: a Nemzeti Színház, az Örkény István Színház, a Katona József Színház és az Operaház. Három ebből új, vagy éppen most beérő művészeti vezetést tud magáénak. Az Örkény, a Nemzeti és az Operaház saját történetében fordulatot hozott. Az Örkény a legjobb formáját mutatja, amióta megalakult, társulata erős, magabiztos, egységes, két jelentős bemutatója az évadban, *A hülyéje* és a *Jógyerekek képekönyve* – fergeteges komédiák (előbbi Mácsai Pál, utóbbi Ascher Tamás rendezése). Az Örkény mintha a szórakoztató polgári művészszínház fogalmait gyúrná össze és húzná magára; nyilván e pillanatban ott erős közönségépítés is folyik, és a várt-vágyott leválás előkészítése a „nagy” Madáchról, az anyaszínházról, ami még mindig nem történt meg. Az Örkény 2004-ben

váltott művészeti vezetést: mostani „beérése” azt mutatja, hogy az igazi programváltáshoz, új közönség és művészeti gondolkodás felépítéséhez egy teljes igazgatói ciklus és öt év kell. A kezdeti radikalizmust – amikor még sokkal kockázatosabb előadásokkal próbálták gyors ütemben kiszellőztetni a régi bulvárszínházat – most felváltotta egy tudatosabb, úgymond nézőbarátabb program.

A Nemzeti még csak egy éve tudja magáénak az új igazgatót, de a változás látványos: az Alföldi Róbert vezette intézmény nyomban felkerült a színházi térképre. Alföldi fiatal társulati tagokat szerződtetett és radikális programot hirdetett – indulásakor áthozta a Trafóból a Krétakör *A jegét*, és meghívta Kolozsvárról Andrei Serban *Ványa bácsiját*. Új bemutatóival arra is törekszik, hogy szélesebb közönségnek játsszon, klasszikusokat, könnyebb műfajt is (nekik szól a *János vitéz*). Az új szellem azonban főleg egy társadalmilag érzékeny, a jelenvaló világra fogékony gondolkodás meghonosítása ebben a házban, ami felépülése óta idegen volt tőle. Az évad bemutatói között több fontos előadás is van: *Oresztész*, *A park*, *Atália* (a *Pokoli disznótor* sikerületlen). Valló Péter *Atáliája* a legjobb Való-rendezés, amit az elmúlt években láthattunk (még ha a francia klasszikus túlságosan művi, „zsidó” darabbá és így távoli problematikává vált is). Maga Alföldi rendezőként három előadásban mutatkozott meg, érett, komoly teljesítményt nyújtva. (Alföldi visszahozza színészként Stohl Andrást, két darabban is.) *A park* friss darab és szemlélet, ha nem is radikális, de arról beszél, amiről színházaink oly ritkán: a középosztályi mentalitásról, kritikai hangon.

Az Alföldi-féle *Oresztész* az operaházi, Kovalik Balázs rendezte nagyszerű *Fidelio*val rokonítható: mindkettő az átlagembert, a tömeget tematizálja, azt a közt, amiben a közönségnek legkönnyebb meglátnia magát, amihez köze van. E két nagyszínház – vélhetőleg Budapest leggazdagabb teátrumai – nem operai és nemzetis gazdagságukkal hivatkoznak, nem az *haute couture* és a design nagyszerűségével, nem szerelmesednek bele a pazar díszleteikbe, hanem új, bátor esztétikát hoznak.

Nevezzük ezt turkáló-esztétikának. A színpadra állított tömeg pedig nem az *haute volée*, az elit, hanem az istenadta nép. Az *Oresztész* színpadát hatalmas mennyiségű egyszerű, mindennapi ruha borítja – mintha tömeglázadás vagy háborús állapotok nyomai lennének, valami segélyszervezet odahányt támogatása, amely a kórust is jelzi; alig lehet benne lépkedni, a kényeskedő Heléné botorkál is bennük. Ilyen ruhát visel *Oresztész* is és a kar. A *Fidelio* remek kórusa pedig egyszerű, színes pólót, nadrágot-szoknyát hord, mintha ők is fillérekből, turkálóból öltöztek volna. Hogy aztán ez a kórus az előadás végére igazi meglepetést tartogasson, a színes pólók összerendeződjenek és szívárványszínnű zászlót formáljanak; az egyenlőség (a meleg mozgalom szívárványszínnű) zászlaját emelve magasra. Kovalik rendezésének nagyszerűsége a (realista) emberi tartalmak és a (szimbolikus) képi asszociációk egyidejű működtetése, igazi kortárs színház. Újranézem az előző évad *Elektróját* (szintén Kovalik rendezése), ugyanez az egyszerűség, az értelmezés tisztasága, a tömeg mai szerepének végiggondolása. Új, nagyszerű, fergetegesen vidám *Xerxésze* eleven, kortárs színházként gondolja el a barokk zenét, minden idegszálával a jelenhez kötődik, kulturális rétegeit akár csak felsorolni is szűk a hely. (Azonban ugyancsak operaházi produkció a rendkívül gyenge, már-már kínos színészi játékot és rendezői koncepciótlanságot tükröző *Mahagony város*, Szikora János újabb rossz rendezése az évadban; a Tháliában megy.)

Ez a turkáló-esztétika, vagy *junk culture* szemben áll a kapitalista realizmussal – talán meghonosítható e kifejezés színházi terminusként is; ez az eredetileg orosz építészeti szakszó az újjazdag, de a sztálini szocreál stílust másoló, elsősorban moszkvai építészeti írja le. Ez az esztétikai fordulat azt jelzi, hogy a nagy, gazdag színházak nem abban különböznek (szerencsére) a kicsiktől és/vagy szegényektől, hogy hány millió forintos díszletet/jelmezt tudnak felvonultatni (a Nemzeti előző érája meglehetősen pazarló volt e

szempontból). A *kapitalista realizmus* jól látható a mai magyar színpadon: pazar belsőterek, szalonok, benne design-bútorok, *haute couture* (azaz „magas szabászat”, magas színvonalú, egyedi divatcikk) és hozzá az egész „hótvölé”: a társadalom krémje, régi idők polgárai és régi idők színházi játéktípusa. Amely kapitalista realizmus természetesen nem reflektál magára, saját gazdagságára; látni ilyen bőven: az évad egyik leggyengébb előadásában, a *Vörös és feketében* a Vígszínházban vagy a szintén meglehetősen üres *A velencei kalmárban* a Centrálban, és a Radnóti több előadásában, ahol nagyjából minden szalonban játszódik. A Zsótér féle *Vassza Zseleznovában* (Nemzeti) Vassza úgynevezett MBT márkájú cipőben jár, ebben a kerek talpú, méregdrága trendi luxusszállbeliben: ez az előadás a kivétel, szinte ez az egyetlen kortárs referencia, ami a gazdagságot illeti, mindennütt múltba fordulást látunk. Gyakran ez a reflektálatlan és felesleges gazdagság nem is annyira talmi, mint valóságos csillogás, a gondolatatlanság és koncepciótlanság burka, az öncélú gyönyörködtetés, a múltba révedő nosztalgiaé, a magas társadalmi pozíciók utáni vágyakozás. Az Örkény szórakoztató darabjai például minimalista közegben, ha nem is szegényen, de sallangmentesen vezetik elő ezt a játékot; a Katona egyetlen „gazdag” küllemű előadása *A karnevál utolsó éjszakája*, ahol azonban éppen a gazdagságra, a takácsok pazar szöveiteire reflektálnak.

A Bárka produkciói közül – ahol hagyományosan a szegény színház mellett voksoltak – a *Piaf*, *Piaf* és a *Tengeren* címűek a fontosabb idei bemutatók; előbbi élvezetes zenés színházi est, különösebben fajsúlyos darab nélkül, az ír mű pedig öt férfiszínész nagyszerű összjátéka, akik közül főleg Mucsi Zoltán alakítása, jelenléte, személyisége erős.

A kolozsvári *Három nővér*, Tompa Gábor rendezése – mely nem szerepel a POSZT programjában, de nem is hiszem, hogy kellene – két UNITER-díjat is kapott, a legjobb előadásért és a legjobb rendezésért. Én magam egy közepszerű, ismert ötletekből összerakott, színészileg sem kiemelkedő előadást láttam. Félek, ez a dupla díj inkább félrevezeti, megtéveszti a társulatot, amely mostanában túlságosan sokszor, automatikusan kap jelest. Most kezd annak az ártalmas hatása megmutatkozni, hogy az erdélyi színházak kritikai vákuumban léteznek (román nyelvű és elenyésző magyarországi kritikai reflexió létezik csupán). E díjakhoz képest a kolozsvári színház idei munkái meglehetősen közepesek (nem csak a tavalyi *Ványához* és *Gianni Schicchi*hez mérve), a *III. Richárdot* is ideértve. Miközben ősszel jelentős nemzetközi fesztivált szervezett a kolozsvári színház, tavasszal pedig a sepsiszentgyörgyi – ilyen nagyszabású nemzetközi erdélyi évadra, biztos állíthatjuk, soha nem volt példa.

A legszebb kolozsvári produkció ebben az évadban Kakuts Ágnes *Árva élet* című monológja, egy csángó asszony textusa: Kakuts nagyszerű színészi tudással eltartja és mégis közel enged magához a megrendítő asszonysorsot; semmi „trouville”, ahogy mondani szokták, csak egy asszony beszél egy másik asszony nevében, a legnagyobb külsődleges szegénység és emberi-színészi gazdagság találkozása ez.

A budapesti független területen – de van-e máshol? – a KoMa és a HoppArt előadásai hódítanak; nem mind és nem egyenletesen jók, de e két fiatal és életerős csapat valamennyi megmozdulása törekszik valamire, kap is kritikai és nézői figyelmet, érezni az éhséget, ahogy ezekre az új energiákat mozgósító előadásokra járunk. Jó közösségi események (a *Szörprájpárti* vagy a *Halálkemény* a HoppArttól), akár jelentős előadások is, mint a Tasnádi István rendezte-írta *Fédra Fitness* a KoMától. Óvakodjunk azonban attól, hogy az új megváltót, a poszt-Kréta-kör korszak új sztárjait keressük, mert mi magunk fordítunk majd hátat nekik, vagy épp gyorsan rájuk ununk. Amit régtől tudunk, ismét nagyon élesen vetődik fel: ha e két, jelentős csapat mellé nem kerül támogató (próba- és játszóhely, komolyabb, hosszabb távon kiszámítható támogatás, infrastruktúra, működési feltételek), ez a fajta „itt-ott projektek” létmód korán megfojtja a megszülető értékeket, felmorzsolja az energiákat. A Maladype, Balázs Zoltán társulata most is tetőt tudhat a feje

fölött, a Tháliában dolgozhat, előadásait rendszeresen tudják játszani, a *Leonce és Léna* szép, okos, bár olykor hullámszó teljesítmény. Egyelőre nem látni a Szputnyik Hajózási Társaság, a Bodó Viktor-féle társulat irányát, sok a hakni, kevés munkabefektetéssel létrehozott jópofaság, ad hoc ötletelés (komoly csalódás a *Rehab* című produkció), talán a színészcsapat sincs összegyűrve, nem elég formátumos.

A jubiláló, tízéves Pintér Béla Társulat életerős és felszabadult, támogatottsága – értsd: közönsége – maximális, igazi közösségi színház ez, komoly rajongótáborral. Egyedülálló, és nyilván évtizedes munkával létrehozott érték: a repertoár is, a nézők is. A régi darabok is műsoron vannak, szinte olyan a működés, mint egy repertoárszínházé. Csak a pénz sokkal, de sokkal kevesebb annál, mint ami az üzemszerű működéshez elegendő volna: a helyet bérlik, az előadásokat akkor lehet játszani, ha van pénz. Úgy tűnik, a közönségük annyira erős, hogy akár havi harmincat játszhatnának. Májusban egy hónapig nincsenek itthon, olvashatjuk a honlapon, járják a világot: Franciaországban, Kanadában, New Yorkban lépnek fel, beköszöntött a világsiker, és van új bevételi forrás is. *Parasztoperájuk* és a Katona *Ivanovja* megy a Lincoln Centre fesztiválra.

De vajon bele kell-e nyugodni abba, hogy egy hanyatló, válságban lévő, súlyos társadalmi konfliktusokkal küzdő, rosszkedvű országban a színház – esetleg a többi művészettel karöltve, mert vajon látni-e azokat a kritikai szellemű filmeket, könyveket? – homokba dugja a fejét? A színpadról önfeledt, gurgulázó nevetés – olykor nagyszerű kacaj hallik, bár igazán jót, „minőségit” ritkán szórakozunk –, az utcán meg... De hát ki jár itt az utcán? És vajon minek kellene történnie – kint, a világban, a társadalomban, az országban –, hogy a színház megrázza magát, és felébredjen?

SZÍNE ÉS VISSZÁJA

Az évadról, személyesen

Tavaly nyáron a kisvárdai színházi fesztiválon egy éjszakai asztaltársaságban Eszenyi Enikő zsűritag halkán, tűnődve megjegyezte, hogy épp huszonöt éve végzett a főiskolán, vagyis negyedszázada van a pályán. Erről eszembe jutott, hogy én is abban az esztendőben diplomáztam, amikor ő, vagyis szintén huszonöt évadot – ugyanazt a huszonötöt – töltöttem a nézőtéren, mint amit ő a színpadon. (Talán néha integethettem volna neki.) Azért ilyen könnyű egyértelműen korszakolnom, mivel nem Magyarországon jártam egyetemre, hanem keletebbre. (Ott is szert lehetett tenni meghatározó színházi élményre.)

Az első itthoni időkben megnéztem szezononként 160-170 előadást. (A szezon alatt a kritikusdij szempontjából figyelembe vett júliustól júniusig tartó intervallumot értem.) Azután a családalapulás visszavetette a statisztikát, s beállt a 120-130 előadásos szint. A kilencvenes évek második felében mintha kicsit apadt volna a szakmai kíváncsiságom, ez idő tájt 100-110 alkalommal mentem színházba, majd az új évezred, úgy tűnik, új lelkesedést is hozott, amit 160-190-es előadásszámok jeleznek, sőt 2006-ban 209-es rekordévadot teljesítettem.

Ilyen hosszú idő alatt az embernek (a kritikusnak) nagyon sokféle évada van, csak olyan nincs, értelemszerűen, amikor mindent látott volna, mert az nonszensz. De akadt optimális évad, amikor mindent láttam, amit akartam. Ez a mostani pedig, amelyről szubjektív beszámolót írandó vagyok, rendkívüli módon alakult, teljességgel idéetlenül. Úgy hozta az élet, hogy a lehető legszínházidegenebb praktikus szempontok alapján dőlt el, mely előadásokat láttam. Például ha vidéki előadás volt a cél, akkor annak hétvégén kellett műsoron lennie, mert hétköznap a munkabeosztásom nemigen engedte az utazást. Voltak hónapok, amikor az határozta meg az esti programot, hogy azon a napon, amikor a fővárosban vagyok, melyik pesti színház mit játszik. Máskor az volt a döntő körülmény, hogy az előadás mikor ér véget, el lehet-e érni utána az utolsó vonatot. További hónapokban az volt a lényeges, hogy a fővárosi színház a fővárosból se legyen messze: fél hét után indulva is odaérjek kezdésre. Egyszerűen a tudatosság helyett szokatlanul ad hoc módon néztem idén színházat, tehát az évadomat – az április végéig látott 120-130 előadást – a találgatásra színházlátogatások különös szezonjának kell tekintenem. De nem olyan nagy baj, ha a kritikus nem azt nézi, amit akar. Végére is nem szórakozni megy a színházba, hanem dolgozni.

Az évad új irányítású színházakat kínált, Pesten a Nemzetit, vidéken pedig számos másikat. Több városban új szakemberek fogtak bele a színházigazgatásba, az új önkormányzatok bizalmát élvezve. E helyeken a debütáló vezetők viszonylag ritkán álltak elő olyan bemutatókkal, amelyek különösebben élénk szakmai kíváncsiságot ébresztettek volna. (Természetesen egyetlen kritikus sem Nádasdy Kálmán, nem is hasonlítottunk rá, mégsem áll távol tőlünk Nádasdynak az a véleménye, miszerint minek elmenni megnézni az előadást, ha ahhoz, hogy milyen, elég ismerni a darabot és a szereposztást.) Szolnokon, Veszprémbe és Győrbe kipróbált közönségcsalogatókkal hívogatták a nézőket. Csak csipegetek a többször használatos áruk kínálatából: Szolnokon Balázs Péter másodszor rendezte meg a *Feketeszáru cseresznyét*, azután elment Veszprémbe *Hyppolit, a lakáj*

játszani, ahol Eperjes Károly újrázott az *Indul a bakterház*ból, valamint Bulgakov *Molière*-jéből, Bujtor István pedig színre vitte sokadszor a *Kakukkfészeket*, ezt a darabot idén Sopronban is abszolválta, miközben Győrben Nagy Viktor elővezette a bejáratott *Az isten pénzét*. Kecskeméten Cseke Péter *Hajmeresztőt* és *Játék a kastélyban*t rendezett, és a további 12-13 kecskeméti bemutató között bőven jutott hely *Padlásnak*, *Hello, Dolly!*-nak is.

Kaposváron a Babarczy-, majd Znamenák-korszakot követő Schwajda-éra első évada úgy kezdődött, hogy hosszan vendégeskedett a társulattal rendelkező színházban *A Társulat* című tévéműsor által létrehozott *István, a király* előadás, és úgy ért véget, hogy a társulattal rendelkező színház castingot hirdetett az országos sajtóban a *West Side Story* valamennyi szerepére. A kettő között mások mellett sor került egy fontos Mohácsi-bemutatóra, Rolf Hochhuth *A helytartó* című darabjának előadására, amelyhez nem volt szerencsém, és ezt tartom az évadom egyik legfájóbb hiányának. (A másik pedig a szintén Mohácsi által rendezett, kaposvári színiügyemisták vizsgájaként közönség elé került Pintér Béla-remek, a *Parasztopera*.) Láttam viszont az összes békéscsabai bemutatót, és az sem volt haszontalan, tanulságokat nélkülöző. A dolog úgy történt, hogy elvállaltam: részt veszek a Gálfy-gyűré elnevezésű színészi díjról döntő grémiumban, amely a békéscsabai szezon legjobb színészi alakítását tünteti ki. Ennek folytán módom volt megtapasztalni, milyen megmozgató tud lenni egy kreatív, fantáziadús igazgató – Fekete Péter –, aki tele van ötletekkel arra nézve, hogy miként tegye vonzóvá a színházat a közönség számára (helyenként kissé túltengő marketingszemlélettel), s szakmailag is izgalmassá a színházcsinálók részére. A békéscsabai direktor magyar évadot hirdetett meg – többek között Hamvai Kornél, Czákó Gábor, Zalán Tibor munkáival –, bár emellett nem sikerült mindvégig kitartania, mert *István, a király* helyett végül is *Aida* musicalt játszanak májustól a cirkuszsátor Porond-színházukban. (Lehet, Elton Johnékkal könnyebb dűlőre jutni, mint a Zikkurat ügynökséggel?) Volt workshop, kurzus, vendégjárás, pezsgés és nyüzsgés, interaktivitás, csak a művészi munkában, a bemutatók terén várat még magára a számottevő színvonal-emelkedés.

A jobboldali önkormányzatok által kinevezett vidéki igazgatók között bizonyos mozgalmi összetartás volt tetten érhető, nemcsak az általuk létrehozott, céljait tekintve nem igazán definiált Teátrumi Társaság létrejötte alapján, hanem különböző közös programok, vendégjátékok, kölcsönös fesztiváli fellépések tekintetében is. (Elképzelhető, hogy ha a Drámaírói Kerekasztal tagjai nem vigyáznak, akkor rövid úton ilyesféle összetartás válik a debreceni DESZKA fesztivál is, amelyre idén a drámaíró válogatók mindössze néhány produkciót invitáltak, a többi huszonvalahány a debreceni színházvezető, Vidnyánszky Attila meghívására érkezett a cívisvárosba.) Akár önkéntes elvonulás, akár egyfajta kirekesztettség a „jobbos” színházak elkülönülése, szakmailag aligha szerencsés, bár az országos tendenciáktól nem idegen.

Amint azt a mostani évad teljesítménye is tanúsította, a vidéki színházak között akad néhány jelentős műhely – az egri Gárdonyi Géza Színház és a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház mindenképpen ide sorolandó –, amelynek feltűnő sajátossága, hogy a szó legkomolyabb értelmében társulattal rendelkezik. Vagyis társulata épült: hosszabb idő alatt, több igazgatói ciklus során társulat nevelődött, fejlődött, érett meg, igazolva az említett városokban Csizmadia Tibor és Tasnádi Csaba színházvezetői munkáját. Ide kíváncsokra Zalaegerszeg színháza is, de a tavaly nyáron kitört ottani botrány óta az ember csak kerekíti a szemét és tanáctalankodik – alkalmasint soha nem fogjuk megtudni, mi történt ott, ahol hamisított mailek, álmeghívók, csalfa faxok jöttek-mentek és fényezték a színházat, s mindez egy önérdektől és haszontól mentes referenshölgy különös, érthetetlen és megmagyarázatlan tevékenysége, mondhatni: passziója volt – legalábbis a rendőrségi vizsgálat eddigi eredménye szerint. Azóta Stefán Gábor igazgató elküldte a szakmai eredményeket fémjelző főrendezőt, Bagó Bertalant, majd lemondott, és innen nézve sejteni sem lehet, mi történik a továbbiakban.

Miskolc és Pécs – kétszer-kétszer jártam ott az idén – közepesen érdekes és mérsékelt ambíciózus műsorokkal, de a Miskolcénál számottevően értékesebb színészi állománnyal rendelkező Pécsnek jó fogása volt a kaposvári változások után helyét kereső Mohácsi János, aki szép sikerrel dolgozott a társulattal mind az első alkalommal, a tavalyi *Képzelt beteg* esetében, mind pedig az *Istenítélet*nél (ami a *Salemi boszorkányok*). Ahogy Balikó Tamás Pécsen, épp úgy járt el Léner Péter igazgató is Pesten az utóbbi két szezonban: meghívott magához olyan rendezőt, akitől a József Attila Színház arculatától eltérő, szakmai körökben jól értékelt produkciót várt. Így a tavalyi, Zsótér Sándor rendezte *Az öreg hölgy látogatása* után idén Horváth Csaba koreográfus készítette az angyalföldi társulat tagjait lelkesen és odaadón olyasmit csinálni, ami az általuk gyakorolt színészetől meglehetősen távol áll. Magam ahhoz a széles közönségréteghez húzok, amelyik nem fogadta jól a Horváth Csaba rendezte *Éjjeli menedékhelyet*, a drámailag is elmondott és azonközben mozgásszínháziilag is eljárt Gorkij-darabot. (Egyébként hasonlóan érdekes ötlet volt Meczner Jánosé, aki Balázs Zoltánt invitálta a Budapesti Bábszínházba *Faustot* rendezni, talán nem aggódva eléggé empátiakusan amiatt, hogy a rendező vajon mennyire teszi próbára például a középiskolás közönség türelmét.)

Közben tehát Pestre értünk a beszámolómmal, pedig még nem is ejtettem szót arról, hogy a határon túl is jártam, nyáron a vajdasági Palicson egy szívmengető *Jézus Krisztus Szupersztáron*, ősszel pedig egy Bodó Viktor–Gianina Cărbunariu összehasonlító fesztiválon Sepsiszentgyörgyön, s ott végre megnéztem a helyet, ahol az a jó magyar színház van, a Tamási Áronról elnevezett. (Apropó Sepsiszentgyörgy. Az idei Jászai Mari-díj bizottságban való részvétel legnagyobb öröme az volt számomra, hogy a Tamási Áron Színház színésze, Váta Loránd felkerült a kitüntetettek listájára. Mi, kritikusok évek óta menetrendszerűen felterjesztettük őt, de az aktuális bizottság tagjai között eddig még sosem ültek megfelelő számban olyan hazai szakemberek, akik eléggé ismerik és elismerik a határon túli jelöltek színészetét.)

Visszatérve még a vidéki teátrumokhoz egy baljós mondat erejéig: a színház háttérbe szorulását, szerepének leértékelődését és presztízavesztését mutatja, hogy a gazdasági válság azonnal rázúdult, anélkül, hogy bárkik bárhogyan megpróbálták volna enyhíteni a hatást. Két új színház építése maradt abba az idei szezonban, a debreceni és a szombathelyi. Rendszeres színházlátogatóként a közönség megfogatkozásának, kényszerű elmaradásának jeleit is felfedezni vélem. Mindenekelőtt abban, hogy még jobban megnőtt a színházi zsöllyékben a női nézők aránya. Élek a gyanúperrel, hogy a férfiak a színházjegyvásárlásnál kezdik a saját anyagi megszorításukat, míg a nők talán nehezebben mondanak le a színházról mint élményről – esetleg a férjükről meg könnyebben, egy-egy estére.

Budapesten a Nemzeti Színházban a Jordán-éra végeztével bemutatkozott Alföldi Róbert. Bátran kezdett, s izgalmasabbá tette a repertoárt a korábbinál. Új főigazgatóként egymaga három, formátumos produkciót jegyzett a szezonban (az *Oresztészt*, a *János vitézt* és *A parkot*), s ezek – akárcsak korábbi rendezői munkái – kissé mintha egysíkú érdeklődésre és látásmódra vallának. Kiválik közülük a minden szóba jöhető hatással ügyesen bánó *János vitéz*, amelynek két szereposztása avval a tapasztalattal szolgált, hogy a kezdő fiatalok ambíciózussága átütőbb a szaktudós idősebbek rutinjánál. Kinevezése óta Alföldi a színészgárda felét lecserélte, ám egyelőre nem tűnik erős társulat otthonának az a megszokhatatlan és megszerethetetlen épület, inkább csak egy nem túl jó hangulatú munkahely. (A Nemzeti évadának egyik legnagyobb vesztese, méltánytalanul, az a Gázsó György, akire Alföldi főigazgató nem tart igényt, de előbb még el kellett játszania egy rémes előadás kínos főszerepét a *Pokoli disznótorban*.) Zökkenőmentes vezetőváltás zajlott le ezenközben a Víg-színházban, ahol Eszenyi Enikő direktisz az *Augusztus Oklahomában* rendezésével rögtön megmutatta, milyen úton lehet továbbvinni egy néző- és színészbarát, bulvár- és művész-színház között egyensúlyozni próbáló körüti nagyszínházat.

Az Operettszínház – már-már hagyományos konkurenciaharcban a Madách Színházzal – töretlenül gyakorolja azt, amit Kerényi Miklós Gábor és Béres Attila tud és tudni vél, s bőségesen kamatoztatja musicalsztárjai képességeit és népszerűségét. Egy sarokkal odébb a Radnóti Színház szolid évadot mondhat magáénak, az igazgatópárti *Solness építőmester* bemutatóval és Török Ferenc filmrendező színházi debütálásával, az *Apacsok* című Bereményi Géza–Kovács Krisztina-darabbal, amely érdekes kísérlet film, színház és zeitstück összevegyítésére.

Színvonalas színházat és figyelemreméltó előadásokat ígér első évada alapján Seress Zoltán igazgató Bárkája, ugyanezt be is tartja évek óta az Örkény Színház. Itt említem meg a Kolibri Színházat is, ahová szintén jóféle nyugalommal megyek, mert a Novák János vezette teátrumban nyitott és problémaérzékeny előadásokat kínálnak a legkisebb gyerekektől a legnagyobbakig terjedő közönségrétegnek (a negyvenkilenc éveseket is beleértve). A város legmegbízhatóbb színházi helyszíne azonban a Katona József Színház, ott van a néző a legnagyobb biztonságban. Zsámbéki Gáborék igényessége, szaktudása, felelősségteljes ügyszerete garancia arra, hogy az ember hozzájuk sosem megy hiába. Lehet persze, hogy nem szívesen szembesülünk egymás után három egyfelvonásosban a világ szörnyűségével, az ember nyomorúságával (Edward Bond: *Kétezerhetvenhét*), az egzisztenciális, sőt annál sokkal mélyebb fenyegetettséggel (Knut Hamsun: *Éhség*), lehet, hogy hevenyészett anyagnak találjuk az esedékes kortárs drámát (Vinnai András: *Vakond*), de akinek a Katonába van jegye, az munka és tehetség összefoglaló dolgozatát fogja látni, erre számíthat. Különösen méltánylandó a 25 éves jubileumot produkciókkal ünneplő társulat *Notóriusok*-sorozata, amely idén eljutott a színház- és kultúrpolitika-történet jelenig érő szakaszáig, ami aztán egészen sajátos közösségi élményt nyújtott a Kamrában.

Az évad szívderítő tapasztalata, hogy a legfrissebb alternatív társulások és vállalkozások, mint például a KoMa, a Szputnyik, a HoppArt vagy a Sanyi és Aranka Színház és Opera milyen nagy elánnal dolgoznak. Működésük nyomán jött létre például az évad egyik gyöngyszeme, Tasnádi István *Fédra fitness* című előadása a KoMa és az ALKA. T előadásában. A szezon egyik legfőbb pozitívuma ez, hogy számos premier nem produkciós kényszerből születik – ellentétben például avval, ahogy a Budapesti Kamaraszínház futószalagon gyárt érdektelen bemutatókat –, hanem a munka és a megmutatkozás vágya, vagy a véleménynyilvánítás belső kényszere hajtja közönség elé az alkotókat. (Ide passzol az AlkalMáté trupp bensőséges *Krízis*-dalestje is.) Egyformán rokonszenves alternatív színházi műhely az elsősorban inkább befelé figyelő Maladype Színház Balázs Zoltán irányításával, és a mérnöki tervszerűséggel dolgozó és haladó Pintér Béla a maga mind profibb színészi csapatával. (Pintér Béla tíz éve csinálja alapjában véve ugyanazt a színházat, és én nem tudom elunni. Nincs olyan produkciójuk, amelyben legalább részlegesen és átmenetileg el ne bővölnének. A mostani *A soha vissza nem térő* is ideértve.)

Végigsöpörtem itt tekintetemmel a pesti színházak kínálatán, de valójában persze nem színházak jutnak eszembe, ha az évadra gondolok, hanem színészek. Mindenekelőtt az idei listavezetőim, akik hárman vannak, s igen jó szezont, több jeles alakítást mondhatnak magukénak. Az egyik Széles László, aki látványosan virul az Örkény Színház vezető színészeként. Mind a Mácsai Pál rendezte *A hülyéje* előadásában, mind pedig az Ascher Tamás jegyezte *Jógyerekek képeskönyvében* remekelt, sőt még Ady Endreként is megragadónak találtam a *Nyugat 2008–1908*-ban. A másik – de nem, legyen mégis inkább ő az egyik! –: Mucsi Zoltán, aki először a Göttinger Pál rendezte *Tengeren* előadáson brillírozott, majd pedig a *De Sade pennájában* késztetett ámulatra. (Megjegyzem, már alig várom, hogy Mucsit Boguslawskinak láthassam Spiró György *Az imposztor* című drámájában. Vajon mennyit kell még addig aludni? Mondjuk 3650 elég lesz?) A harmadik – valójában első –, Csákványi Eszter a *Tiszta vicc!* előadásában és a *Fédra fitness*-ben nyújtott kitűnő alakítást, s ezen kívül kedvére énekelt Kulka Jánossal egy zenés estben, valamint színészi

bravúrsorozattal állt elő *A hét asszonya* című egyszemélyes Parti Nagy Lajos-mutatványban. A Krétakör társulatának szétszéledése után nyilvánvalóan Csákányiért kell a legkevesébe aggódnunk – egy olyan kaliberű színésznőre, mint ő, mindig lesz kereslet –, Mucsi felől is nyugodtak lehetünk, hiszen ő valósággal kivirult a Bárkán. Gyabronka Józsefet, úgy tűnik, hívják ide-oda értelmes színészi feladatokra, Láng Annamária pedig egymaga is a munkához látott a *Made in China* létrehozásával. Péterfy Borit és Rába Rolandot talán integrálja majd a Nemzeti. De azt csak remélhetem, hogy Katona László, Bánki Gergely, Nagy Zsolt és Sárosdi Lilla alakításait is méltó helyszíneken láthatjuk majd.

Ahogy a POSZT-válogatók szokták, figyelemfelkeltésként felírok ide és a kéménybe néhány nevet és alakítást: Szabóki Tünde falhoz lapuló Leonoráját az operaházi *Fidelio*-ból. Szávai Viktória bájos és bugyuta özvegyét a *Farkasok és bárányok*ból. Epres Attila kihallgató tisztjét a *Katharina Blum*ból. Ónodi Eszter vérvörös szájú, szerelemvágó asszonyát a *Barbárok*ból. Szabó Márta egyszemélyes keringőző párját a nyíregyházi Márai-előadásból. Sanitter Dávid kamaszpillantását a Kolibri *Kikatt*-előadásából. Pokorny Lia lázas, tüdőbeteg asszonyát az Új Színház *Szonyájából*. Darabont Mikold titokzatos mosolyát a pécsi *A hülyéjéből*. Polgár Csaba sarkos eleganciáját az Örkény-beli *A hülyéjéből*. Kováts Adél asszonyi keservét a *Tiszta viccből*. Szarvas József szigorú, megvesztegethetetlen integritását a Nemzeti *János vitéz*ének Bagójaként. Börcsök Enikőt, amint a hátán viszi az *Augusztus Oklahomában*t. Balsai Mónikát érdes és kecses székesfehérvári Stuart Máriaként. Szamosi Zsófia odaadó üzletasszonyát *A soha vissza nem térőből*, Pintér Bélánál. Krisztik Csaba hipermotilis színészt a József Attila Színház *Éjjeli menedékhelyéből*. Siménfalvy Ágotát a gondterhelt homlokával az operettszínházi *Ibusárban*. Kocsis Gergelyt simléderes sapkához nőtt, vékonyka lófarokkal a *Vakondban* és mész vonzerővel *A hős és a csokoládékatonában*.

A rendezők közül igen jó formában lenni láttam mindenekelőtt Ascher Tamást (*Barbárok* – Katona, *Jógyerekek képeskönyve* – Örkény, *The Black Rider* felolvasószínház – Nemzeti, végül pedig a szorongató *Éhség* a Kamrában) és Szabó Mátét (*Szonya* – Új Színház, *Sade márkai pennája* – Bárka). De feljött nálam Bérczes László is a szabadkai *A Gézagyerekek* (a címszerepben Pálfi Ervin! Pálfi Ervin!).

Már csak egy maradt hátra: beszámolni az évad legjobb, legemlékezetesebb, legmegindítóbb színházi pillanatairól, amelyeket történetesen Nyíregyháza-Sóstón éltem át egy tavaly júliusi délutánon. Bodó Viktor csapata a *Szentivánéji álmon* dolgozott, apróra szét-szedve és összerakva Shakespeare darabját, ide-oda helyezve, vándorolva egy kiürült anya- és csecsemőotthon-komplexumban és környékén. (Később Zsámbékon vitték véghez a produkciót, egyszerűbb, rövidebb, egyhelyszínes játék gyanánt.) Egy lepukkant épület kis szobájában a falhoz simulva álltam, előttem néhány rácsos gyerekágyba zárva ácsingózott egymás után a Lysandert játszó Czukor Balázs és a Hermiát adó Koblicska Lőte, a kettejük közötti ágyban pedig Fridrik Noémi irigykedett. Volt egy őr is, felismerhetetlen, Hajduk Károly talán, miatta kellett az ifjaknak vigyázva, halkan, suttogva beszélniük egymáshoz. Akkor, ott, előttünk született meg bennük a vágy és az elhatározás, hogy megszökjenek, s az athéni erdő felé vegyék az irányt. Annak a szűk, intim jelenetnek a szépsége, erotikája, lírája, fenyegetettsége, titokzatossága és drámaisága gyakorolta rám a legnagyobb hatást ebben a szezonban. (Olyannyira, hogy – ami még sosem fordult elő velem – spontán lelkesültségemben a jelenet végén én kezdtem el a tapsot.) Ilyeneket szeretnék még, sokat, sokat! A következő huszonöt évben önkéntes klakknak állnék legszívesebben.

TÖRŐCSIK MARI PÉLYRŐL

Töröcsik Marival beszélget Bérczes László

Töröcsik Mari: – Legyen szíves, drágám, nyissa ki ezt nekem, és adagolja a cukrot a kiskanálba, ez a mércém, a kanál, ebbe szórja, majd szólok, ha elég, tudja, nem bírom még úgy használni a kezemet, ahogy szeretném... elég lesz, köszönöm.

Nem engedte, hogy intézzem a kávéját. „Tudja, azt a finomat” – mondta a pincérnek, és most azt nézem, mi a különbség a kettőnk kávéja között...

– Semmi. De a pincérek szeretik „eljátszani”, hogy velem kivételeznek, én meg megadom nekik ezt az örömet. Persze a kávé ugyanolyan, mint a magáé.

Bérczes László: – *Másként bánnak magával, boltban, benzinkútnál, presszóban, bárakárhoz, mint a normális halandóval?*

– Nézze, sokszor megérezem, hogy külön figyelmet kapok azért, aki voltam. Szóval a múltamért. A *Körhintát* meg minden évben levetítik egyszer a tévében, emlékeztetik rám az embereket, mintha mást nem is csináltam volna. Töröcsik, aki repül a hintán...

– *Nem kínos néha ez a külön figyelem?*

– De, sokszor. Megtanultam kezelni. Az a kínos, amikor valaki nagyon ölelget, mindenáron szeretget. Jót akar, nem rosszból csinálja, és nem veszi észre, hogy zavar.

Sírni, mosolyogni

– *A Körhintát mikor látta utoljára?*

– Általában nem nézem újra a filmjeimet, az ember ilyenkor nagyon rossznak látja magát. Ha mégis egy-egy régibe belenézek öt percre, azért teszem, hogy lássam, kikkel voltam körülvéve. De amikor Fábri Zoli halála után levetítették a *Körhintát*, megnéztem. Tudja, én akkor semmit nem tudtam, Fábri úgy dolgozott velem, mint egy gyerekszínésszel, amikor például sírni kellett, akkor jól megbántott, mert másként nem ment a sírás... Kíváncsi voltam, vajon mit szerettek ezen, Truffaut meg a többiek, és hát a közönség is. Természetesen magát a filmet, hisz abban az időben, ötvenöt évvel ezelőtt, ez volt az első olyan film Kelet-Európából, beleértve a Szovjetuniót is, ami először áttört és megszólalt Nyugaton. Még Wajda is csak a következő évben jelentkezett a *Csatornával*. Kíváncsi voltam, mitől volt ez akkora siker. Nekem szerencsém volt, már a sematikus filmek után kezdhettem – de hát ez is arról szólt, hogy belépek a téészbe, nem lépek be a téészbe... Szóval megnéztem.

– És?

– Ennyi idő után már igazán kívülről tudtam nézni az egészet, benne magamat is. Azt láttam, azt kellett látnom, hogy ebben a filmben felzeng a szerelem. És ez ritkaság. Igen, téész, nem téész – itt felzeng a szerelem. Pedig a színészetről tényleg nem tudtam semmit. A sírás egyébként később is nehezen ment. Eltelt tíz év, hogy egyszer végre sikerült. Tíz év! De akkor volt tíz év. Adott Major Tamás, adott a Nemzeti...

– *Hogy megtanuljon sírni?*

– Hogy megtanuljam, amit meg lehet tanulni. Ma már könnyen megy a sírás, elég öreg vagyok ahhoz, hogy bármikor elsírjam magam.

– Az a lány a Körhintában „nem tudott semmit”. Valamit kellett, hogy tudjon.

– Például tudott mosolyogni. Eszembe jut, általában hogy megy a felvételi: túl sok a monológ, a szaválás... Űtless csak le valakit egy székre, és kérd meg, mosolyogjon. Van-e mosolya? Be tud-e jönni? Meg tud-e állni? Ki tud-e menni? Látok-e az arcán valamit? A középiskolában Demján Mariann... vagy Demjén?, nem is tudom, szóval ő volt az, aki után mindenki megfordult. Ő volt a legszebb lány közöttünk. Én utánam senki meg nem fordult. Joggal gondoltam, hogy se szép, se érdekes nem vagyok. Aztán a vásznon valami mégiscsak átragyogott. A személyiség. Truffaut hosszan fejtegette, milyen fantasztikus az a pillanat, amikor Szirtes Ádámmal táncolok, majd lekér Soós Imre, én pedig ráfordulok a karommal, így... igen, így, és abban ott a szerelem. Fogalmam nem volt énnekem, mi van ott, csak csináltam. Tudatosság semmi.

– A tudatossággal nem lép be az őszintétlenség is?

– Nem, dehogy, ne vicceljen! Vasziljev mondta, milyen kár, hogy időssek nem játszhatnak fiatal lányokat. Ha én most csinálnám, ugyanolyan jól csinálnám, de tudnám, mit csinállok. Az őszönösség fontos, a próbákon mindig vannak olyan igazi pillanatok, amiket nem lehet előre, tudatosan megtervezni. De tudja, milyen nehéz azt rögzíteni?!

– A születés pillanatát szinte lehetetlen átmenteni az előadásba.

– Hát ez az! Ezért szoktam azt mondani, hogy volt öt-hat estém meg néhány pillanatom – és ez nem kevés. Az ritkán jön össze, hogy úgy játsszunk, mint a hároméves gyerek a sarokban. De ha összejön, azt rögzíteni kell. Major tudta ezt nagyon. „Maga lesz Szombathelyi Blanka tizenhat arca!”, ezt mondta nekem. Volt egy ilyen színésznő, be is mutatnak neki, amikor hazajött Amerikából. Így hirdették: *Szombathelyi Blanka tizenhat arca. A luzitán szörnyben egy csomó női szerepet játszottam, és volt egy monológom, amiben valaki elmond mindenféle szörnyűséget, ami vele és a családjával történt. Major azt kérte, hogy a monológ végén csorduljon ki a könny a szememből, aztán a kezemet, akár egy síró maszkot tegyem az arcom elé, így valahogy, és menjek ki. „Ne tréfáljon velem, Major elvtárs”, mert sokszor így szólítottam. „Hidegen, ‘mindenen túl’ mondja a szöveget, és váratlan helyeken, ahol az ember nem tartana szünetet, álljon meg egy pillanatra”. Ezt mondta. És minden este, minden áldott este meg tudtam csinálni. Szöveg, könny, maszk, kimentem. Ezt a felvételt visszanéztem. Utálom magam visszanézni, színházban különösen. De ezt a felvételt szívesen megmutatnám a fiataloknak, mert láthatnák, hogyan dolgozott Major Tamás, egyáltalán, kiktől tanulhattam én a szakmát.*

– Elmondhatom valakinek szó szerint, mit mondott Major Tamás, és nem fog működni. Mert az a valaki nem Törőcsik Mari, én meg nem vagyok Major Tamás.

– Tanítottam egy kicsit a főiskolán. Mondtam nekik, nem tudom, hogyan kell, és akinek nincs kedve, ne járjon be az órára, és amit átadni szeretnék, pusztán annyi, amennyit tanultam a mestereimtől. A lényeg utána következik, az pedig a személyiség. De minél erősebb a diktátum, minél pontosabban, centiről centire elmagyarázza a rendező, a tanár, mi a teendő, annál jobban él a színész. Akkor jövök én, amikor a rendező megszűnik. Bejönni, leülni, megszólalni, elhallgatni, mosolyogni... mindenki a maga módján tud, ha tud. És ezt kell nézni egy felvételi vizsgán: hogyan hat a személyiség. Ez már akkor látható, érezhető, amikor az illető még semmit nem tud a színészetéről.

– Szándékosan értetlenkedem: gyere be, ülj le, mosolyogj, menj ki... Ezt én is tudom, a pincér is tudja, mindenki tudja.

– A kérdés az, van-e jelentése annak, hogy maga belép valahová. És ha van, akkor az micsoda.

– Azt nem állítottam, hogy az én bejövetelemnek bármiféle jelentése is lenne.

– Hát ez az! Gondoljon valamire, és egyszer mosolyodjon el – nem létezik, hogy egy érzékeny, tehetséges ember arcán, tekintetében ne jelenne meg az, ami számomra is jelentéssel bír. Van nekem egy kincsként őrzött bókom Zsámbéki Gábortól, aki máskülönben

takarékosan bánik a bókokkal. De hát én kiforszírozom azt, ha szükségem van rá: a *Csirkefejet* próbáltuk, egy adott pillanatban elmosolyodtam, ő meg felszólt a színpadra: „Drága Mari, ne tegye ezt, könyörgöm, mert ha maga mosolyog, elmosolyodik az egész Katona József Színház, de még a Petőfi Sándor utca is”. Jól van, nem mosolygok, mondtam, és kacagtunk. Azt akarom én ezzel az egészszel kinyögni, hogy jelen kell lenni, létezni teljes lényemmel, és hogy a személyiség sugárzása nem spórolható ki a színészetből. Ez működhetett annak idején abban a hintán repülő, butuska lányban. Manapság azt tapasztalom, és bocsássa meg nekem ezt az általánosítást, hisz magam is tudom, kivételek vannak, szerencsére mindig vannak: itt van a szerep, ez a tenyerem, ez a másik meg a színész, iderakom mellé, de a kettő nem ér egymáshoz. Bravúros alakítások születnek így is, de ez nekem kevés, mert a személyiség kívül marad.

– *Az a körhintás lány azonos a sarokban játszó hároméves gyerekkel?*

– Szépen mondja, de nem. Már csak azért sem, mert a filmezés nagyon sajátos dolog: a felvétel pillanatára kell koncentrálni, aztán kilépni az egészből. Én mindig igyekszem pontosan rögzíteni a technikai követelményeket, és akkor egyszer, a felvétel pillanatában „elégek”. Ezt akkor, a *Körhinta* idején még nem tudtam. De hát mit kellett tudnom: szerelmesnek lenni a zseniális Soós Imrébe. Belenéztem a szemébe, és már repültem is. Csodaszínészek voltak körülöttem, nekem elég volt létezni. Ott lenni, létezni, énnem, Törőcsik Marinak Pélyről.

Staccato

– *A pélyi lányt még Mariannak hívták, híres történet.*

– Nem tudom, miért, hogyan találták ezt a nevet a szüleim.

– *Egy közeli faluból, Tiszanánáról származom, ezért is csodálkozom. Ott biztos, hogy nem volt egyetlen Mariann sem.*

– A nővérem Teréz, a húgom Juli, aztán jött Melinda és Tiborc. Melinda háromévesen meghalt. Nagyon hasonlítottunk egymásra. Képzeld el, hogy amikor hatvanéves születésnapom alkalmából a férjem, Maár Gyula portréfilmet készített rólam, és a régi fényképek között turkált, sorra kiszedte Melinda fotóit, mert azt hitte, én vagyok a képeken. Az ő halála nagyon összetört engem. Egy-egy halál nekem mindig azt mondja, hogy valaki meghal valaki helyett. Nem tudom, miért, ezt gondolom. Én most félévvel ezelőtt meghaltam – magam helyett.

Az a bizonyos „híres történet” annyi, hogy a jegyző úr Mariánt írt be, ahogy mondom: Marián. Ez pedig férfinév. Magam is mindig így írtam, még az iskolában is, és a személyi igazolványomban is ez szerepelt. A *Körhinta* előtti évben tűnt fel Krencsey Mariann, és Fábri morgott, hogy most már minden színésznő Mariann?! Kellott egy másik név. A drága Hegyi Barna előbb viccesen az „Átokmariann”-t ajánlotta, aztán azt mondta: „Ha Jászai Marinak jó volt, neked is jó lesz a Mari”.

– *Jó is lett.*

– Igen, szeretem. Most már talán elárulhatom, hogy ez lett a hivatalos nevem is. Nem tudom, megírhatjuk-e... Egyszer meg kellett újítani a személyi igazolványomat, bemegyek a hivatalba, és a nő az ablak mögül lelkesen rám köszön: „Szervusz, az Alkotmány utcában együtt jártunk iskolába!”. Elkezd csinálni az új igazolványt, de megakad: „most akkor mi a te neved, Mari?”. Mari vagyok én mindenhol, mondom neki, csak hivatalosan nem. De nincs kedvem kérvényekkel vacakolni... „Tudod mit? Én beírom.” És beírta. Mit gondol, ha ez most megjelenik, nem kezdik el nyomozni, ki volt az a nő az ablak mögött, és hogy merte csak úgy beírni?!

– *Lássuk meg. Különben meg most született újra, joga van az új névhez.*
– Tegnap vitt fel Pénzes professzor CT-re, hogy megnézzék a tüdőmet, hál'istennek jól vagyok, lekopogom, ez a professzor különben mindent tud az újraélesztésről, és elkezdtem neki panaszkodni a kezem miatt. Hogy nem tudom úgy használni, mint régen. Rám nézett tágra nyitott szemmel: „Maga nem érti, mi történt?! Mi mindent megtettünk, és maga is erős, de Isten nélkül ez nem történt volna meg.” Csoda, ami történt, én meg jövök itt a kezemmel...

– *Két hete találkoztunk, és mondhatom, sokkal ügyesebben használja már.*
– Mert a vállam erősödött. Igen, hiszek abban, hogy fogom tudni használni.
– *Úgy persze nem, ahogyan valaha az iskolában: gépiróbajnok volt.*
– Bizony. Országos bajnok voltam. A nevemet talán le tudnám írni vakon. Hatvan éve nem gépeltem. Őrület! Nemrég beszéltem a húgommal, Ausztráliában él. „Juliskám, megöregedtünk”, mondom neki. „Marikám, az még nem is baj, de lassan a gyerekeink is megöregednek.”

– *Valamelyik nap anyám rám nézett, és mintha először látna meg, azt mondta, „fiam, te megöregedtél”.*

– Ezt mondom, őrület! Tudja, mi járt a fejemben, hogy jöttem erre a beszélgetésre? Érdekel vajon bárkit is, mit mondok? Én már a múlthoz tartozom, és ma a múltra nincs idő. Rám nem lehet azt mondani, hogy csak ültem a babérjaimon, és nosztalgiztam. Aktív voltam, jöttem-mentem, mint a mérgezett egér. De tágasabb időben léteztem: volt időm várni a holnapra, belefeküdni a jelenbe és visszakapaszkodni a múltba. Múlt nélkül nincs élet. Ezt ma nem mindenki tudja. Azt figyelem, és bocsánatot kérek azoktól, akikre ez nem igaz, hogy a fiatal színházcsinálók mindenáron szakítani akarnak a múlttal.

– *Mindig így van ez, nem?*

– Sokat piszkáltuk Majort, hozzák fel vidékről az új, fiatal tehetségeket: Zsámbékit, Székelyt, Rusztot, Paált... De ők a színházat, annak kétezer évét nem tagadták meg, sőt. Ők gondolkodásban akartak mást, újat hozni. A forma, az ötlet csak a gondolkodás velejáró hozadéka volt. Ha nekem az új formát mutatják, a bravúros technikát, ami mögött nem lelem a gondolkodást és amögött az embert, akkor az nekem semmi.

– *Eszembe jut, amit a jó rendezőről mondott: pontról pontra megmondja, mit akar, diktál. Ennek van negatív változata is: mindent lediktál, pusztá technikává válik a színház, amiben a színész kicserélhető lesz.*

– Az nem rendező! Tudja, hány rendező van a világon? Öt. Na jó, legyen ötven, de annyi persze nincs. Nekem az a szerencsém, hogy egyik-másikkal találkozhattam. Például Vasziljevvel. A nagybácsi álmában volt egy másfél órás jelenetem Udvaros Dorottyaival, ahol én csak mondtam, mondtam az oldalakat, aztán amikor lementünk a színpadra, ez Vasziljevnel az utolsó hét, addig csak ülünk a széken, ő azt mondta: „Mari, üljön Dorottya mögé, és staccato!” „Már ne haragudjon, jóember, maga tudja, hogy én bármit..., és hogy a hátamon fát vágni is..., és egyáltalán mindent..., de hogy én itt most staccato?!” „Két próbán, Mari, csak két próbán.” Két napig röhögtem magamon, ahogy staccato mondom a kilométeres monológot, és a harmadik napon megéreztem a szöveg és a jelenet élő lüktetését. A staccato beköltözött az idegeimbe, és megszületett a jelenet. Így lehet, egy Vasziljevvel lehet.

– *Életem egyik legerősebb színházi élménye az a másfél óra.*

– Vasziljev akkoriban nagyon kivételezett helyzetben volt Moszkvában, ma már ez nem így van. Éppen túl volt egy diadalmas világkörüli turnén, a Szerszót és a Pirandello-rendezését csodálta mindenki, előtte hevert a színházi világ. Peter Brook, Fellini, a pápa, mindenki. Brook állítólag két előadást nézett végig életében, ezt a kettőt. Voltak ezekkel Pesten is, Zsámbéki szolt, hogy nézzem meg, de külföldön voltam, nem láttam. Garas Dezső látta, és őrjögött a lelkesedéstől. Amikor aztán terveztük a Művész Színház műsorát,

ahol én ugye egy röpké pillanat erejéig igazgató voltam, Garas azt mondta, Anatolij Vasziljevét hívjuk meg, mert az egy zseni. Jó, mondtuk Schwajdával. Meghívtuk, eljött, de szerintem úgy volt vele, hogy egy kicsit elpiszmog ezzel a szöveggel, ami még csak nem is színdarab, aztán hazautazik. Csakhogy észrevette, micsoda színészekkel dolgozik, Garas, Darvas, Eperjes...

– *Törőcsik...*

– ...és rájött, hogy itt tud csinálni egy előadást. Felment Schwajdához, hogy kér még három hetet. Igen ám, de akkor nem kaptuk volna meg a pénzt a Tavaszi Fesztiváltól. Bemutattuk hát „időben”, miközben az elejét meg a végét még nem is próbáltuk. Premier előtt két nappal Darvas odament hozzá, „Mester, legalább annyit mondjon, mikor és hol jöjjenek be...” „Maga engem ne zaklasson, és ne sietessen”, ennyit mondott. Nekem ilyen gondom nem volt, mert szinte végig benn voltam a színpadon. A vége felé mentem ki hátra, és akkor ránéztem az órára, mert olyan érzésem volt, hogy jaj, talán már negyed tizenegy is lehet... Fél tizenkettő volt, ember! A végét már csak felolvastuk, hiszen odáig nem jutottunk el a próbákon. Azt mondta aztán egy ismerősöm: „Te Mari, én még ilyen görcsösnek sose láttalak, mint amikor olvastad a végét”. Hát hogyne lettem volna merő görcs, amikor rájöttem, hogy már majdnem éjfél van. A baj az, hogy a kilencedik előadás körül kezdett megszületni az egész, a ritmusát is akkor kapta meg, szóval lehetett volna belőle egy nagy sorozat, de hát akkor már állt a bál, a Művész Színházzal és velem, és én lemondtam minden fellépést. Emlékszem, egyik nap viszem át Vasziljevét kocsival a Margit hídon, meleg van, lehúrom az ablakot, jön szemből egy teherautó, a platón melósok, és egyszer csak elkezdenek kiáltozni, „Semmivel ne törődjön, mit írnak magáról, mi imádjuk, művésznő!”. Vasziljev rám nézett, és megkérdezte: „Mari, nem jön ki hozzám dolgozni?”. Kimentem.

– *A platóról üvöltöző munkásoknak köszönhető, hogy kiment Moszkvába?*

– Azoknak is. Meg annak a szakmának, amelyikről Vasziljev azt mondta, ha nem áll ki magáért, nem is érdemli meg magát. Különben nekem használt, hogy ott dolgozhattam. Abba a megaláztatásba, ami velem itthon történt, mások bele szoktak halni.

– *Ez volt a Művész Színház vége.*

– Ez volt az, amikor megtámadtak, hogy elraboltam a pénzeket magamnak. Tréfa. Mintha erre a pohár vízre azt mondanám magának, hogy fenyőfa. „De hát, drága Mari, ez egy pohár víz!”, mondaná maga ártatlanul. Nem, ez fenyőfa. Na így csináltak ki engem akkor. Azt is tudom, kik. Talán majd egyszer elmondom.

– *Ezt mondta nekem tíz évvel ezelőtt is. Nem fogja elmondani, de ez nem baj, szerintem.*

– Nem hát. Nem tudok, nem akarok ilyen lenni. Hogy vádaskodjak, támadjak, szemembenjek. Pedig ilyen világban élünk. Borzalmas világban. De nekem nincs okom panaszsra. Az Isten mindig a tenyerén tartott. Kell az, hogy az ember szívós legyen, türelmes és erős. „Mariska, te egy tűrbajnok vagy”, mondta Simon Zoli, a Nemzeti karnagya. Igen, tudok tűrni. De kell a szerencse is, és én egyik szerencséből zuhantam a másikba. Nem kellett soha megérnem, hogy nem kellek, és nem kellett soha megérnem, hogy nem kellek akár a legjobbaknak is. Ennél többet egy színész nem kaphat ezen a földön.

– *Ezt élte meg a színházban. Így volt ez az életben is?*

– Ó, nekem hihetetlen, frenetikus magánéletem volt! Minden jól van, minden nagyon jól van, csodálatosan. Pilinszky egyik verse jut eszembe. Én különben képtelen vagyok verset mondani. Most rávettek, hogy lemezeire mondjak Pilinszkyt. Egyáltalán nem tudok utánozni, de előttem van, hogyan mondott verset János. Remekül. És nemcsak a sajátjait. Vörösmarty Előszóját senki nem tudja úgy mondani, van is egy lemeze, amin mások verseit szavalja. Miért nem mond József Attilát?, kérdeztem tőle. Pilinszkyt Ted Hughes fordította, aki az egyik legjelentősebb angol nyelven író költő volt, így kerülhetett be János a köztudatba, így utazhatott mindenfelé New Yorktól Londonig. Könnyörgött Ted Hughes-

nak, hogy fordítson József Attilát. „Halott költőt nem fordítok”, mondta. Pilinszky meg annyira tisztelte József Attilát, szinte szerelmes volt belé, hogy nem mertte mondani. Én meg általában nem merek verset mondani. Kozák Andris mert, de ő tudott is. Ahányszor hallom Andrist verselni, mondtam Andreának, a feleségének, annyszor szeretek belé. Képzelve el, hogy még a *Nemzeti dal*t is úgy mondta, hogy elsírtam magam. Meg Petőfinek azt az elmondhatatlan versét, hogy „ha férfi vagy, légy férfi, ne hitvány, gyöngé báb...”, még azt is. Imádom a költészetet. Mondom egyszer Maár Gyulának, ahogy így beszélgettünk, hogy milyen is az élet, meg hogy mennyi mindent kaptam, és ha nehéz is, azért jól van minden, és példának említettem Pilinszky két sorát, ez jutott eszembe az imént: „Minden jól van, ami van, minden tetőről látni a Napot...”. Morzsolgattam a szavakat, mert zavart valami, ez valahogy nem így van. Kimondhatatlanul, ez az! „Kimondhatatlanul jól van, ami van, minden tetőről látni a Napot.” Micsoda különbség, félelmetes!

Ó, miszter taliman

– *Nem tud utánozni, ezt mondta.*
– Hál’ istennek nem tudok.
– *Ez mit jelent? A színészetnek mégiscsak köze van az utánzáshoz.*
– Lehet, hogy csak a szó nem megfelelő. Az ember megszületik valamilyen külső és belső adottságokkal és esetleg tehetséggel is. Vagyok, amilyen vagyok, és az elmúlt idő azt igazolta, hogy valamiféle tehetségem is van, volt legalábbis. De minden szakmát meg kell tanulni. Ha öltöztető vagy, azt, ha takarító, akkor azt. És ahogy múlik az idő, az ember élete egyre jobban beépül a színészetébe. Vagyis nem mást utánoz, hanem önmagát építi be. Ez elsősorban a gondolkodásra vonatkozik. Minden ember azt hiszi, én is, hogy az idővel egyre többé, gazdagabbá válik. Egyáltalán nem biztos, hogy ez így is van. Az idővel el is lehet romlani, még ha mi magunk ezt természetesen soha nem vesszük is észre. Az az én hitem, hogy minden bukásból és sikerből jól jöttem ki – de honnan ez a nagyképűség? Abban is hiszek, hogy mindig jól éreztem, kivel kell társulni, kivel kell dolgozni, valami iránytű jól működött bennem. Mindezekben tévedhetek. De azt biztosan megtanultam, arra treníroztam magam, hogy az idegrendszeremet egyik pillanatról a másikra abba a készenlétbe röptísem, amit a pillanat követel. Erre utaltam, amikor a forgatásokon szükséges készenléti állapotról beszéltem. Egy példa: az *Édes Annát* forgattuk, és bizony akkor se tudtam többet, mint a *Körhintánál*, hisz be se jártam a főiskolai órákra, színészi tapasztalatom sem volt, márpedig színészetet csak a színpadon lehet megtanulni, nem pedig a filmen, szóval megy a forgatás, Gobbi elvágja a csirke nyakát, odanézek, majd egy félóra múlva jön a következő kép, amikor ugyanebben az állapotban ebből a képből felnézek egy másik irányba. De mi történjen ebben a félórában? Azt tudtam, hogy ha „leeresztek”, nem tudok egyik pillanatról a másikra ugyanazon a hőfokon, ugyanazzal az idegállapottal visszalépni a jelenetbe, ezért amint elkezdődött az átállás, rohantam a technikusokhoz, ahol már szólt, hogy „Ó, miszter taliman, tali mi banana...”, táncoltunk, őrjöngtünk, így próbáltam átmenteni a feszültséget arra a pillanatra, amikor megszólal a „Felvétel!”. Fizikailag is, idegileg is ronggyá mentem azon a forgatáson. Ma másként van. Janisch Attilával forgattuk a *Hosszú alkonyt*, amiben megijedek, félek, megriadok... mindezek nyolcvanhatezer változatát kellett képből képbe ugrálva megvalósítani. A felvételek közt nyugodtan olvastam, vártam, aztán „Felvétel!” – és én mindig az éppen szükséges idegállapotban beléptem. Fiatalon, kezdőként erre képtelen voltam. Rendkívüli helyzet kellett hozzá, mint például egyszer a *Magyar Elektra* előadásán. A napokban felhívott Papadimitru Athina, látott a tévében, és örül, hogy jól vagyok... Az életben háromszor ha beszélgettünk. De jólesett a hívása, az, hogy gondol rám, és talán nem is sejtí, mennyiszor jut ő eszembe éppen az *Elektra* miatt. Elmeséltem neki, amit most magá-

nak is: az *Elektra*, ahogyan a görög darabok, itt fenn, nagyon fenn kezdődik. Egy-két momentumát olykor meg is tudtam valósítani, de egyszer úgy összejött, hogy tudom, az benne volt az öt-hat rendkívüli estében, ami nekem a pályám során adatott. A *Déryné...*-filmre megkaptam a cannes-i díjat és vissza kellett utaznom. Bonyolult volt az utazás, Párizson keresztül oda, Zürichen át vissza... Megérkeztem Nizzába, átöltöztem, rákészültem. Nagy dolog volt ez az én életemben, és fontosnak tartottam, hogy majd elegánsan, méltósággal vegyem át a díjat. Van, aki ott zokog meg ugrál meg megköszöni a jó ég tudja, kinek is. Úgy örülök, amikor az általam szeretett színészek elegánsan veszik át a díjat, mert azt úgy kell. Ott Cannes-ban féltem egy kicsit. A díjkiosztó méregdrága jegyeit a szupergazdagok veszik meg, akik persze ismerik a híres amerikai sztárokat, előttem vette át Scorsese meg Robert de Niro, aztán szólítják Törőcsik Marit Pélyről, és ők majd bámulnak, hogy kerül ez oda?! Szólított is Tennessee Williams, a zsűri elnöke, aki különben a szavazásnál csak annyit tett, hogy egy papírra felírta, „minden díjat a Dérynének...”, és mázlim volt: az érkezően ülő újságírók, szakmabeliek elkezdtek tombolni, a sznob gazdagok felnéztek, és tomboltak ők is... Na igen, ez egy jó történet, de ahogy lenni szokott, elveszítettem a fonalat...

– *Papadimitru Athina...*

– Az *Elektra*, igen. Párizs, Nizza, átöltözés, díjátadás, vissza Zürich, Ferihegy, ott vár a Nemzeti sofőrje, az előadás Székesfehérvárott volt, fél hétkor beesek az öltözőbe, hét óra-kor felmegy a függöny, belépek a színpadra, és végre, idegesen, feszülten, holtfáradtan olyan fent kezdem, ahogy azt kell. A fáradságnak és az örömnak olyan szintjén voltam, hogy csak repültem, végig az előadáson. Ez volt az egyik estém abból az öt-hat kivételesből. És hogy miért olyan fontos ez a telefonbeszélgetés? Mert egyszer láttam Athinát a televízióban az eredeti, a görög *Elektrát* játszotta, páratlanul remek volt.

– *Nem először veszem észre, hogy maga tud örülni annak, ha mások jók. Nem jellemző ebben a szakmában.*

– Bele tudok halni a gyönyörűségbe, ha valami jót látok! És mindig azon izgultam, hogy minél jobb partnerek legyenek körülöttem. Nem minden jó színész jó partner is egyben. Az én csodapartnereim: Kálmán Gyuri, Garas Dezső, Bara Margit... Csoda volt velük játszani. Mert általuk én is jobb lettem.

– *És a rendezők által? Vajon tényleg mindig szerencséivel és jó érzékkel döntött? Mert igaz, Majortól Zsámbékiig, Ljubimovtól Vasziljevig a 20. századi színház jelentős mestereivel dolgozott. De ha végignézem a pályáját, sokkal többször hozta össze a sors közepes... hogy is kéne elegánsan fogalmazni: kevésbé jelentős rendezőkkel.*

– Hát bizony! Mondtam is Garasnak egyszer, az a csoda, hogy meg tudtuk magunkat őrizni – már hogyha meg tudtuk. Könnyebb a helyzet egy bulvárdarab esetében. Ott elég a jó színész és, mondjuk, egy jól figyelő szempár. Azt hamar átlátja az ember, nem az a feladat, hogy egyik műalkotásból létrehozzunk egy másikat. Szakmai tudással, rutinnal, a személyiség erejével könnyedén teljesíthető a feladat. De, mondjuk, egy Kleistnél, Shakespeare-nél, Molière-nél... Ott kell valaki, aki a nagy egészet, ami rendkívül gazdag és összetett, átlátja, és abba engem belehelyez. Százezerszer elmondtam már: nagyszerűen dolgoztam Taub Jánossal a *Száz év magányban*. Volt ott egy kisebb monológom, és az egyik próbán azt éltem meg, hogy szinte repülök, hogy valami olyasmit sikerül megszólaltatni, amire addig nem voltam képes. Az a bizonyos ritka kivételes, ihletett pillanat a próbán. Megállok, várok, jön mindjárt az álmélkodás, a simogatás... Taub felszól a nézőtérrel: „Mari, maga mit csinál?!” De hát János, mondom csalódottan, én azt hittem, hogy elájul a gyönyörűségtől. „Igen, elájulok attól, amit maga tud, de mindjárt elmondom, ennek itt miért nincs helye.” Elmondta. Lehetek én bármilyen jó, ha annak, amit csinálók, az egészen belül semmi értelme! Ezért kell a rendező. Ő látja az egészet, nála nem leszek modoros, mert a saját eszközeimet jó helyen használom. És ha minden a helyén van, akkortól ő már nem kell, akkor jövök én, ahogy mondtam.

– Szoktam néha rendezni, és ha önteltnek tűnök is, azt ki tudom mondani, megfelelő eredményekkel. Elmondom, mi volt mindig a legnagyobb dilemmám a próbákon: mindig nagy színészekkel hozott össze a jó szerencsém, Kovács Lajossal, Trill Zsolttal, Mucsi Zoltánnal, Czintos Józseffel... De attól féltem, mi lesz, amikor én „elfogyok”. Hogy ők még repülnének tovább, kiteljesíthetnék a szerepet, de én már nem tudok nekik mit mondani. Mi következik akkor, amikor kiderül, kevés vagyok? Ez a kérdés: mit csinál, amikor a rendező kevés? Amikor már rég túl van azon, amit ő kér, de maga menne tovább? Még hátravan három hét, és a rendezőtől már nem kap semmit?

– Megérkeztem Moszkvába, A nagybácsi álma t csináltuk ott is, ők oroszul, én magyarul. Találkoztunk, Vasziljev átölelt, és azt mondta: „Végre beszélhetünk a műről!” „Ember, maga megőrült, kérdeztem, hát már rojtosra beszéltük a szánkat!” És ő tudott beszélni, tudott újat mondani. Vagy ott volt Zsámbéki: a Szent György és a sárkányt játszottuk, és az utolsó előadás közelében kezdtem kapiskálni, hogyan is kellene. Pontosan értettem, mit szeretne, mert pontosan fogalmazott – de nem tudtam megcsinálni, én voltam kevés. A nagybácsi álma azzal a mondattal kezdődik, hogy „úgy örülök, úgy örülök, Vaszilij Ignatovics...” Olvasom ezt a próbán, Vasziljev felhorkan: „Maga mit csinál?! Legyen az öröm állapotában, de ne örömködjön a szöveggel!” Sose tudtam megcsinálni. Vagyis egyszer, de akkor már rég nem játszottuk az előadást. Vasziljev színházában, vagyis ami az ő színháza volt, mert elvették tőle...

– Most jártam ott, nagyszerű előadásokat láttam, Dmitrij Krimov rendezte, a híres Efrosz fia. Szerintem zseniális.

– Látja, az ilyeneket kellene meghívni rendezni. A Nemzeti is tele van megváltásra váró színészekkel, nekik kivételes személyiségekre, azok másfajta, új gondolkodására van szükségük, hogy arról a pontról, ahol évek óta toporognak, elmozdulhassanak. Például egy ilyen Krimovval. Na szóval, vártuk a próbát. Ő gyűlöli, ha valaki késik, de most pont ő késett. Valami dugóba került, egyszerűen nem tudott időre ott lenni. Mi várunk, várunk, hát nem jön ez a nagy ember. Egyszer csak kivágódik az ajtó, belép, én meg rákezek: „Úgy örülök, úgy örülök, Vaszilij Ignatovics...” „Na végre jól mondja!”, kiáltott fel Anatolij Vasziljev. De se előtte, se utána így nem tudtam. Van, amit nem tudok megismételni, ha cigány gyerekek potyognak az égből, akkor se.

– A kérdésemre, mit tesz, amikor a rendező nem segít, nem válaszolt, hiszen Vasziljevvel, Zsámbékival példálózott. Hát én most előveszem azt a könyvet, amiben összegyűjtötték az összes szerepet, amit színpadon, filmen alakított. Kezdem sorolni?

– Jaj, dehogyis, tudom én magam is. De ezeket a neveket ne írjuk bele a cikkbe. X meg Y úgy rendező, ahogy ez a pohár itt az asztalon. Ilyenkor szerencsésebb kis szerepet játszani. Az ember csendben megoldja. Ilyenkor a nagy szerep maga a tragédia. Ekkor szoktam lerekedni. Meg halálosan elfáradni. Egy rossz előadás után úgy kell engem kiskanállal összekaparni. Vasziljevnel elmondom a száz oldalt, és éjfélkor azt hiszem, hogy negyed tizenegy van.

Kézfogások

– Úgy hírlík, megint együtt dolgoznak ősszel. Gondolom, a maga kedvéért jön.

– Meg Schwajda miatt. Ők nagyon tisztelik, szeretik egymást. Schwajda már a kaposvári kinevezésekor hívott, de kértem, tegyék a munkát 2009 őszére, hiszen nekem a Nemzetiben is dolgom van. Aztán közbejött a betegség, és a Nemzetiben nem tudtam teljesíteni a feladatomat. Alföldi pedig nagyvonalú volt, megvan ez a jó tulajdonsága, és így is elengedett Kaposvárra.

– Megnéztem ezt a szöveget, Marguerite Duras Naphosszat a fákon című drámájában játssza majd az anyát. Hát, itt mondhatja majd a „száz oldalt”. Óriási feladat. Nem fél?

– Hogy nem félek-e?! De, nagyon. Én mindig mindentől félek, különösen ha nagy szerepet nagy rendezővel kell megoldani. Ilyenkor leveszem a cipőmet, ők már tudják ezt, és verem a hátukat, hogy ezt a borzalmasan nehéz szerepet miért bízták rám. Vasziljev háta sokszor bánta már ezt. Félek, hogy nem tudok újat mondani, hogy a szerep nem nekem való, hogy öreg vagyok, hogy... Szóval így nyavalygok. Vasziljevnek is mondtam, hogy noha ép elmével jöttem vissza az agyhalálból, azt nem tudhatjuk, mihez kezdek ekkora szöveggel. És ezt nem próbálhatjuk ki előre, mert én csak a próbák alatt tudom rögzíteni a szöveget. Hiszen valójában a gondolkodást, a szituációt, a cselekvést és mindezekhez kötődően a megszólalásaimat rögzítem. „Ha nem megy, leállunk”, ezt mondtam Vasziljevnek. Nem tudhatom, mi lesz. Végül is nagyon messzről jöttem vissza.

– *Tegyünk egy rövid kitérőt arra a terepre, ahol nagyon bizonytalanul mozgok, mégis, e szerep kapcsán meg kell kérdezni, nem fél-e attól, hogy a szakma megint szembemegy magával. Ebben a végzetesen kettéhasadt országban abban a kaposvári színházban vállal szerepet, mely hátat fordít a látszik a legendás Kaposvárnak – vagy a legendás Kaposvár fordít hátat Schwajda színházának. Szóval darázsfészek.*

– Idefigyeljen, én szeretem a toleranciát, és ezt tőlem általában elfogadják. Amikor meghívtak engem a polgármester úr, hogy vegyek részt a pályázók meghallgatásán, nyíltan megmondtam: azért vagyok itt, hogy Schwajda Györgyre szavazzak. Ezt tudhatja mindenki, hiszen tíz évig voltam a színésznője, tisztetem őt, és abban bízom, hogy a régi kaposváriak és ő jól tudnak majd együtt dolgozni. Ennyit mondtam. Ha engem ezért megtámadnak, ám tegyék. Gondolja, nem tudom ezt már annyi minden után kiheverni? Ki tudom heverni. De nemigen támadnak már. Schwajda és Zsámbéki, Schwajda és Koltai Tamás – szóba sem állnak egymással. Én mindegyikükkel szóba tudok állni, sőt tisztetem is őket.

– *Az a gyanúm, Törőcsik Marinak kéne békét tenni ebben a rettenetes országban.*

– Na idefigyeljen, de most tegyük odébb ezt a masinát, ne hallgassa ezt, és ha leírja, letagadom: amikor a hetvenedik születésnapom volt... Hagyjuk ezt, a hátralévő időmben nyugalomban akarok élni. Maradjunk annyiban, hogy aki felém tisztelettel fordul, azt az embert én is tisztelettel köszöntöm. Ennyi.

– *Normális, emberi viselkedés, gondolom én.*

– A múltkor Vinkó Józsefnek nyilatkoztam, aki figyelmeztetett, hogy a cikk a *Heti Válaszban* jelenik majd meg. És akkor mi van?! De kacagtam nagyon, amikor megjelent, hogy amikor az egymást gyűlölő Major és Magyar Bálint között próbáltam közvetíteni, a kicsi Magyar Bálintot, az eszedésszes csecsemőt dajkáltam. Megjelent. Ez a normális, de a világ körülöttünk nem az. A rendszerváltás vagy kicsoda után nemhogy a béke nem jött el, de egyre nagyobb a háborúság. Eszembe szokott jutni a spanyol történelem példaadó pillanata: középen János Károly, a király, egyik oldalán Felipe González, a fiatal baloldal képviselője, másik oldalán Franco. „Uraim, fogjanak kezét!”, szólt a király. És ők kezét fogtak.

– *Ki az a király ma Magyarországon, aki ezt mondhatná?*

– Senki.

– *Ezzel kezdtem: Törőcsik Mari mondhatná.*

– Mondhatnám, és velem kezét is fogná. De egymással nem. Tegyük már odébb ezt a masinát... Én elég bátor voltam világéletemben. Arról, hogy apámat elvitte az ÁVÓ, csak én, tizenhat éves diáklány tudtam. Máskülönben kombájnkezelőként dolgozott, mert Kovács Berci, akit még a Horthy-rendszerben kitanítottak, és egy nagy állami gazdaság igazgatója lett, hívta: „Igazgató úr, csak kombájnkezelőnek vehetem fel.” Hetente elvitték Hevesről, ott jól megverték, aztán elengedték. Felutazott hozzám Pestre, nekem ezt elmondta, de haza nem ment, nem akarta mutatni, hogy össze van verve. '53-ban meghalt Sztálin, akkor én még gimnazista voltam. És gimnazistaként elindultam a Parla-

mentbe. „Mit akarsz?“, kérdezte a katona. „Az apám ügyében jöttem, tanító Pélyen.” Hülyének nézett. Mentem a többi kapuhoz, és visszajutottam az elsőhöz. „Még mindig itt vagy?” „Addig nem megyek el innen, amíg be nem eresztenek.” Végül megunták, az egyik géppisztolyos kiskatona felemelte a telefont, beszélt valakivel, aztán odahívott. „Na gyere utánam.” Akkor voltam először a Parlamentben. Bevittek egy szobába, ott ült egy Albrecht nevű elvtárs, a másik nevére nem emlékszem. Elmondtam mindent. Hogy honnan volt nekem ehhez bátorságom?! Akkor ijedtem meg, amikor befejeztem a mondanómat, ő felemelte a fejét, és nem szólt, csak nézett. Aztán megszólalt: „Ha maga egy héttel előbb jön, hát innen elviszik.” Jókor jöttem, apámat egy hét múlva rehabilitálták. Szóval akkor, gimnazistaként, bátor voltam. Most talán nagyobb bátorság kellene arra kérni ezeket a megveszekedett politikusokat, hogy fogjanak kezét. De hát ember, miről beszélgetünk mi most színház ürügyén?! Menjünk haza, nekem még be kell fejeznem az ebédet! Máskülönben miről akart maga beszélni velem?

– *Arra két mondatral tud válaszolni. Azt akartam megkérdezni, hogy most, amikor egyszerre bölcs és újszülött, hiszen a halálból jött vissza, azaz újra először néz rá mindenre, mit gondol: milyen a világ?*

– Azt gondolom, amit előtte is gondoltam: eljutottam oda, hogy a lét maga örömet okoz. Jó élni, ezt gondolom. Csoda. De az is igaz, hogy most nagyon nehezen lépek be mindenhová először. Nehezen mentem haza például. Tudtam én, hogy otthon nekem jó lesz, de mégis, furcsa volt újra megfogni a kilincset, kinyitni az ajtót, otthon lenni. A Nemzetiben volt egy sajtótájékoztató, beléptem a színházba, és elkezdtem remegni. Amikor a velemi házhoz értem, akkor is. Nem tudom megmagyarázni, de így történt.

– *Jó lehet először meglátni azt, amit egyszer már megszoktunk.*

– A legszebb halálból jöttem vissza. A legszebb, mert észre sem vettem. Félek a haláltól, félek a szenvedéstől, és most azt gyanítom, másfajta halál vár még rám. Közben persze boldog vagyok, hogy itt lehetek, a világban. Hetvennegyedik évemben vagyok, rettentő régen élek már. Ránézek a korosztályomra, csoda, hogy élünk. Minden nap egy ajándék. Vajon miért engedett vissza az Isten? Van bennem egy félsz: olyan kegyeltje voltam egész életemben, hogy talán keményebb halált szán nekem. Nem baj, örüljünk annak, hogy süt a nap. Annak nagyon tudok örülni. Na segítsen felvenni a kabátomat, tudja, a kezem még nem az igazi. Hazabaktatok a napsütésben, és megfőzöm az ebédet. Köszönöm a kávé.

– *Én is köszönöm, csókolom.*

REKOMPONÁLT JELEN

Kovács Krisztina – Bereményi Géza: Apacsok

Kovács Krisztina és Bereményi Géza színpadi szöveget írt *Apacsok* címmel a Radnóti Színháznak. Mostanában ugyan az előadás egészét illik hangsúlyosan észlelnünk, mégis a szövegelemzésre, a kiadásával majd drámává váló szövegre koncentrálnék, mert úgy tűnik, a kortárs magyar irodalom egyik különleges alkotását olvassuk. Az *Apacsok* jelenleg színpadi szöveg, adott körülményekre íródott, adott színészekre is, és a rendező Török Ferenc, a látványtervező Gauder Áron ismert filmes formanyelve feltehetően alakított a szöveg struktúráján, de a magyar jelen dramatikus viszonyrenddé, drámai helyzetű formálása, tehát a drámaírás maga az, ami kérdéseket tesz fel nekünk.

Lehetetlen és hibás metodika leválasztani a hangzó szöveget az előadás egészéről, de ez a (töredék)szegmens vonzza érdeklődésünket, mert a szöveg szokatlanul ismerős olvasmányélményt kínál. Az *Apacsok* a klasszikus dramaturgia minden eszközét, a teret, a karaktereket, az időt, az eseményeket végtelenül ismerősnek mutatja, egyrészt mert a most érett felnőtt generáció diavetítéses meseműltja és a klasszikus felismerési jelenetek sémái keverednek benne épp a rendszerváltásunk környékén, másrészt az indián és a tartótiszt, az apa és a nagymama szerepe, a pesti presszó, az otthoni konyha, a kihallgató szoba és Zebegény mind-mind a retrospektív jelen toposzai.

Az előadásszöveg a városi legendába is már ismerősként lép: a bakonyi indián-identitások nyilvános, irodalmi reflexiója mostanában ér el a memoárok műfajához (Cseh Tamás nyomában), a kulturális emlékezet már szabadon idézi fel a hatvanas évek alternatív közösségi történeteit.

Ez az előadásszöveg azzal, hogy egyszerre használja az indián és az ügynök legendáriumot, különösen összetett dramaturgiai feladatokat vállal. A rezervátum-Magyarország világának reprezentációja már a címben, a többes számban előlegezi a rezervátumba kényszerített magyar közösség kettős identitását, mely bonyolult 'játék-a-játékban' szerepértelmezést igényel. A bátorítóan érzékeny cím a társakra és a dramatikus viszonyokra, s nem a besúgás narratívájára figyel.

Ez a színpadi szöveg minta, miként lehet a magyar drámatörténetet olyannyira meghatározó dokumentum-dráma, történelmi parabola-dramaturgia, tézisdráma, tandróma hagyományát kikerülve mégis beszélni a közelmúltról anélkül, hogy az olvasónak ne a sematikus ítéltetés könnyen adódó keretei kínálnák az élményt.

Kovács Krisztina és Bereményi Géza szerzőpárosa erős dramaturgiai *trouville*-jal fogja össze a szöveget, különös és ritkán használt párhuzamos szerkesztéssel. Huszonöt jelenetük van, az első és az utolsó keretet alkotva filmből filmmé zárja a mesét, a többi jelenet (egy kivételével) már ismert, már egyszer elhangzott mondatokkal kezd. Újraírtakkal. A szerzők a lineáris cselekményt minden olyan pontnál megállítják, ahol információhiány lép fel, ahol a megértéshez újabb kutatáshoz, a múlt faggatásához kell folyamodni.

Utolsó jelentés – I. jelenetvég:

„TARTÓTISZT: Az indián úgy le van zárva. Vége van.

HORVÁTH: Akkor miért kellett a házkutatás? Mít kerestek?”

Házkutatás – I. jelenetvég:
„TARTÓTISZT: Na... ez az összes fotó?”

Éjjeli őrség – I. jelenetvég:
„HORVÁTH: Muszáj elmondanom valakinek. Nem tudom magamban tartani.
SZOBOSZLAI: Csak a föld meg a parázs fogja hallani titkodat.”
(Az idézetek az előadás szövegkönyvéből valók – J. M.)

Így megyünk egyre mélyebbre a történetben, s egy pontot elérve jövünk újra vissza. Újraértve, újramondva és újrabeszélve a múltat. Elindulunk a nagymama nappalijából egy nyári délután, a nappali után egy filmes kuratóriumi helyiség, egy gyerekszoba, egy konyha, egy konspiratív presszó, lakások, majd Zebegény válik a múltrekonstrukció terévé, s a térddiverzitás a kételyt és a kíváncsiságot egyszerre formázza olvasói élménnyé: meddig megyünk el, hol lehet, ha lehet egyáltalán ebből a múltkutatásból visszafordulni, hányadik bugyort kell megjárni a jelen poklában, hogy történeté szelídüljön a múlt. Ezekkel a változó amplitúdójú időugrásokkal (az idő mindig hangsúlyos jelölésével: két nappal korábban, 1987., 1963. január., egy héttel korábban, előző este, pár órával korábban, 1962. nyár, 1961. nyár, két héttel korábban, pár órával korábban, aznap reggel) először visszafelé, lefelé haladunk a múltba, majd a legmélyebb bugyorban, mindennek az origójában, a 13. jelenet után, mely óhatatlanul a bűn és az eredet egyik magyarázatává is válik, elindulunk visszafelé ugyanazokon az időlépéseken, melyeken lejutottunk.

E szerkezet narratívája kettős: egyrészt a folyamatos jelen idő az oknyomozás, a kutatás, a megértés fázisait, mindegyik fázist dialógushelyzetben, vagyis átélhető és azonosítható állapotában ábrázolja. Másrészt a tizenkét képben visszafelé, tizenkettőben előrehaladó cselekmény a szerkezetet magát teszi szimbolikussá. Nemcsak azért, mert megidézi a klasszicista dramaturgia tizenkét/huszonnégy órás időhatárának természetességéről és mesterségességéről folytatott állandó vitáját, hanem mert szimbolikus jelentőséggel telíti a középső, a tizenharmadik jelenet egészét.

Ez a jelenet az igazi apacs indián, az amerikai kontakt, Kormos Üst pályaudvari búcsúztatása.

„Szoboszlai indián jeleket mutat, először az ember jelét, aztán a szívére teszi a kezét. Caldron megöleli. Caldron azt jelzi, hogy »ajándékot akarok adni neked«. Szoboszlai azt jelzi, hogy »én is ajándékot akarok adni neked.« Ezután Szoboszlai egy saját maga által készített fejdíszot ad át Caldronnak, Caldron pedig egy varázsszeres zacskót. Köszönetet jeleznek egymásnak.”

Ez a jelenet a zebegényi apacs törzs életében a legfontosabb pillanat, hiszen igazi apacs barátjuk lett, autentikus forrásból jutnak hozzá autentikus tárgyakhoz, legalábbis elkészítésük leírásához, s mindaz, ami játékként másik, szabadabb identitást kínál nekik, most kapcsolatba lépett a valósággal. Szimbolikus értékű ez a találkozás, mely a búcsúzás pillanatát megörökítve azonnal jóslattá is válik: a kapcsolat az eredendő bűn.

Ez a jelenet az egyetlen, mely vegyíti a különböző identitások performatív gesztusait. Egy indián jelenik meg a Keleti pályaudvaron 1961-ben, így a dialógusok sokszorosan, magyarul és angolul is elhangzanak (azt mondja..., he says...), az indián jelbeszéd pedig végig feltételezhető. A kép szimbolikus abszurdítása (indián a kelet-európai peronon fejdísszel) a realista játéknyelvi sémák között nyilvánvalóan dramatikus cezúraként működik, főként, hogy ez a jelenet a két barátot, a törzsfőnököt és a varázslót, Horváthot és Szoboszlait egyszer végre gyermekien boldognak mutatja. („...boldog örömmel ugránozni kezdenek.”)

Míg az első tizenkét jelenet a kutatás fázisait jelenetezi, addig az utolsó tizenkettő a megértését. A jelenettagolások a lefelé tartó szakaszban nem új szereplő beléptét jelzik, hanem egy-egy új információ-elem hiányát, felfelé pedig még egyszer visszatérünk ugyanahhoz a jelenethez, ugyanahhoz a képhez, hogy rekonstruálva a megértést, az egyik lehetséges értést, történetként írassuk-olvassuk a múltat.

Azzal, hogy a jelenetkötések nem szereplőkkel, hanem történetekkel működnek, vagyis a klasszikus jelenetezés helyett a jól-megcsinált jelenetezés hatása érvényesül, lánc-mesévé alakul a narráció. A felfelé, az időben felénk tartó szakaszban minden jelenet ismétléssel idézi fel párját, s a közben megszerzett olvasói tudással az időbeli párhuzamot, a megértés aktusát véljük teatralizálódni, de a mese paradigmájában. Ezzel a dramatikus megoldással válik mesévé a történelem, példává és ikonná a hős, csak az azonosulás értelmezői körülményei bonyolultak, hiszen az *Apacsok* társalgási színműként kezd, a könnyeden működő színházi befogadás alapmechanizmusait, vagyis a bulvárrá egyszerűsödött jól-megcsinált színmű nyomozásdramaturgiáját és a családi titkok naturalista elrejtését használja.

„KATA: De, Edit néni, ígérje meg, hogy nem mondja el senkinek.

NAGYMAMA: De miért nem lehet elmondani?

KATA: Laci még nem tudja.

NAGYMAMA: Hogyan? Hogy nem tudja?

KATA: Még nem tudtam vele beszélni.

NAGYMAMA: Jó, akkor halasszuk el. Én hallgatni fogok. (...) ez úgy el lesz temetve bennem, mint annak a rendje.”

A legprimitívebb olvasói stratégiáinkkal is egyszerűen és simán követhető minden, magát a történetet ismerősnek, és a kora múlt miatt pedig retrónak vesszük. S az egyszerűség, az erőltetett jelen idő teszi lehetővé, hogy például a fent idézett kezdés emblematikusságát, késleltetve ugyan, de megértsük és elfogadjuk.

Ez egy retró történet tehát, melyben egy fiú nagyapja múltjába keveredik, s a legendák homályba vesző ösvényein úgy nyomoz, mint nagyapja után az ÁVH tette volt. Különös, mondhatni, klasszikus érdeme az egész alkotásnak, hogy ez a nyomozás, ez a kutatás nem belső, személyes készletéből indul, hanem egy véletlen felismeréssel: a férfiak/fiúk mai generációja más életet élt. „Nem azt, ami van”. A fiú, Horváth filmet készített nagyapja indián naplójából, s a filmtervet a kuratóriumi ülésen az egyik döntnök, Szoboszlai hazugnak és felületesnek nevezi. Ezzel a kiáltóan önreferenciális jelenettel a szöveg jelzi saját várható befogadási sémáit is.

„BAJOMI: Vigyázni kell, hogy amikor az indián játékot játsszák a szereplők, könnyen nevetségessé válhatnak.

HORVÁTH: Mire gondolsz?

BAJOMI: Például amikor így beszélnek (olvassa) »Süt a nap a szívemben, hogy újra látlak, fivérem!« és közben ott áll tolldíszben egy fiatal magyar mérnök.”

Ezek a performatív befogadási sémák, mint az időben visszafelé tartva majd megtudjuk, nemcsak a nevetést, hanem a szólás bátorságát és az igazság alkotássá válását is várják, vagyis a drámatörténeti olvasói hagyományból következően az ítéletet. S ez az, amit az *Apacsok*, szembemenve az olvasói elvárásokkal, elkerül.

Itt például a nagyapák, nagymamák és az unokák generációja a szöveg jelenetstruktúrájának köszönhetően azonos szerepet kap, azonos Horváth ma és a hatvanas években, azonos Szoboszlai ma és a múltban, és azonos Kata és Edit is. Nem szerepösszevonáso-

kat, hanem azonosságokat olvasunk, melyeket a szerzők az asszonyoknál terhességgel erősítenek, így az attribútumokkal is szinte ismétlik a történet egyetemes, így ebben az értelemben meseszerű voltát. Az azonosságok kizárják az ítékezés aktusát.

Mondjuk, hogy volt egy szegénylegény, aki játszótársait védeni akarván információkkal segítette a gonosz vadászt. Most hetedízigen bűnhődik, és 2009-ben még csak a harmadiknál tartunk. Pontosabban ez, a népmese narrációs modelljét idéző történet így hangzik: egy indiánt játszó baráti társaság egyik tagját az ÁVH reznignált és rafinált tartótisztje fenyegetéssel beszervezi, hősrünk naivságát, jószágát hivatalból kihasználja, s a megszerzett információk alapján likvidáltatja az indián törzs vezetőjét, hősrünk legjobb barátját. Feltűnő, hogy ebből a történetből hiányzik a mesék generális feloldása, a megbozítás mozzanata, mely a közösségben elfogadott rendből épít megnyugtató véget, és hiányzik a jó és a rossz egyértelmű megkülönböztetésének mesei biztonsága.

Pedig a mesenarratíva megidézésén túl a kétdimenziós karakterek technikája is mesei. Ez nem egyszerűséget jelent, csak a drámai jelenben való állandóságot. S mivel itt a drámai múlt az időtechnika miatt állandó és folyamatos jelené formálódik, a karakterek minden jelenpillanatban egyformák. Nem jók vagy jobbak, rosszak vagy gonoszak, hanem állandók. Horváth naiv, baráti, gyáva, s mindig ilyen marad. Szoboszlai erős vezér, egyenes és bátor, mindvégig. A nők idegesek, rebbennek, helytállnak, túlélnek, félnek, s rajtuk, a női karaktereken egyértelműen olvasható, hogy ebben a szövegben csak szerepek vannak, nincs jellem, nincs lélek, csak a sztereotip helyzetekbe belépő szerep van.

Az egymás után következő jelenek, melyek ráadásul a múlt felé, visszafelé haladnak, lehetetlenné teszik, hogy ebben a drámában egyáltalán követni tudjuk a lélektani vagy társadalmi realizmus hagyományából óhatatlanul elvárt jellemfejlődést, mert ebben a szerkezetben az nem jöhet létre. A drámaírók mozaiktechnikája nem egyszerűen a történet, a mese idejét szaggatja diafilmszerűvé, de a karaktereket is vizuális perspektíva, vagyis szöveges kontextus nélkül sematikusan ábrázolja (az előadásban a vetítés a vizuális közeg, s a diavetítés stilizált formája a domináns). Mert hiába tűnik egyértelmű teátrális kontextusnak a kihallgatás vagy a konspiratív találkozó tere, az csak egy csupasz irodai enteriőr vagy egy mindenkorai presszó lesz, cserélgethető, mint a diafilm a vetítőben.

A történetet, mint írtuk, az a felismerés generálja, hogy a férfiak/fiúk mai generációja más életet élhet, bár az Apa és a Tartótiszt azonossága a paternális helyzetek dominanciáját állítja. Ugyanakkor ellensúlyozó dramaturgiai megoldás annak kiemelése, hogy az asszonyok/lányok mai generációja mégsem él más életet. A nagymama-Edit és Kata azonossága nemcsak a terhességgel mint állandó attribútummal szerepel (kiemelt, három jelenetben is megfogalmazott motiváció a gyerekért, a jövőért érzett morális felelősség), hanem a hallgatás, az elhallgatás képeivel. Nagymama-Edit párhuzamos jelenetei a családi vacsoránál (ez a kezdet és a vég), a női szerep, vagyis a tudás és a titok megőrzésének antropológiai lehetőségét és kötelességét teátralizálja. A nő magába fogadja a titkot, terhes vele, őrzi mélyen, teste és lelke is hallgat róla.

„NAGYMAMA: (...) Mert lehet ezzel együtt élni. Az életemre kérlek, hogy ezt most temesd el magadban, jó mélyre. És majd akkor vedd elő, ha én már nem leszek.

HORVÁTH: Mi az, hogy nem lesz? Nagymama lesz, akkor is, ha meghal, mert itt lesz bennem.

NAGYMAMA: Akkor én ott benned is, örökre kérni foglak, hogy felejts el engem.

HORVÁTH: Ne kérjen lehetetlent. Arra csak maga képes, én nem.”

Horváth feleségét gyermekkel és beszervezésének történetével ajándékozta meg, ez rendben. A titokkal terhes nő mindent eltemet magában és túlél. De új paradigmát indít-

hatna az *Apacsok*, hiszen a szövegtestben ezt a képi azonosságot hordozza a mai generáció terhes nője, Kata is, ugyan ez sem hangsúlyos (feminista) provokációként, inkább erős mentális paradigmaként működik. De az egy másik történet lesz.

Kovács Krisztina és Bereményi Géza drámája látens mesenarrációval működteti az elmúlt évtizedek közösségi ráismerésének és közös eszmélésének egyik legfontosabb fázisát, az ügynöki jelentések köré képzett tragédiát. Ez azért okos és szokatlan választás, mert tudjuk, hogy a színház műfaja elsődlegesen az állásfoglalások kikényszerítésére készített. A realista és provokatív politikai játéktechnikák Brecht és Piscator (és írjuk le megint, Halász Péter) újságszínháza óta rendre beléptetik a valós dokumentumok erejét a játékba, hogy a fikciós határok érintkezzenek a valósakkal.

Az *Apacsok* nem dokumentumdráma, akkor sem, ha Kovács Krisztina alapos kutatásokat végezve levéltári dokumentációk alapján írt fikciót Bereményi Gézával. Nem dokumentumdráma, mert nem állítja azt, amit a harmincas évek hagyományát felelevenítő Peter Weiss, hogy a tényleges adatok a színházi kontextusba lépve felerősödnek, s igazságuk kiviláglik. Az *Apacsok* felismerte azt a veszélyt, mely az eredeti dokumentumok dekontextualizálásával jár, így ítélkezés helyett történetet formált dia-mesévé.

A SZUBJEKTUM EREKLYÉI

Tolnai Ottó tárgyiassága drámáinak tükrében

1. Tolnai tárgyiasságának világirodalmi előzményei

Egy festmény egy holdvilágos tengerparti villáról, tíz kis számozott csipkevasaló, egy holdkedi, egy narancs, a mindent betemető nullás liszt: Tolnai Ottó drámáiból az olvasó és a néző leginkább talán tárgyakat őriz meg emlékezetében. Ahogy a szereplők is teszik. Ahogy Tolnai maga is teszi. Minden a tárgytól indul, s oda tér vissza, legyen az apropó egy túl sokat látott öregember halálra készülődése (*Végeladás*, 1979), egy hajszolt életű színésznő reggeli kapkodása (*Bayer-aszpirin*, 1982), a megaláztatás és fájdalom minden grádicsát végigjárt vendégmunkás elmerengése (*Briliáns*, 1985), egy romantikus lelkű poéta árvalányhaj-mentési kísérlete (*A tűzálló esernyő*, 1987), egy világmegváltó terveibe beleőrülő fiatalember lázadása (*Paripacitrom*, 1991) vagy a sívár jelenből a múlt romantikájára vágó asszony képzelgése (*Könyökkanyar*, 1992). Nem különlegesek ezek a tárgyak: horpadtak, kopottak, elhasználtak, koszosak – de történetük van, és ez mégis egyedivé teszi őket. Használjuk, őrzjük szemében – és az olvasó szemében. Mert a tárgyaknak a drámákon belül is (mint használati tárgyaknak) és a szövegeken átfelve is (mint motívumoknak) történetük van.

Parti Nagy Lajos, Tolnai beszélgetőpartnere a *Költő disznózsírból* című interjúregényben így összegzi megfigyeléseit Tolnai tárgyiasságáról:

„Én most, hogy erről beszélünk, döbbenek rá először, hogy az igazi, komoly tárgymániákusok, mint amilyen te is vagy, szóval, hogy azok számára mégsem fontosak a tárgyak. Illetve nem a tárgyak a fontosak. Tulajdonképpen egész életében homokvárakat építesz magad köré, szobákat építesz, körülrakod magad tárgyakkal, megvárod, míg ezek beléd szívárognak és beléd kövesednek, aztán odébb állsz, s a konkrét tárgyak kizárólag a maguk imaginárius létmódjukban érdekelnek, kizárólag irodalomként és festészetként.”¹

A kérdésfelvetés jogos: mi a funkciója, milyen létmódja van Tolnai tárgyainak? Mennyiben fontosak, ha fontosak? Mitől válnak központi szerepűvé a művekben? És vajon tényleg odébbáll az alkotó vagy a hozzájuk kötődő szereplő, ha már „belé szívárogtak”?

Ha kitekintünk Tolnai tárgyszemléletének és -ábrázolásának genealógiájára, az egyik nemzetközi irodalmi előkép kétségkívül az Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot és William Carlos Williams nevével fémjelzett tárgyiasság.² E három alkotó tárgyszemléletéhez képest kísérlem meg Tolnai tárgyfogalmát körvonalazni. Ezra Pound írásainak, különösen az asszociációs szerkesztésű, belső gondolatfolyamokat gyakran tárgyasult formában ar-

¹ Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2004. 295.

² A tárgyiasság fogalmát itt nem szűkebb értelemben, mint a Louis Zukofsky nevéhez kötődő költészeti irányzat megnevezését használom, hanem az annak létrejöttét is elősegítő modernista törekvést általában jelölöm a szóval.

tikuláló *Cantó*knak és az imagizmusnak a nyoma mélyen beivódott Tolnai költészetébe, illetve esetenként drámaírásába is. Pound versbeli „tárgyai” (metróbeli arcok, egy kápolnafreskó stb.) néha „fényes részletek”-ké válnak („luminous details”): önmagukon túlmutató jelentésükkel *vagy* verstani-stilisztikai újszerűségükkel mintegy kifénylenek a vers szövegéből. Ezek a „fényes részletek” Pound nézete szerint magukba sűríteneek egy-egy képzetet, kort, költői célkitűzést stb. Tolnai tárgyai, látni fogjuk, szintén a sűrítés eszközei: történeteket szívnak magukba, attól válnak önmaguknál többé. Viszont míg Pound „fényes részletei” gyakran a versek szövegén kívüli tudásra (például a prozódia történeti változásaira) alapoznak, vagy számos kultúra átfogó ismeretére (történelemre, művészettörténetre, közgazdaságtani ismeretekre, irodalomra, politikára stb.), addig Tolnai tárgyai mindig a szövegvilágon belül nyerik el értelmüket. Kettejük hangsúlyainak különbségét az is jelzi, hogy míg Tolnai tárgyakra építi szinte egész életművét, Pound számára a tárgyak csak egy lehetőséget jelentenek a költői téma vagy szerkesztési módszer megtalálásához. Mindemellett, hogy Tolnai számára Pound imagizmusa meghatározó volt, kellően bizonyítja, hogy a Pound *Visszatekintés* című esszéjében meghatározott három imagista vezérelv közül az első Tolnai maga is idézi (Danilo Kiš prózájára vonatkoztatva) a *Költő disznózsír*ből kötetében mint a tárgyiasság egyik alapvetését: „A dolog... (vagy tárgy) közvetlen feldolgozása.”³

T. S. Eliot „megfelelő tárgy”-a, amint azt *Hamlet* című esszéjében kifejti, közvetlenebb kapcsolatot teremt a tárgyiasság modernista törekvése és Tolnai írásai között:

„Az érzelemnek művészi formában való kifejezése csakis a »megfelelő tárgy« megtalálása révén lehetséges; vagyis olyan tárgycsoportra, helyzetre, eseménysorra lelvén, mely ennek a bizonyos érzelemnek a formulája lesz; mégpedig úgy, hogy amint a szükségképpen érzéki élményt eredményező külső tények adóttak, közvetlenül fölkeltek az érzelmet.”⁴

Eliot számára az érzelmek tárgyakba kódolása visszafejthető egy dekódolási eljárás során: az író a szövegben az érzelmek kifejezéséhez valamilyen tárgyat vagy eseményt használ, amelyek a szemlélőben/érzékelőben vagy éppen az olvasóban „közvetlenül fölkeltek” az általuk közvetített érzelmet. A tárgyiasság így Eliotnál a versírás és -olvasás folyamatát érinti; Poundnál elsősorban a verstárgy stilisztikai minőségét („közvetlen feldolgozását”) határozza meg. Pound, Eliottal szemben, az ábrázolás módjára helyezte a hangsúlyt, nem a funkciójára: már a láttatás közvetlensége is elégséges a jó költészethez. Ha például az olvasó nem tudja a szimbólumokat feloldani, akkor is élvezhető kell, hogy maradjon a műalkotás. Azaz Pound számára nem feltétlenül reverzibilis a kódolás: maga a kód, a jel is képes esztétikai élvezetet okozni, nem szükséges a kódolt minőség, a jelölt

³ Tolnai Ottó: *Költő disznózsír*ből, id. kiad., 310. Eredetileg: „A »tárgy« közvetlen kezelése, legyen bár szubjektív vagy objektív”. Pound, Ezra: „Visszatekintés”, in: *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Kappanyos András (ford.), Bókay Antal és Vilcsik Béla (szerk.), Osiris, Budapest, 1998. 323–330, 323. Angolul: „Direct treatment of the »thing« whether subjective or objective”. Pound, Ezra: „A Retrospect”, in: uő.: *Literary Essays*, Thomas Stearns Eliot (ed.), Faber and Faber, London, 3–14, 3.

⁴ Eliot, Thomas Stearns: „Hamlet”, Takács Ferenc (ford.), in: uő.: *Káosz a rendben*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 73–79, 77–78. Angolul: „The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an »objective correlative«; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.” Eliot, Thomas Stearns: „Hamlet and His Problems”, in: uő.: *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London, 1928. 95–103, 100.

előhívása ehhez. (Ezt a gondolatot nem sokkal később a Tolnaitól sem idegen dadaizmus fogja a lehetséges végletekig szorítani, amelynek képviselői a jelöltről leválasztott jelek valóságos orgiáját teremtik meg.) Pound így foglalta össze ezt a gondolatot a fenti esszéjében:

„Szimbólumok – Hiszem, hogy a megfelelő és tökéletes szimbólum a természetes tárgy, s ha egy ember »szimbólumokat« használ, úgy kell őket használnia, hogy szimbolikus funkciójuk ne legyen útban; azaz hogy az értelem és a passzus költői minősége ne vesszen el azok számára, akik nem értik a szimbólumot mint olyant, akik számára például egy sólyom csak sólyom.”⁵

A tárgyakba csomagolt érzelmek (melyek hol képesek, hol nem képesek a nézőben/olvasóban felidézni az adott érzelmet) témája Tolnainál is központi jelentőségű, többek között a később tárgyalandó *Végeladás* egyik kulcskérdése.

Még az elioti objektívizmusnál is közelebbi rokona Tolnai írásmódjának William Carlos Williams tárgyiassága. Williams *Dalféle* című 1944-es versében fogalmazta meg műveiben vissza-visszatérő, híres mottóját. Ezt Tolnai is idézi, Pound fent hivatkozott axiómája mellett: „No ideas but in things”, azaz Tolnai fordításában: „Ne eszméket, hanem dolgokban... Semmi eszmét, csak a tényekben.”⁶

A Sort of a Song

Let the snake wait under
his weed
and the writing
be of words, slow and quick, sharp
to strike, quiet to wait,
sleepless.

– through metaphor to reconcile
the people and the stones.
Compose. (No ideas
but in things) Invent!
Saxifrage is my flower that splits
the rocks.

Dalféle

A kígyó várakozzon
a gyom közt,
és az írás
legyen lassú és gyors, ütni
kemény, várni nyugodt, éber
szavakból.

– metafora hangolja egybe
az embereket a kövekkel.
Ötvözz. (Eszmék:
Csak a dolgokban) Képzeld!
Az én virágom a kőtörőfű: megrepeszt
a sziklát.

Várady Szabolcs fordítása⁷

Williams már eszmékről beszél: nála a tárgyak – szemben Eliot definíciójával – nem csak hangulatokat, érzelmeket rögzítenek, hanem az értelemmel, a kultúrával is összeköttetésben vannak. Tolnai tárgyai legszorosabban egyéni történetekhez és ezeken keresztül a kollektíven átélt történelemhez kapcsolódnak, de Tolnai, mintegy Williams

⁵ Pound, Ezra: *Visszatekintés*, id. kiad., 323–330, 326. Angolul: „*Symbols*. – I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man use »symbols« he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk.” Pound, Ezra: *A Retrospect*, id. kiad., 3–14.

⁶ Tolnai Ottó, *Költő disznózsírból*, id. kiad., 310.

⁷ Williams, William Carlos: *Amerikai beszédre*, Európa Kiadó, Budapest, 1984. 44.

tanácsát követve, kerüli az eszmék nyílt megfogalmazását. A történelem, az emlék és az ember csak tárgyakon keresztül érintkezik: tárgyak hívják elő az emlékeket, ezáltal tárgyak segítenek rekonstruálni a történelmet. Williams így fogalmaz: „metafora hangolja egybe / az embereket a kövekkel”. Azaz a metafora teremti meg a közösséget ember és kő között. Tolnainál ez kicsavarva megy végbe: az ember és a kő közössége terem metaforát. A kő emberi kézbe kerülve történettel telik meg, jelentéssé válik: metaforává. A tíz kis számozott csipkevasaló, a szekéderéknyi imakönyv, a nagy tükrös szekrény a *Végeladás* főszereplője, Csömöre életének egy-egy szakaszát őrzik magukban: mindegyik egy-egy embléma. A metaforikus vagy emblematikus jelentésük viszont egyedülállóan sérülékeny, ugyanis le lehet választani róluk: Csömöre, ez a huszadik század retteneteibe, nélkülözéseibe és embertelenségébe megvénült férfi, a darab során fokozatosan megválik minden tulajdonától, felszámolja eddigi emlékeit, életét; néhányat egy színésztrupp szerezt meg, hogy kellékként használja föl egy színdarabhoz, másokat ismerősök, idegenek hordanak szét. Az új tulajdonosok akaratlanul is kiforgatják eddigi, talán egyetlen jelentésükből a tárgyakat: Csömörén kívül nem biztos, hogy bárki is megkülönböztetett figyelemmel fog bánni a tárgyakkal, azaz jelentéssel ruházza fel őket.

2. A megéledő tárgyak játéka

Csömöre mindennapos, ócskának látszó, de antropomorfizált tárgyai szinte önálló egyéniségek, amennyiben élettörténetük van; de nincs hangjuk, hogy történetüket megosszák a külvilággal. Egyfajta szimbiózisban élnek tulajdonosaikkal, helyesebben azokkal, akik „olvasni” tudják őket (milyen távol vagyunk most Keats görög vázájától, akinek történetét még a lankadatlanul kérdező, gyengéden faggatózó szemlélője sem tudja megfejtetni – „Óh, lombdiszed közt mily legenda él?”): a tárgyak megőrzik az ember emlékeit (emlékezzünk csak vissza Eliot tárgyba ojtott érzelmeire), az ember cserébe emlékszik a tárgyak történetére – ami természetesen részben a sajátja is. Ez az egymásrautaltság mérhetetlen bizalmat feltételez, de egyben kiszolgáltatottá is tesz, mint azt Csömöre önfelszámolása is bizonyítja; letétbe helyezett emlékei nem biztos, hogy megőrződnek, és fordítva: tárgyainak talán sosem lesz többé az a jelentése, ami Csömöre olvasatában volt. A puhafa gyűrődészka, ami Pesten a világháborúban Csömöre életét mentette meg, és amihez körmeszakadtáig ragaszkodna, végül egy hajdani színész, az egykori Csárdáskirálynő tulajdonába kerül, akinek lánya, Lilike viszi egy régi, megvetemedett gyűrődészka helyett. (Nem véletlen itt a Csárdáskirálynő említése: mint a közelmúlt szakirodalma⁸ feltérképezte, a köztudatban ez a folklorizálódott operett a magyar kultúrkins elidegeníthetetlen részévé vált, valamilyen kapcsolódási ponttá; több generáció tette magáévá a dalokban elmondott „magyar életérzést”, így maga a Csárdáskirálynő Tolnai drámájában magát a magyar kultúrát is jelképezi. Ezzel egyidejűleg azonban a magyar kultúra kritikája is a Csárdáskirálynő mint szimbólum: az értelmiség szempontjából a magyar kulturáltság hiányosságát, szűklátókörűségét jelzi, hogy egy könnyed, szerelmes operett válik a vezető kultúripari termékké.) A Csárdáskirálynő már nem fogja tudni a régi történetet, elveszik a gyűrődészka eddigi jelentése: hétköznapi használati tárggyá válik egy szimbólum – valakinek a „sólyom csak sólyom”.

Az élettörténet ereկletartói, a tárgyak az ember halálával látszólag elvesztik kiváltságosságukat, valódi tartalmuk darabjaira hullik és elveszik. Csömöre, úgy tűnik, a darab

⁸ Gerő András, Hargitai Dorottya, Gajdó Tamás: *A Csárdáskirálynő: egy monarchikum története*, Habsburg Történeti Intézet–Pannonica Kiadó, 2006; és Molnár Gál Péter: *Honthy Hanna és kora*, Magvető Kiadó, Budapest, 1997.

folyamán lassan felsejlő önéletrajzát olyan tárgyakra bízta, melyek valószínűleg képtelenek azt megőrizni, mert csak a még élő tulajdonosoknak képesek azt „visszamondani”. Csömöre néhány tárgya azonban megtalálja azt az új olvasót, aki a régi történeteket is képes kiolvasni a tárgyakból, biztosítva Csömöre történetének továbbélését.

A fentiekhez hasonlóan a *Könyökkanyar*ban is tárgyak indítják el a múltidéző, identitáskereső és -teremtő vallomásokat: ahogy egy kamion belehajt a sarki házba, a falon levő festmény a háziasszony, a Mama kezébe repül. A kép felidézi múltját, szerelmeit, ahogy fizikai kontaktus alakul ki a testet öltött emlék (a festmény) és az emlékező között. A múlt közelségére, elevenségére utal a nő csodálkozása: „hihetetlen, de ez a kép még mindig nyers, még mindig szárad.”⁹ Mintha a beszélő is tudatában lenne a festett kép kettős, jelenre és múltba irányultságának, elmeséli lányának, Eleonórának, hogyan kötött ki a kezében a ráma: „Nem értem. Álomban – pontosabban álomból – kinyúltam érte, és elkaptam. Repült felém az abbáziai villa. A villa, a leánderbokrok, a citromfák festve voltak, de mögötte a tenger, a tramontana valódi volt.”¹⁰ Maga a kép tehát festett, leképezett, másodlagos, de az élmény, az emlék, amit megfestett az alkotó, valódi. A *Könyökkanyar* a valóság és a valóságon túli (emlékek, álmok, képzelet) közötti kapcsolatot több ponton is tematizálja, többek között a tárgyak révén, de ugyanezt a problémát veti föl a helyszínek és a szereplők identitásának változékonysága is. A hajdanvolt szerelmek után sóvárgó Mama képzelete például a valóságban is átalakítja a teret és a szereplőket: ideiglenesen visszavarázsolja egy románcának a színhelyét, a kamionon érkező Medvét pedig Apollószerű férfivé változtatja.

Az önállóan hangtalan tárgyak paradox módon épp hangot adnak a szereplőknek: segítenek nekik artikulálni a múltat. Ennyiben a vallomásos költészethez is hasonlítható (különösen Csömöre esetében) a dráma megtörténte, a drámai monológ mint beszédaktus: a múlt elmondása egyrészt az átörökítés, a továbbadás, másrészt a gyógyulást, feloldozást kereső gyónás gesztusa. Radnóti Zsuzsa érzékeny tanulmánya is, a *Magányra ítélve*, anélkül, hogy a „vallomás” szót egyszer is használná, pontosan ezt a minőséget járja körül:

„Ezek a sokat megélt, szívós drámai hősök és hősnők tovább hagyományozzák a világra az őket éltető, illetve bennük pusztító múltat, emlékeket. S mindhárman [Beckett, Nádas és Tolnai, illetve alakjaik], ahogy megszabadulnak az elmúltaktól, ahogy kikényszerítik belőlük a titkaikat, úgy válnak meg fokozatosan maguk is valós életüktől. Erejük megélt, elszenvedett, elviselt életükben volt, abban, amit eddig magukban őriztek. Továbbadni a titkot, kibeszélni a rettenetet, ez lehet pusztító, de lehet gyógyító erejű is. A megfogalmazás, a kimondás, a továbbadás lehetősége a magány feltörését is jelenti, egyfajta közös létezést a jelennel, talán a jövővel és a másik emberrel is. A gyónás megkönnyebbülés, még akkor is, ha nemcsak bűneinkről, hanem talán ártatlan, büntelen életünktől szabadulunk meg. Megtisztulást, megbékélést hozhat ez az aktus, még ha halál is az ára.”¹¹

Ha felidézzük a vallomásos költészet elindítóinak (Robert Lowell, John Berryman, Theodore Roethke, Sylvia Plath és Anne Sexton) poétikáját, éppen ezzel a gyógyító célú kimondással találkozunk: mindegyikük súlyos mentális zavara terápiájának szánta a ki-

⁹ Tolnai Ottó: „Könyökkanyar”, in: uő.: *Végel(ő)adás*, Neoprológus Kiadó, Budapest, 1996. 178. (Prológus Könyvek)

¹⁰ Uo., 178.

¹¹ Radnóti Zsuzsa: „Magányra ítélve. Tolnai Ottó drámáiról”, in: *Tolnai-symposion*, Thomka Beáta (szerk.), Kijárat Kiadó, Budapest, 2004. 213–225, 215–216.

mondhatatlannak ítélt élmények versbeli megfogalmazását. A freudizmus tanaiból levezetett módszer nem bizonyult működőképesnek: a vallomásos költészet nagyjai közül csak Lowell és Roethke halt természetes halált (mindkettejükkel szívroham végzett), de ők is huzamos időt töltöttek kórházban idegösszeroppanás és depresszió miatt. Csömöre fokozatos önfeltárására, egyre mélyebbre ásására, illetve metaforikus beljebb nyomulására Ázsiába is alkalmazható a vallomásos költészet pszichológiája: emlékeinek felkutatásával és megvallásával föl akarja őket számolni, el akar jutni a kezdetekhez, a megtisztított, emlékek nélküli emlékezethez. A vallomása azonban nem lesz teljes: gyerekkori szenvedéseit (egy béres a jászolban hétéves korában megerőszakolta) nem tudja elmondani – ezt a borbélytól tudja meg a közönség; a vallomássorozat nem lesz gyógyító hatású.

Tolnai a két, egymással ellenkező beszédmodot, a verset az éntől eltávolító tárgyias-ságot és a részben vele szemben megszülető, az én rejtelseit a legfőbb témának megtevő vallomásosság hagyományát biztos mozdulattal köti össze: Tolnai alakjainak személyesége mindig tárgyaikba kivetülve jelenik meg, de a tárgyakkal való kapcsolatot az énfeltárás motiválja. Ahogy számos vallomásos költészetbeli alterego, például Berryman Henryje, egyszerre szolgáltat maszkot és megszólalási lehetőséget az én számára, úgy a Tolnai-karakterek is tárgyakkal bátyázzák körül énünket, és egyben ezek révén tudnak kapcsolatot létesíteni másokkal.

Nem véletlen, hogy gyakori, tárgyakkal kapcsolódó alakzat a prosopopeia, a megszemélyesítés: az életfragmentumokkal rendelkező tárgyakra akarva-akaratlanul is személyként beszélnek a szereplők a *Végeladásban* („Elment a fogas?!” vagy „meg ne iramodjanak a dolgok”), és a rendezői utasítások is („A térkép még egy lépést tett felénk”),¹² csakúgy, mint a *Könyökkanyarban* („Iderepült a rámából [a kép], mint egy mélylila holló”; „És most az a drága ráma kidobta magából a képet, szépen idelődította a kezembe...”¹³). Thomka Beáta is nyilván erre utal Tolnai-monográfiájában, mikor a „megéledt metaforák színházá”-ról vagy a játékkeret „bejátszó” metaforikus motívumokról beszél.¹⁴

De miért ruházza fel a tárgyakat Csömöre (és Tolnai) ilyen „cselekvő” erővel, önálló akarattal? Csömöre pedáns könyvelőként próbálja rendszabályozni az elvitelre váró tárgyakat. Amikor bolhapiacként működő házához újabb érdeklődők hangja közeledik, így riadozik:

„Vigyázni kell! Nagyon kell vigyázni, meg ne iramodjanak a dolgok, meg ne iramodjon ez a sok vacakság, mert maga alá temet... Visszafogni! Egészen lelassítani! Úgy távozzanak tőlem, minden úgy, mint ahogy az árnyék csúszik a földön, észrevétlenül...”¹⁵

Ezek a tárgyak nem objektumok többé, hanem szubjektumok: tulajdonosuk szubjektumának ereklýei. Ennek megfelelően Csömöre bizonyos vallásos áhítattal, gyengéd figyelem-séggel veszi őket körül, ami a külvilág számára pusztán az öreg egy újabb bolondériájának tűnik. Az első részben megérkező borbély a hurkatöltőt, száz szappant, gyertyatartókat és egy tükröt igényelt, de most csak a hurkatöltőt kaphatja meg. Értetlenkedve bosszankodik régi ügyfele habókosságán, mikor Csömöre őt is rendre (és alázatra) inti:

„BORBÉLY: És a gyertyatartókat, azokat mikor vihetem már el?

¹² Tolnai Ottó: *Végeladás*, id. kiad., 44, 27 és 53.

¹³ Tolnai Ottó: *Könyökkanyar*, id. kiad., 178.

¹⁴ Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1994. 108 és 110.

¹⁵ Tolnai Ottó: *Végeladás*, id. kiad., 27.

CSÖMÖRE: Csak csendesedjél, csak csendesedjél. Mindennek eljön az ideje, magától jelentkezik minden egyes tárgy...

BORBÉLY: (*ironikusan, bár nem akarja megsérteni az öreget*) Most a hurkatöltő jelentkezett? Össze találta keverni az évszakokat... hurkatöltő létre júniusban jelentkeznek..."¹⁶

Az olvasó érzi, hogy Csömöre tárgyai (és általában Tolnai drámájának tárgyai) kitörnek a tárgylétből: nem a mindenkori jelenre irányul létezésük, hanem a múltra. A nyelv szempontjából megfogalmazva: az előbb ágenssé váló tárgyakat jelölő főnevek mintha a főnév kategóriáját is feszegetnék, mivel – a közfelfogás szerint – nem a főnevek, hanem az igék jellegzetes irányultsága az időbeliség (elég, ha csak az igeragozás paradigmájára gondolunk: az megengedi az idő megjelenését, míg a főnévi deklináció nem). Mintha a főnevekhez kapcsolódó szinkrón szemléletet fölváltaná itt az igei diakrónia. (Takács Ferenc a Nyitott Műhelyben 2008. február 7-én elhangzott, egyelőre publikálatlan előadása vetette föl a kérdést tágabb kontextusban: a főnévi minőség mennyire oldható fel az ige „cselekvés, létezést, történést jelentő” kategóriájában, illetve a gyakorlat mennyiben haladja meg az efféle mesterséges elkülönítéseket.) A *Költő disznózsírból* című „interjúregény”-ben Tolnai többek között egy hokedlijéről mesél Parti Nagy Lajosnak; ez a hokedli is elsősorban mint történet, mint diakrón irányultságú tárgy létezik:

„Látod, itt ezeken a keresztdeszkákon tartotta rövidke lábait legalább fél évszázadig, nézd, teljesen elkoptak, szép, különös formát kaptak. Eredetileg zöld lehetett, most már akárha elefántcsont. [...] Egy élet munkája, akárha ötven évig csiszolták volna leheletnyi üvegpapírossal. Sokszor képzelgem egy drámáról, ahol csupán ez a szék van a színen, a deszkákon (amelyeken szintén legalább 50-100 éve játszanak, amiket szintén leheletnyi üvegpapíros súrolt), szóval egy drámáról, ahol maga ez a hokedli a dráma. A szöveg. A cselekmény. A konfliktus. És a katarzis.”¹⁷

Pilinszky János (és Robert Wilson) színháza, valamint Tolnai művei közül a *Bayer-aszpirin* (illetve az eredetileg novellának íródott, de 1985-ben elő is adott *Briliáns*) közelít leginkább ehhez az ideálisnak ítélt drámához, ahol egy tárgy asszociációs hálójá, története, létezésének minden misztériuma képes lekötni a közönséget – ha akad értő közönség, amely kellő figyelmet szentel egyetlen tárgynak.

Mindennek megfelelően a tárgyak eladási sorrendjét sem a praktikum (a jelen idejű felhasználhatóság), hanem az határozza meg, milyen fontos és távoli emléket hordoznak (azaz a történeti aspektusuk). A téli, utolsó előtti részben Csömöre hagyja elmenni a sparheltot, így még vizet melegíteni sem tud, de a rozsdás, kormos, haszontalan könyökcsovet nem adja ki a kezéből: „(*felveszi, kiszórja belőle a kormot és a szalmát, beledugja mind a két kezét, akár egy muffba, és »harmonikázni« kezd – nem lehet megállapítani, sír-e, énekel-e*): A kis orosz-harmonikára emlékeztet...”¹⁸

¹⁶ Uo., 23.

¹⁷ Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból*, id. kiad., 269.

¹⁸ Tolnai Ottó: *Végeladás*, id. kiad., 54.

3. A metamorfózis módozatai

„a mackó annyira elpiszkolódott
hogy: él
ó édes mackó
tisztá vagyok-e annyira
hogy már meghalhatok”
(Tolnai Ottó: Nullás liszt)

A tárgyak és személyek amúgy is végletesen és véglegesen összebogozódott kapcsolatát tovább bonyolítja, hogy Tolnai a folyamatot kétoldalúként fogja föl: nemcsak a tárgyak válhatnak élővé, hanem az élők is tárggyá, de legalábbis tárgyiassá. Tolnai így ír *Az azbesztruha* című novellának a végén a tárgyakhoz és a tárgyakat rögzítő csendéletekhez kötődő viszonyáról, „»élettelen életük« misztériumának” lényegéről:

„Siettem haza, tudtam, vége a csendéletekkel való mániás birkózásoknak. Nekem is van már bőröm, kergem, falam, vastag, erős, kemény, akár kedvenc csendéleteim meteorkőkemény tárgyainak!

Én is olyan vagyok immár, akár a dió, a késnyél, a görheszerű kenyér, a rákoló, a cintányér...”¹⁹

Az ekphrázist (egy képzőművészeti alkotás irodalmi leírását) a történet narratívájával vegyítő prózadarabban megfordul az eddigi képlet: nem egy emberi eszencia, az emlék áramlik a tárgyakba (hogy onnan majd visszatükröződjön az emberre), hanem tárgyi jellemzők sugároznak ki az emberre, hasonlóvá téve őt is magukhoz. A novella narrátora a csendéleteken látható tárgyak keménységét, magukba zártságát, állandósultságát szemlélve jut el abszurd következtetéséhez: egy azbesztruha megvásárlásával maga is olyan érinthetlenné és érzéketlenné válhat, mint a festett tárgyak. A drámákból a *Bayer-aszpirin* Neretva- és Lazac-motívuma állítható párhuzamba ezzel a fordított (emberből tárggyá történő) átváltozással. Itt jegyezném meg, hogy véleményem szerint nem lenne túlzó az az állítás sem, hogy Tolnai tárgyleírásai tekinthetők ekphrázisnak is, hiszen tárgyai nem használati tárgyakként, hanem (szimbolikus, történeti) többletjelentéssel rendelkező tárgyak, és ennyiben rokoníthatók az esztétikai jelentéssel rendelkező műtárgyakkal. A különbség a hagyományos értelemben vett ekphrázis és a Tolnai-féle ekphrázis között az, amit korábban megfogalmaztunk: Tolnai tárgyai diakronikus beállítottságúak, ezért leírásuk is erre összpontosít, nem a jelenben ható (esztétikai) minőségükre. Ezt a feltevést erősíti, hogy Tolnai szigorú értelemben vett ekphrázisai is történeti, narratív betétekkel telítődnek: a *Kosovska devojka* (*Rigómezei lány*) című kép leírásába²⁰ például a *Költő disznózsírból* című interjúregényben számtalan mininarratívát vegyít, amelyek kitérőnek tűnhetnek, de valójában szerves részei az ekphrázisnak, hiszen ezekből áll össze a kép valódi leírása és jelentése.

A *Végeladás* utolsó, nyugtalanító részében a borbély a halott Csömörét még egyszer, utoljára megmosdatja, megborotválja, és közben egyre inkább elmélyed emlékeiben. Gerold László elégedetlen ezzel a befejezéssel, még ha magát a darabot előadásra méltónak tartja is. „Külön kérdés a befejezés, melyben a borbély éppúgy »becsavarodik«, mint az emlékeivel viaskodó Csömöre. Ez a metamorfózis előkészítetlen és indokolatlan.”²¹ A

¹⁹ Uo., 67.

²⁰ Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból*, id. kiad., 262–267.

²¹ Gerold László: „Tolnai Ottó: *Végeladás*”, in: uő.: *Drámakalauz*, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1998. 233.

tárgykezelés és az emlékezés szerepének vizsgálatán keresztül viszont megtalálhatjuk a végkifejlet alakulásának mozgatórugóit.

A borbély, Csömöre igazi (szellemi) örököse, mintha mégis megőrizne valamit Csömöre tárgyakba bugyolált emlékeiből: a térképbe csavarja a halottat, majd így folytatja:

„(Tapogatja.) Mi ez? Mik ezek a dudorok?! (Egy kicsit széthajtja.) Moszkva! Moszkva aranykupolái! (Újra összegöngyöli. Félregurítja. Teljesen üres színpad. Csak a fenékfal látszik. Visszajön a kerékpáron. Középen leszáll, félve körülles.) Mesélte, Moszkvában akkora terek vannak, hogy sosem is lehet átérni a másik felükre... végtelenek... Állt, mesélte, az egyik, az egyik közepén és sírt...”²²

Ezek az utolsó elhangzó szavak a színen. Mintha megint Csömöre beszélne. Az átéltség élményét sugallja számos mondatstruktúra: a mondatok töredezettsége, ami mintha az emlékezés közben szavakat keresgélő mesélő lenne, a fokozó-nyomatékosító (tájnnyelvi, archaikus) szerkezet („sosem is”), az ismétlés („az egyik, az egyik közepén”) és az önállóvá hangsúlyosodó elem („végtelenek”). Az egyik központi szimbólum, a térkép a borbélyban is Csömöre emlékeit idézi fel: a borbély többé-kevésbé Csömörévé változik.

Már a harmadik, téli részben nyilvánvaló, hogy a borbély és Csömöre között szorosabb a kötelék, mint más szereplők között: a borbély kerékpárja elkezd hasonlítani a Csömöre által leírthoz, hogy az utolsó, a látszólag halált, de igazából Csömöre (emlékeinek, szellemének a borbélyban végbemenő) újjászületését hozó tavaszi részre szinte azzá is váljon. A borbély identitásának képlekenységét már az a jelenet is előrevetíti, mikor a borbély Csömöre háborús emlékei hatására egyszer csak átváltozik azzá az asszonnyá, aki egy fagreblyével előhalásztta az eszméletlenségig kimerült, lerongyolódott és éhező Csömörét egy szénaboglyából. A rendezői utasítások tudósítanak a profán színeváltozásról: *„Nagyokat üvöltöttek; a borbély vékony hangon, idegen szavakat.”*²³ A darab végén, immár a halott Csömöre mellett, de még mindig az öreg emlékeinek ígézetében, megidézi a borbély a tobojszki sintér és a bugyovicei üvegkereskedő alakját,²⁴ akiről korábban Csömöre mondott el egy történetet;²⁵ valamint most ő próbál dadogva-kapkodva tájékozódni, eligazodni, mint korábban hajnalonként Csömöre: „Ho...! Ho...! Hol vagyunk?! Hol az istenben vagyunk?! Miféle pusztaság ez?! Ho...! Ho...! Hol? Hol vagyunk?”²⁶ Jellemző, hogy míg Csömöre egyes szám első személyben kereste önmaga helyét („Ho...! Ho...! Hol!? Hol vagyok?! Ho...! Ho...!”),²⁷ addig a (csak látszólag) magára maradt borbély már többes számot használ: Csömöre tárgyaival, emlékeivel, szavaival mintha az ember is tovább élne. Ezt bizonyítja a színi utasítás is:

*„Fél. Fél a mind közelebb nyomuló térképtől. A hullától. Most döbben csak rá, hogy valami irreális térbe került, hogy az elmúlt évtizedek alatt csak a csapdához szoktatta Csömöre. Csak borotvával a kezében mer körülszimatolni. Azt is csak most látni igazán, hogy »tánc« élet-halál harc... A szalmában keresgél. Oldalt, a sötétbe kémlel. Térképre nyomva fülét hallgatózik. Kezdetben úgy tesz, mintha nem látná az öreg, később pedig élőként kezeli. Némán szappanozza. Borotválni kezd.”*²⁸

²² Tolnai Ottó: *Végeladás*, id. kiad., 65.

²³ Uo., 57.

²⁴ Uo., 63.

²⁵ Uo., 56 és 57.

²⁶ Uo., 54.

²⁷ Uo., 19.

²⁸ Uo., 62.

Az azonosulás azonban fenyegető: Csömöre életének megannyi tragédiája, talán az egész huszadik századi történelem a borbély fölé tornyosul, „mind közelebb nyomul”. Csömöre pedig halott, tehát terhét (emlékeit) az utódjának kell átvennie. A borbély válassza a veszélyre a szimpla tagadás: ha élőként bánik Csömörével, talán el tudja kerülni, hogy a múlt bekebelezze. Ha azonban hagyja a tárgyakat, az emlékeket felülkerekedni, szuverenitása és integritása sérülhet: életével játszik. Innen ered a vadállati, ősi ösztönöket aktiváló, szűkölő gyanakvás. A darab befejezésével, a moszkvai emlékek megidézésével viszont nyilvánvalóvá válik, hogy a borbély sorsközösséget vállal Csömörével: folytonosságot biztosít emlékeinek. A borbély példája azt sugallja, hogy Csömöre végeladása nem is önfelszámolás volt, hanem kulturális átörökítés. Életet nem küldött ugyan a világra, de emlékeinek, szellemének, kultúrájának megteremtette a maga örököseit.

A *Könyökkanyar*ban szintén megfigyelhető az a riadalom, amit a környezet él át, mikor megtapasztalja, hogy az elszigeteltnek hitt tárgyi (de valóságon túli) világ képes benyomulni a valóságba. Eleonóra szinte szó szerint ugyanúgy fogalmazza meg gondolatait a Mamának, mint Csömöre és a borbély: „Mi ez? Hová kerültünk? Éppen úgy fest, mint ezeken a te borzalmas festményeiden azok a romvillák a holdvilágban... Igaza volt édesapámnak, amikor azt mondta, hogy egyszer mi is rákerülünk – rákenődünk, ráragadunk ezekre a te borzalmas képeidre.”²⁹ A *Végeladás* térképe és a *Könyökkanyar* festménye így válik iker-motívummá: mindegyik a cselekvő tárgyak azon csoportjába tartozik, amelyik képes észrevetetni a benne rejlő erőt és lehetőséget a múlttal kevésbé kapcsolatban levő emberekkel is.

Tolnai Ottó nem az egyetlen a kortárs irodalomban sem, aki ennyire bizalmas kapcsolatot ápol tárgyaival. Ladik Katalin, a performanszairól is ismert költő és író, akinek nem mellesleg a *Bayer-aszpirin*t is ajánlotta Tolnai, „Élhetek az arcodon?” című önéletrajzi regényének egy részletében vall saját tárgyfetisizmusáról:

„Kötődöm a tárgyakhoz. Tolnai Ottó *Bayer-aszpirin* című monodráájában – amelyet egyébként nekem írt – egy fehér esernyő született. Jancsó Miklós volt az apja. Azóta azt a fehér ernyőt klónozzom. Szinte állandó kelléke, már-már védjegye performanszaimnak. Amikor már foszladozóban, törött szerkezettel vonaglik az előadásokon, akkor sem dobom el – még hasznosnak bizonyulhat Hvaron. Az adriai szigetre újonnan érkező nyaralóvendégeim számára ezt a fehér ernyőt használok ismertetőjelként. A fehér ernyővel várom az ismeretlen vendégeket a kikötőben, vagy kiállok az útkereszteződésre, ha autóval érkeznek. Az ernyőről megismernek. Az idén azonban Splitben a piacon felejtettem az ernyőt. Rögtön üzentem Ildikónak Pestre, hogy az éppen most hozzám induló ismerőseinkkel küldjön el nekem egy új, fehér esernyőt. Sárga érkezett. Erről jut eszembe, hogy a sárga ernyőnek köze van mostani, tornyosuló, itthoni gondjaimhoz. Rossz ómen számomra a sárga ernyő.”³⁰

Ladik Katalinnál azonban nem a tárgy történetén, hanem (esetleg az átlagostól eltérő) használatán, sokoldalú használhatóságán van a hangsúly. Szabó Szilvia tanulmányában is a funkcionalitásra hívja föl a figyelmet, mikor a tárgyakat a test protéziseinek nevezi Ladik Katalin művészetében: „E kellékek leginkább a test protéziseként funkcionálnak, nem élettelen tárgyként használja őket.”³¹ Lehettek ugyan Ladik szövegeiben vissza-

²⁹ Tolnai Ottó: *Könyökkanyar*, id. kiad., 180.

³⁰ Ladik Katalin: *Ernyőpulykák*, netnapló, <http://www.litera.hu/object.dbba3f59-2705-4012-9ab0-4d25896b2cc9.ivy>, 2004. szeptember 10.

³¹ Szabó Szilvia: „Egy dokumentumokkal igazolt élet(rajz) fikcionálása”, *Híd*, Újvidék, 2007. http://www.nyitottkonyv.hu/sajto_ladik.htm.

visszatérő, értelmileg-érzelmileg nagyon telített tárgyak, mint a piros buldózer, az ezüst-bicikli, de ide tartozik a hernyó, a hattyú is – ám ezek megjelenése nem válik formai szerveződésvé vagy éppen az értelmezés gyújtópontjává, mint Tolnai esetében.

4. Konklúzió

Összegezve elmondható, hogy Tolnai Ottó tárgyszemlélete, sőt -kultusza a modernista tárgyiasságra vezethető vissza; különösen Ezra Pound, T. S. Eliot és William Carlos Williams hatott rá, akiknek elméleti írásaira Tolnai maga is támaszkodik kritikusi munkáiban. Hozzájuk képest újdonság viszont, hogy Tolnai tárgyai mindig történelmi beágyazottságúak: sosem önmagukért állnak, hanem egy-egy élettörténet darabjaként. Mivel a tárgyak (gyakran tragikus) emberi emlékek hordozói, a drámában a szereplőkből emlékező-önértelmező (talán önigazoló?) monológokat váltanak ki: a hősök beszédmódja ezért a vallomásos költészet nézőpontja felől is megközelíthető. A darab karakterei tudatosan vagy tudattalanul, de reagálnak a tárgyak kiváltságos helyzetére, étellel telítettségére: néha személyekként utalnak rájuk és bánnak velük, néha ezek határozzák meg önazonosságukat (ahogy a borbély identitásváltozása is mutatja a *Végeladásban*). A tárgyak mint az emlékek őrzői az emberek és generációk közötti kapcsolatok meghatározó elemévé is válnak: az emlékéőrzés egyúttal kultúramegőrzést is jelent. Tolnai tárgyközpontúsága ugyan nem példa nélküli a kortárs irodalomban, de ilyen gondolatrendszerbe foglalva csak az ő írásaira jellemző.

Tolnai tehát nem tisztítja meg talált tárgyait; ellenkezőleg: minden ujjenyomatot, piszokfoltot lelkiismeretesen megőriz rajtuk. Akár egy nyomozó, a tárgy „szennyeződésén” (ami nem más, mint a világban létnek a bizonyítéka) keresztül visszafejti történetüket, de mégiscsak író lévén, hozzá is tesz – a saját történetét.

FENN, A DIÓFÁN

Tompa Andrea beszélgetése

Tompa Andrea: – *Bő évtizeddel ezelőtt, amikor már a Bárkán dolgoztál, és abbahagytad a kritikaírást, minthogy gyakorlati színházi munkába fogtál, azt mondtad magadról, hogy te, a sokféleséggel együtt és éppen amiatt, a saját műfajod vagy. Ez szabadságot is jelenthet, meg eldöntetlenséget is. Ma hogy látod, tisztázottabb számodra, mi is a te műfajod?*

Bérczes László: – Megmaradt a szabadság és megmaradt az eldöntetlenség. Megmaradt a mindent valahogy és semmit sem igazán állapot. Most persze azért fogalmazok így, mert éppen „válságban” vagyok, tegyük ezt természetesen idézőjelbe, és érzékeltessünk némi öniróniát. Megszüntem kritikus lenni, ha az voltam egyáltalán az angol tanári diplomámmal, de nem lettem helyette más. Arra, amit csinállok, néha úgy tudok tekinteni, hogy ez micsoda gazdagság és sokféleség, máskor meg – és talán csak mert éppen nem süt a nap –, úgy találom, hogy ez maga a teljes formátlanság, bizonytalanság, eldöntetlenség. Nemrég Rigában jártam egy fesztiválon, és ezt éltem meg: ott vagyok mint fesztiválválogató, aki előadást keres; ott vagyok, mint a Bárka Színház egyik vezetője, aki a Bárkát kéne, hogy árulja, hiszen ez egy piac, ahol a színházamat kéne menedzserként képviselni; ott vagyok mint rendező, akinek van két élő előadása, és úgy képzelem, ezek megütik azt a színvonalat, ami érdekelheti ezt a fesztiválközönséget; ott vagyok kíváncsi nézőként, és láthatom az általam talán leg többre tartott Alvis Hermanis előadásait; és persze ott vagyok mint ex-kritikus, aki majd beszámolót ír Rigáról a *Színház* folyóirat számára. Aztán beülök valami eszmecserére, amit egy koreai ember vezet, te biztos tudod a nevét...

– *Yun-Cheol Kim, a Nemzetközi Színikritikusok Szervezetének elnöke...*

– ... ő tart egy kerekasztal-beszélgetést, amire én is odatévedek, sőt botor módon hozzászólok, az elnök érdeklődve kérdezzet, aztán megijedek, mindjárt bevonnak valami projektbe, miközben nem akarok itt semmit. Nem akarhatok, hiszen miközben a színikritika aktuális megváltásáról folyik a szó, én azon gondolkodom Rigában, hogy fel kéne hívnom a nagyharsányi polgármestert, mi lesz az Ördögkatlan Fesztivál egyik pályázatával, egyáltalán, egy csomó dolgot nem intéztem el, és most itt nyaralok, meg színikritikát váltok megféle. Egymással nem összefüggő feladatok csatáznak a fejemben, és azt élem meg, amit gyakorta: mást kéne csinálnom, mint amit éppen csinállok. De ha valaki mond valami izgalmasat, én azonnal rámozdulok és lelkesedem, ezért vagyok benne annyi mindenben, de pont ezért érzem mindig, hogy nem elég jól csinálom a dolgomat, azaz folyamatos elégedetlenségben élek. Szóval nem azt élem meg, amivel te kezdted, hogy letisztultabb lennék. Apám mondta folyton – persze minden szülő szokott ilyet mondani –: „most már dönts el végre, mi akarsz lenni”.

– *Az egyértelműségben viszont sok a kielégületlenség, nyilván ezért keresel új dolgokat...*

– Így van. Ezért tudok a fentiekre boldogan és elégedetten is beszélni. Szeretek például tanítani, ez kiderült. Magam sem tudom, hogy valójában mit is tanítok, de mégis: tizenhárom éve működik a Hajónapló Műhely, büszke lehetek rá, jól érzem magam benne, sokan kötődtek hozzá, te is. Rendezhettek, legutóbb például Szabadkán, és most is azt rendeztem, amit én akartam, a Bárkán egy a színházat erősen befolyásoló ember lehetek, bár-mikor írhatok a *Színház* című lapba és máshová, és ezért még csak kuncsorognom sem

kell, van egy szép és nagyszerű lányom, van egy szép és nagyszerű szerelmem, mit akarok?! Szerkeszthetek egy lapot, a *Hajónaplót*, ha dramaturgként akarok dolgozni, megtehetem, nyáron összművészeti fesztivált, az Ördögkatlant, ősszel nemzetközi színházi fesztivált szervezhetek, mi kell még?! Mondjuk, ez a szervezői munka néha iszonyú, és biztos nem is csinálom jól.

– *Ezek a menedzseri-szervezői feladatok állnak a legtávolabb tőled, nem?*

– Nem értek ahhoz, hogy dolgoztassak másokat. Nem tudok felállítani és mozgatni egy stábot. Néha nagyon energiafecsérlő az a mód, ahogy én működöm. Ha öt percig nem teszek semmit, akkor úgy képzelem, hogy ez most rossz, semmi nem halad, senki sem dolgozik. Ehelyett állandóan én akarok mindent megcsinálni.

– *Bizalmatlan vagy, nem? A másik emberrel szemben, akit dolgoztatnod kellene...*

– Teljes a bizalmam azok felé, akik ugyanúgy „ügynek” tekintik a dolgokat, mint én. Ők vannak kevesebben. A többséggel tehát igen, bizalmatlan vagyok. Azzal, akinek csak munkahely a munkahely. Nem tudok parancsolni, nem szeretek kétszer kérni, akkor inkább sértetten megcsinálom magam. Mindig próbálom magam kívülről is nézni, és azt látom, hogy a „sértődékenység” jellemző az idősödő férfiakra. Azt is látom, hogy az én nemzedékem, az ötven fölöttiek, sok sebből véreznek, és a sérelmeiket állandóan kivetítik a világra. Velem az ellenkezője történik, én inkább magamat kárhoztatom és becsmérlem. Luk Percevallal, a nagyszerű flamand rendezővel beszélgetve értettem meg, hogy a nyugati embert – és most magamat is oda sorolom – meghatározza az öngyűlölet. Ő azt állítja, hogy ez a lényegi különbség a keleti és a nyugati gondolkodás között.

– *Rád szokták is mondani, hogy afféle dosztojevszkiji figura vagy.*

– Perceval a Távol-Keletre gondolt. Az igaz, hogy engem valami furcsa ellentmondás mozgat: hitetlen emberként valami belső reflexből, ösztönből a keresztényi magatartás határoz meg, de ez nem tudatos. Nem tudatos, sőt észre sem veszem, de ez vezérel. Dosztojevszkij kapcsán eszembe jut egy mondat, amit évtizedek óta cipelek magammal. Valószínűleg mindenkivel így van: egy-egy mondat „csak úgy” beég, ki tudja, miért. Egyszer egy diákszínjátász táborban voltam a csapatommal, harminc körül lehettem., Ascher Tamás volt a táborvezető, akit azóta is az általam ismert egyik legizgalmasabb személyiségnek tartok. Megjegyezte rólam valakinek: „Ez olyan önpusztító gyerek”. Ascher mondata gyakran eszembe jut. Néha akkor – ez persze fiatalabb korbanban volt –, amikor a felvett pózok vezetik az embert, mert olyan jólesik szenvedni, de többnyire azért villan be a mondat, mert magamnak is be akarom bizonyítani az ellenkezőjét.

– *Ez a megállapítás stigma is, önmagát beteljesítő jóslat. Azzá válsz, aminek mondanak.*

– Vagy nem. Ezért gyakran elkülönülök. Eljátszom, mert úgy is élem meg, és talán úgy is van, ki tudja, hogy nem „vesznek be”. Jó példa erre a rigai szituáció, de gyakori helyzet ez: hogy nem megyek oda az „elit” társasághoz...

– ... már az, hogy elitnek nevezed, jelzi, hogy kívül helyezed magad rajta.

– Igen, úgy érzem, egyedül csak így tudom bizonyítani, hogy nem vagyok kevesebb. „Nem kell engem bevenni” – magatartás. Azt játszom, hogy nem vesznek be, hogy még mindig egy vidéki kamasz vagyok, miközben úgymond „már rég be vagyok véve”. Háy János írt erről szépen és fájdalmasan az ÉS-ben egy fél évvel ezelőtt. Én egy csomó mindenben belül is vagyok meg kívül is. Kritikusok közé is tartozom, rendezők közé is, fesztiválszervezők, dramaturgok közé... az összes ilyen céhnek tagja lehetnék. De sehol sem vagyok ott teljes mellszélességgel. Úgy is néznek rám, mint aki nem tartozik egészen ide. Vagy azt hiszem, hogy így néznek rám.

– Gyakran már a megszólalásodban érezni ezt a szorongó, „kívül vagyok” magatartást, hogy „én nem tartozom közétek”. Kisebbségi érzés is, felsőbbrendűségi érzés is egyszerre. Kevesebbnek is érzed magad, többnek is. Mintha nem lennél egyenlő.

– Elkülönülök. Ebben van góg is – de félelem is: nem felelek meg. Amivel kezdted: ‘a

magam műfaja' kijelentés nagyképű is, tudom. De valóban van olyan, hogy valaki születik valamire. Színésznek például szerintem születni kell. Valaki vagy az, vagy nem. Vagy hogy valaki úgymond színházi ember, és mindent a színházon keresztül szemlél, abban és azáltal létezik. Ily módon én nem vagyok színházi alak. Nem születtem annak.

– Ezek nem döntések inkább, mint „arra születések”?

– Lehet... Én nem vagyok hosszú távon érvényes megállapításokat tenni tudó személy.

– A rigai példád azt mutatja, hogy mindent tehetsz, minden lehetsz. Kívülről úgy néz ki, mint egy beérkezés. De úgy is kinézhet, mint helykeresés.

– Fölül kéne már emelkedni dolgokon: ami nem sikerült, az nem sikerült. Valójában nem kívülről döntenek el, hogy ki lettem, ki vagyok. Ebben a sokszínű, vagy ha tetszik, zűrzavaros életben is kell, hogy legyenek fix pontok. Amiket csak én ingathatok meg, ha akarok. Nálam ez lett évekkkel ezelőtt a futás. Szerettem, hogy van, mindennap van, és csak rajtam múlik, hogy legyen – és lesz, mert a teljesítménykényszerem kipréseli belőlem. De tavaly nyár óta ez még sincs, megsérült a bokám. Ha valaki, te, aki egy idő óta szintén futsz, megérted, mit jelent ez. Azt a valamit veszítettem el, amit mindennap lehetett teljesíteni, és jó érzéssel fekhettem le, akárhogy is sikerült a nap. Ez segített, tartást adott. Újra meg kell találnom azt, amiben nincs kérdőjel. Amiben nem lehet csalni, és nem lehet másokat, de főleg önmagamot becsapni. A maratonnál nem lehet. A maratont: tény. Vagy teljesíted, vagy nem. Egy előadással, írással, bármivel kapcsolatban lehet csalni, mellébeszélni, így látni, úgy látni, vélekedni, viszonyítani, ahhoz képest teljesíteni. A maratont nem más mondja meg, az én magam vagyok. El kellene engedni a kintet, azt, hogy az határozzon meg engem, elfelejteni már, hogy mindig minden helyzetben megfelelni akarjak. Egy apróság például: túl kellene lenni azon, hogy egyetlen szakmai elismerésem sincsen. Tudván tudom, hogy az élet lényege szempontjából ez semmi. Az ilyenek miatt is érzem azt, hogy „nem vagyok bevéve”. Ha mégis jön az elismerés, azonnal gyanakszom, mi van mögötte. Valamelyik március 15-én kaptam kitüntetést a minisztertől, talán azért, mert régen együtt fociztunk.

– Akkor mégiscsak van elismerésed.

– Nem szakmai.

– Kaptál lengyel kitüntetést is.

– Biztos senki más nem jutott eszükbe. Igaz, dramaturg-díjat is kaptam, valószínűleg én következtem a sorban.

– Egy olyan ember, aki túl sok mindent csinál, éppen ezt a kockázatot vállalja. Hogy nincs az az EGY, ami az övé, amiért elismerhetik ilyen-olyan díjakkal, nincs folyamatosan jelen, szem előtt. Ez az ára, nem?

– Igazad van. Nincs okom panaszra. Néha egyszerűen élvezetet okoz a szenvedés látzata. Szerencsére látom ezt kívülről, ki tudom nevetni magamat. Ezt a képességet szeretném is megőrizni.

– Te kívülről is úgy nézel ki, mint aki sokat tud a szenvedésről, akár önpusztításról is. Ascher idézett megjegyzése is erre vonatkozott.

– Van még pár ilyen fontos mondat, amit magammal vittem. Amikor nyolc év tanítás után elhagytam a tanári pályát, apám ezt mondta: „Nem értem, miért hagyod abba. Ha ehhez értesz, és értesz, akkor ezt kell csinálni.” Szerettem tanítani, most is szeretek.

– Mielőtt beszélgetni kezdtünk volna, úgy gondoltam: bő évtizede ismerjük egymást, a tanárom voltál, dolgoztunk is együtt, sokat tudok rólad. Most viszont lassan összezavarodik az a korábban egyértelmű képem rólad.

– Ez nem baj. Egyszerre többet is fogsz tudni rólam és kevesebbet is. Ezért ülünk be – én ezért ülök be – a színházba is. Azt a magatartást nem tudom elfogadni a színházban, hogy „tudom, hogy van a világ”. Aki a tudásból fogalmaz az emberről, aki „tudja” az embert, engem nem érdekel, hisz úgysem tudja, viszont megöli a kíváncsiságom, kiiktatja a

kérdéseim. Nekem talán legnagyobb erényem az empátiám, ebből fakadóan jó befogadó vagyok, és mert kritikusként kerültem a színházba, sokműfajú is vagyok, úgy értem, mindenevő. Nem lehet, hogy amikor én kijövök a színházból, az ne több titkot mutasson fel, színházról, emberről, világról, mint amikor bementem. Nem bírom, ha felülről fogalmaznak, mert én sem akarok felülről nézni az emberre.

– Azok az úgynevezett beszélgetőkönyvek, amelyeket írtál, Tompa Miklóssal, Kovács Lajossal és legutóbb Cseh Tamással éppen ezt az egyenlő, kíváncsi társat mutatják, valahogy a legjobb, fellettes énedet talán. Ott az olvasó valóban nagyon empatikus, nyitott, kíváncsiskodó kérdezőt talál, aki nem ájultan csodál egy félistent, hanem faggat egy embert. Az az egyenlőségérzés, amit megélsz a színházban vagy a könyveidben, vajon miért hiányzik a mindennapokban? Amikor például oda kell menni a fesztiválra valakihez?

– Az egy mesterséges helyzet, mert egy fesztiválon azért barátkozunk úgymond, mert valamit akarunk a másiktól. Én ettől viszolygok. Normális, egyenrangú helyzetekben viszont az empátiám képessé tesz arra, hogy lássam a másik ember igazát, átéltem tudjam elfogadni azt is, amivel egyébként nem értenék egyet.

– Visszatérve a műfajaidra: volt-e olyan álom, hogy mi akartál lenni. Mit dédelgetsz magadban?

– Mostani álom nincs. Konkrét, gyakorlati dolgok vannak. Ismerem magamat, úgy gondolom, csak saját személyiségem korlátain belül tudok elképzelni valamit. Onnantól az viszonylag reális, tehát nem álom. Mindenesetre szeretném, ha a Kovács Lajos- vagy a Cseh Tamás-könyvhöz hasonlóan gazdag könyvet tudnék még csinálni. De most nem látom...

– ... az alanyt?

– Azt. Szerintem ehhez értek: mást megírni. Főlősleges lenne arról álmodoznom, hogy könyvet írok társ nélkül. Dilettáns munka születne, olyan van sok.

– Most nincs senki, aki ilyen mélységben érdekelne?

– Nincs, nem tudok ilyet. De ezen én nem szoktam rágódni, arról, hogy jó lenne már egy könyv, kiről is kéne... Nem. Mindegyik egy pillanat alatt bevillant, vissza tudom ezeket idézni. Amikor felismered: ez a dolog. Nem ismerek ilyen sajátos, egyedi módon fogalmazó és létező embert, mint az öreg Tompa, Kovács Lajos vagy Tamás. Illetve ismerek, de nem állnak olyan közel hozzám. Egy másik vágyam, de azt remélem, ez is realitás: hogy talán Háty János megírja majd azt a darabot, amiben valamiképpen Mucsi Zoltán van a középpontban, és én fogom azt megrendezni. 2010 tavaszáról-nyaráról beszélek, hamarabb nem is tudnék mit kezdeni vele. Engem teljesen kilúgoz az a két hónap, amit a rendezéssel töltök, és utána jó ideig egyetlen porcikám sem kívánja, hogy újra fogjak. Eleve képtelen vagyok elszakadni tőle, nézegetem, simogatom, örülök neki. Ilyen most a szabadkai A Gézagyerek. Ilyenkor az előadásra is, a benne lévő emberekre is gondolok, a főszereplőtől az ügyelőig. Mindennek köze van ahhoz a szakmában űzött rendezéskor elképzelhetetlen személyességhez, ami számomra mindig a legfontosabb. A rendező általában elrendez, rendet rak, diktál. Én nem diktálok. Ezt kicsit ismerheted már a Hajónapló Műhelyből, ahol együtt foglalkoztunk kritikáirással: én mindig a problémát fogalmazom meg, nem a megoldást. Ami születik, áltad is születik: személyes. Ezért kicserélhetetlen. Emlékszel, amikor megbeszéltünk egy-egy írást: én alig mondtam valamit.

– Tényleg nem emlékszem, miket mondtál. A Hajónaplóban két ember tanított minket. Ez a két ember, te és Nánay István: két véglet. Biztos vagyok benne, hogy ez nem volt tudatos választás részedről, aki meghívta Nánayt a Bárkába.

– Más vezérelt: barátot kerestem, valakit, akire felnézek, akinek sokat köszönhetek. Ez volt Nánay István. Miközben azt gyanítom, hogy nem tudnám végigülni az ő óráját. Abban mindenesetre biztos vagyok, ha az én írásommal olyan szigorral foglalkoznának, ahogy ő, akkor következőleg én már nem lennék ott.

– Bennem is felmerült, amikor oda jártam... Te vagy a személyesség, Nánay a tökéletes, kemény szakmaiság és személytelenség. Számomra ő volt az etalon akkor. Nekem bő tíz évbe telt, amíg le mertem írni egy kritikában például azt, hogy biciklizem Budapesten. Hogy az a bizonyos „én” megszólaljon. Ehhez a személyességhez, amit te képviselsz, nagyon nehéz volt megérkezni. Egyáltalán: elfogadni, hogy így is lehet írni. Ezeket a te látszólag széttartó műfajaidat is ez a személyesség köti össze.

– Igen, azt gondolom, ez velem kapcsolatban talán a legfontosabb. De benne van ebben az elképesztő kaparás is mások figyelmének megszerzéséért, kaparás az elfogadásért, végső soron a szeretetért. Megbocsátható kurvaság. Mert a személyesség nagyon pozitív is. Akkor is ezt próbálom elérni, amikor fesztivált szervezek. Hogy Perceval vagy Hermanis jól érezze magát nálunk, hogy mondjuk, a rigai színészklubban a színésze vagy a díszítője is megálljon, rám mosolyogjon, és azt mondja: Bárka! Hogy ez a szereplés és ittlet egyedi, kicserélhetetlen legyen egy olyan társulat életében is, amelyik sokat utazik, és sokszor azt sem tudja, a világ mely pontján van éppen. Ezt az egyediséget keresem mindig. Ezért is fogalmazok nehezen. Mert szeretném elkerülni a sablont, a kész formát. Keresem, hogy itt és most mit tudok neked, csakis neked mondani. Nehéz.

– *Térjünk vissza az álmokra.*

– Gyerekkoromban arra vágytam, hogy én legyek a következő Szepesi. Gombfociztam és meccseket közvetítettem. Sok ezer gombom volt, ahogy mondom: sok ezer, követtem a Népsportot, és minden lehetséges bajnokságot lejátszottam – és minden meccset hangosan közvetítettem.

– *Ez a közvetítő szereped megmaradt. Amikor könyvet írsz valakivel vagy valakiről, akkor is közvetítesz, az ő és a hallgatósága bőrébe bújsz egyszerre.*

– Igen, ez vagyok én. Tudok tolmácsolni például magyarról magyarra. Sokat tud ez segíteni, mert tapasztalataim szerint az emberek közti konfliktusok java része félreértésekből születik. De néha olyankor is akarok közvetíteni, amikor már nincs értelme. Tudom, el kell fogadni, hogy valami széttört. Ha leverem ezt a poharat, azt már nem lehet, nem érdemes összeragasztani. Ki kell dobni és kész. Sokszor ragasztgatok teljesen feleslegesen, hiábavalóan. Sokszor azt látom, hogy egyáltalán nincs is meg az értés szándéka. És ezt most Magyarországon elég jól látni: úgy teszünk, mintha nem ugyanazon pohár részei lennénk. Magyarország cserepekben, és mindazok dacára, amit az imént mondtam, ezt muszáj összeragasztani. Muszáj lenne.

– *Jó alkalom rákanyarodni a Bárka Színház történetére. Ott vagy a megalakulástól kezdve. Aztán jönnek és sokáig tartanak a viharok, és te ma is ott vagy a Bárkán, művészeti vezetőként, dramaturgként, mikor milyen szerepben. Túl- és megéltél sokféle korszakot. Szívós vagy, kitartó, nem adod fel könnyen. Te hogy éled meg, hogy most is ott vagy? Nyilván sok olyan pillanat volt, amikor megfordult a fejedben, hogy elmész.*

– Tényleg sok ilyen pillanat volt, és tényleg szívós vagyok. Többször lett volna arra is lehetőségem, hogy a Bárka élére álljak. Hol kértek rá, hol nem, de kínálkozott az alkalom: gyávaság volt ez vagy önismeret, de soha nem használtam ki. Így könnyebb túlélni. Ha fent vagy, nyersz vagy buksz.

– *Te mindig második ember voltál.*

– Amikor Csányi János hívott, örültem, de amikor azt kérdeztem, hogy mit fogok csinálni, az volt a válasz: majd meglátjuk. Már az indulás, mármint az enyém a Bárkán azt a bizonyos sokféleséget-eldöntetlenséget tükrözte: azt csinálom majd, ami jól megy, amivé válok, amire szükség van, amiben leginkább kiteljesedhetek – miközben mindig kényszerhelyzetben voltunk, a Csányi-féle előremeneküléssel tudtunk életben maradni, ez viszont beszűkítette a lehetőségeket. A Bárkába befalazva szabad lehettem. Jánosnak sokat köszönhetek: megtanulhattam a színházat. Más kérdés, hogy neki olyasvalakire lett volna szüksége, aki már tudja a színházat. Mindenesetre rendezhettem, taníthattam, újságot

csinálhattam. A Hajónapló folyóirat hamarabb született meg, mint a Bárka, a Műhely is tizenhárom éve létezik. 2001 tavasza volt az a pillanat, amikor kettészakadt a színház: a Krétakör és a Bárka a közös Nexxt után újabb közös bemutatóra készült, ez volt a *Salemi boszorkányok*, és közben naiv módon azt is terveztük, hogy a két színház egyesül. Nem sikerült megegyezni. Az már nagyon viharos időszak volt, végül is a Bárka színészeinek java része elment.

– Ekkoriban azonban már egyre világosabb volt, hogy Csányinak mennie kéne, hogy nem alkalmas a vezetésre.

– Nekem életem meghatározó élménye volt az a *Szentivánéji álom*, amiből a Bárka született. És hát ez volt az én tévedésem is: azt gondoltam, hogy ha ezt valaki létre tudta hozni a semmiből, és ha aztán magát az intézményt is meg tudta teremteni, akkor vinni is tudja a színházat. Csányi nagy álmodozó, őt mindig a születés izgatja, nem a létezés, a megmaradás.

– Egyetlen előadásnak a svungja túl sokáig tartott. Amikor a Bárka a Krétakörrel szakított, akkor már túl volt a Novák Eszterékkal való szakításon is. Amikor a Bárkára Schillingék, a Krétakör is pályázott, meg Csányi is, te az utóbbi mellé álltál. Szerinted jól döntöttél? Ma hogy látod? Most is így döntenél?

– Igen. Ez nem jó vagy rossz döntés – így kellett döntenem. Amikor a *Salemi boszorkányok*at próbáló színészcsapat (és ez a tény nem mellékes, hadd utaljak az öreg Tompa egy mondatára: „Én a Kossuthot próbáló színészt sose hívtam értekezletre, mert tudhattam, előbb-utóbb forradalmat csinál...”), szóval, amikor mindenki egy emberként egyetlen emberre mutatott: ő a bűnös!, akkor nekem arra az oldalra kellett állnom. Nem hősiességből, hanem a súlyos aránytalanság miatt. Megbuktunk, ezért a bukásért legfőképpen, természetesen a vezető felelős, de a bukásban benne vagyunk mindahányan. Saját bőrünket mentjük, a felelősség alól avászkodunk ki, ha egyetlen emberre mutatunk. A személyesség mellett talán az arányérzék működik bennem jól. És ez már nem kevés életprogramnak sem. Mellesleg, ha a Krétakör kapja meg a színházat, akkor az ott dolgozó emberek nagy részét ők elküldték volna. Ezt becsülettel meg is mondták. A helyzet mégiscsak az volt, hogy odahívtuk a Krétakört...

– ... akik aztán átvették volna a színházat?

– Nagyon nagyra tartom a Krétakört, de ezt én nem tudtam pártolni. Szerintem mindkét társulat jól jött ki ebből. A Krétakör számára világos lett, hogy nem az épület, hanem az előadások létrehozása a legfontosabb, és az is kiderült, elismerem, túl sokára, hogy János nem képes irányítani egy társulatot.

– Hogyhogy nem mentél el? Értem a közvetítő szereped, de sokszor hallottam tőled, hogy már a bőröd fáj a sok konfliktustól.

– Csányi utolsó és Alföldi második évében volt a legerősebb bennem az elmenetel szándéka. De talán mert túlságosan sokáig próbálom összeragasztgatni a széttört cserepeket, és nyilván mert a bátorság is hiányzott belőlem, hiszen tudhattam, aki „árulóként” Csányi mellett maradt, az elásta magát az úgynevezett színházi szakma előtt, mely szakma mindig csak voksoolt, ahelyett, hogy valaki is vette volna a fáradságot, hogy árnyalataiban megvizsgálja a helyzetet. Először a „megváltóra”, Csányira voksoolt, jó magasra feldobták, aztán másik megváltó után néztek, és odébb baktattak, őt meg hagyták lezuhanni, hogy aztán még rúgjanak bele néhányat. Mindenesetre Csányival letelt az időm. Nem tagadom meg azt a kilenc évet, amit együtt dolgoztunk, de nem szeretnék többé vele közös ügyben részt venni.

– Csányi egy évig volt Debrecenben, Vidnyánszky Attila mellett. Mi van vele most?

– Nem tudom.

– Alföldi Róbert következett.

– Amikor Csányi elment, a társulat közösen találta ki, hogy Alföldi Róbertet kérjük fel az igazgatásra. Másnap fel is kértük.

- *Közben azt mondd: Alföldi alatt is el akartál menni.*
- Én őt megkedveltem, és érdekes módon éppen a Bárkán. Régóta ismerem, egy színjátszótáborból, Szentendréről, gimnazista korából. Az előadásait, az önmentő imidzsépítését nem szerettem, ezt meg is mondtam neki. De már amikor elmentem Kecskemétre, ahol éppen rendezett, hogy közöljem vele: a társulat őt akarja igazgatónak, őszinte, gyermeki örömet láttam benne, és ezzel levett a lábamról. Vele lehetett tisztán beszélni. Amikor az ő második évében el akartam menni, azért volt, mert tudhattam, hogy neki nincs rám szüksége, akkor meg mit keresek én ott. Szerintem ő engem örök időkre megtartott volna, „múzeumi tárgyként”. De neki csak teher az én vakarózásom, bizonytalanságom, kételkedésem.
- *Mert gyors, gyorsan dönt, hozott is csapatot magával.*
- Megtanultam tőle, nem mintha alkalmazni tudnám, a rövid, gyors, tiszta beszédet.
- *Dráma volt, amikor kiderült, hogy Alföldi két év múlva elmegy? Hogy a Csányi-féle rossz levegő után, ami végre kiszellőzött, lett egy működő színház, lett közönség, egy jó aurájú vezető...*
- Természetesen illendően reagálok mindarra, amiket felvetsz, de hadd jegyezzem meg, nemigen foglalkoztatnak már ezek engem, szerintem másokat sem. Csak arra jó ez, hogy egy elvétett mondattal behegedt sebeket tépjünk fel... Igen, így van, Alföldi visszavitte a Bárkát a pályára, ahol rúgják a labdát, hiszen a Bárka akkor már rég nem volt fenn a térképen. Hamar átláttam, hogy ha a Nemzetit kiírják, Robi meg fogja pályázni. A Bárkán kiderült számára és mások számára is, hogy jó vezető, igazi kihívás volt ez neki. Kértem, hogy ha pályázik, szóljon időben, hisz felelősnek érzem magamat azért, ami a Bárkán történik. Azt gondolom, jól csináltuk: időben megtaláltuk és az önkormányzattal elfogadtattuk az alkalmas embert, Seress Zoltánt.
- *Tart-e még a Bárkában az a hátszél, amit a színház Alfölditől kapott? Milyen az új, a Seress-éra?*
- A pénz kevesebb lett, mert a támogatók elmentek Robival – nem vitte őket, egyszerűen loholtak az Arc után. De a pályán maradtunk. Sőt, ami az előadásokat illeti, hozzám közelebb áll az, ami most történik. Engedd meg, hogy felsoroljam azokat, amik ebben az évadban eddig megszülettek: *Istentelen ifjúság, Piaf Piaf, Tengeren, De Sade pennája*. Büszke vagyok erre az évadra. Lehet, hogy nem született bomba előadás, lehet, hogy nem lehet velük bejárni Európa fesztiváljait. De sajátomnak tudom érezni azt a szellemiséget, amit képviselnek, közel állnak hozzám azok a személyiségek, akik ezeket létrehozták. Emberséges, szelíd, érzékeny, másokhoz tisztelettel és, kimondom, szeretettel közelítő, nem cinikus, tétován és szégyenlősen, de igenis érzelmeket megfogalmazó, szerény emberekről van szó. Jó munkák, szép találkozások történnek.
- *Azt hogy látod, hogy a Bárka belépett a jobboldali színházak szövetségébe? Abba, amiben számos, szakmailag megkérdőjelezhető színház is tag?*
- Andrea, arra válaszolok, amit kérdezel – de engedd meg, hogy megjegyezzem: engem most sokkal inkább foglalkoztat *A Gézagyerek*, a Bárka jövő évada, az Ördögkatlan..., mint a Bárka múltja vagy például a félreértéseken alapuló tévedések. De igazad van, ez is egy lehetőség arra, hogy a félreértések tisztázódjanak, hiszen te magad is tényként fogalmazol meg valamit, ami távol áll az igazságtól. Tehát: a Bárka Színház nem tagja ennek a szövetségnek. Hiába jelent meg a lista, hogy kik csatlakoztak, és ott nem láthatod a Bárkát, elterjedt, hogy a Bárka belépett.
- *Nem is kapott erre felkérést? Hogy keletkezett ez a félreértés?*
- Seress részt vett az előkészületi találkozón, én is voltam kétszer, ide meghívtak bennünket, máshova meg nem. Amikor folyt a színházi törvény előkészítése, döbbenet tapasztaltuk, hogy a fővárosi színházak listáján például nem szerepelt a Bárka. És valóban, nem a fővároshoz, hanem a Józsefvároshoz tartozunk. De hogy meg se kérdezzenek, meg se hívjanak bennünket azokra a megbeszélésekre, ahol a fővárosi színházak sorsát döntik el?! Végül is a Bárka mégiscsak a fővárosban van! Ha alakul egy ilyen szövetség,

aminek kétségtelenül van politikai színezete, és oda a Bárka igazgatóját elhívják, akkor neki oda el kell mennie. Az tehát, hogy végül nem csatlakoztunk, biztosan jó pont a színházi megmondók számára, hisz a kibicnek semmi sem drága – viszont sehová sem tartozva védtetésünk sincs. A sehova sem tartozó ember védtelen.

– Ezt a mondatot már magadról mondod, nem csak a Bárkáról.

– Nyilván ezért is mondom.

– Van olyan dolog, amit nem tudsz magadnak megbocsátani a Bárka kapcsán?

– Nézd, ami az érényem, az a hibám is: a konfliktuskerülés mestere vagyok. Ez sokszor jó és segít. A tolmács véleményére nem vagyunk kíváncsiak, de ha ez a tolmács, már-mint én, befolyásolja is a folyamatokat, akkor mégiscsak tudni kellene, hogy ő mit gondol. Márpedig én, csak hogy elkerüljük a súrlódásokat, gyakorta hallgatok.

– Lehet ezzel a magatartással rendezni?

– Bármilyen furcsa, de lehet. Tudom, mit érnek a munkáim: a *Mulatság*, a Pinter-előadások, Tasnádi István, Kárpáti Péter, Háy János darabjainak színrevitelei. A „módszer” mellékes, ha célba érsz. Ami nem történhet meg: hogy a másik embert megsértsd, megalázd, eszközként-tárgyként, kicserélhető bábuként kezeld. Egy dolgot megtanultam: a színház része az életnek, de az élet mindig fontosabb, mint a színház. Tudom, paradox kijelentés, de annál jobb. Eszembe jut, ahogy valaha angolt tanítottam. A nyelvtanban, legalábbis elemi szinten egyértelműség van, a „present perfect” független a személyes véleményedtől. És mégis, angoltanítás közben is addig-addig ügyeskedtem, amíg elértem, hogy a diák maga jöjjön rá mindenre. Annál nagyobb öröm nekem nincs, mint amikor ő magától választja azt a megoldást, amit én szerettem volna. Hogy ez manipuláció? Az is, persze. Szerintem a színészek minden rendezéséből úgy jönnek ki, hogy ezt ők maguk csinálták. Főleg, ha siker van. Ha meg nincs, mondhatják: Bérczes nem mondott semmit. Jól van ez így.

– Előadásaid a Bárkán vagy a határon kívül, Beregszászban, Kolozsvárott, Szatmáron, Szabadkán készültek.

– Ide hívtak. A határon túlra. Az fontos, hogy amikor egy előadással foglalkozom, akkor az összes többi dolgomat félreteszem.

– Ehhez el kell menni a határon kívülre?

– Szerintem igen. Igaz, máshová nemigen hívtak. Azt szoktam mondani, ott tudok dolgozni, ahol már nincs téroró. Ahol nem érnek utol. A szatmári *Gondnok*, a beregszászi *Pityu bácsi...*, a szabadkai *Gézagyerek* olyasfajta élmény, mint amikor valaha nyaranta ott-hon voltam...

– ...Tiszanánán? Ott volt az otthon?

– Ott is. A nagyszüleimnél a kerti diófán a könyvekkel, vagy otthon Egerben, amikor a könyhaasztalra erősített gombfocipályán napi nyolc órán keresztül közvetítettem a meccseket. Anyám elmegy a hivatalba, én meg elkezdem a Premier League-t, az NB I-et, a Vásárvárosok Kupáját... Burokban vagyok, teljes világ. Egy gyermek játszik. Felmegyek a diófára – szépen hangzik, de szép is volt –, ott a legjobb olvasni, csend van, csak a levelek zsongának meg a levelek susognak, egész nap benne vagyok egy könyvben, és csak akkor megyek le, amikor már huszadszor is szólnak, hogy ebéd van. Aztán visszamászom Mikszáth Kálmánba, Móricz Zsigmondba, Thomas Mannba, és ebbe nem jön bele se mobiltelefon, se semmi. Minden az, ami. Ilyen idill számomra most csak Szabadkán vagy Beregszászban adatik. Baktatok a Gát panzióból a színház felé, akárha a fára másznék, belépek a Jadranba, kikapcsolom a mobilt, már amikor eszembe jut, nevettek a színészek, mert sok büntetést fizettem eleinte, kezdődik a próba – ülök a diófán.

– Az írás nem tud már ilyen diófán ülés lenni?

– Én nem tudok úgy írni, egyedül, önmagamban. Kell hozzá segítség: egy könyv, egy színdarab...

– *A kritikaírás?*

– Ott részben mindig volt valami megfelelni akarás, meg az a gyötrelem, hogy vajon ezt tudom-e úgy, ahogy senki más. Én tizennyolc éves koromig még csak színházban sem voltam... Egyetemistaként láttam Paál István két rendezését, a *Petőfi-rockot* meg a *Kőműves Kelement*, szerintem nem értettem belőlük semmit, de azt sejtettem, hogy ezek kivételes dolgok, legalábbis annak kell őket tartani, aztán kezdő tanárként és önmegvalósító ifjú titánként észrevettem valamit Szolnokon, sőt nagyképűen meg is írtam azt – egyébként ráhibáztam, Székely Gábor *Athéni Timon*jáért lelkesedtem, joggal. A harmadik előadás volt, amit életemben láttam, gondold el.

– *És a beszélgetőkönyvek?*

– Azok igen, azokkal jó felülni a fára. De nem lehet mindig a diófán ülni. Gyerekkoromban is csak a nyári szünetben adatott ez meg. Nem kapcsolódik ide, de eszembe jut még egy fontos mondat. Kaposvárról jöttünk haza egy Mohácsi-előadásról, közös barátunknak, Proics Lillának nyekeregtem arról, hogy én miért nem tudok ilyet csinálni, vagy hogy hol vagyok én ettől, mire azt mondta, hogy ez nem verseny, meg hogy nem ugyanazon a távon futunk, és ha én nem csinálom a saját előadásaimat, akkor azok hiányozni fognak, mert azokat csak én tudom megcsinálni. Talán igaza van. Én így tudom csinálni a dolgokat, így tudok nézni a világra, és talán, egy-egy pillanatra nektek is jól esik így látni azt.



*Jelenet az Istenítélet című előadásból
Előtérben Márcz Fruzsina és Szabó Vera
Fotó: Tóth László*

VENDÉGRENDEZŐK

Arthur Miller: Istenítélet; Egressy Zoltán: Portugál – Pécsi Nemzeti Színház

Radikális lépésnek bizonyult Mohácsi János meghívása, megjelenése rendezőként a Pécsi Nemzeti Színházban. Nem pusztán *A képzelt beteg* szakmai fogadtatása, a kritikusok által odaítélt legjobb előadás díja és közönségsikere utal erre, vagy hogy Mohácsi mindkét pécsi rendezését beválogatta a POSZT versenyprogramjába az idei szelektor, Janisch Attila, hanem mindenekelőtt az az összkép, amelyet a társulat az *Istenítélet* című előadásban mutat. Egy társulat erejéről, kondíciójáról, létmódjáról ugyanis többet elárulhat egy tömegjelenet, mint a főszerepek mégoly meggyőző megoldása. Egy tétlenül ácsorgó, tébláboló statiszta, egy jelenésre váró, céltalanul kalandozó tekintet halomba dönthet mindent maga körül, mindenekelőtt az előadás hitelét, de a játszó színházeszményéről, színházhoz való viszonyáról is szemléletesen tudósít. Az Arthur Miller *A salemi boszorkányok* című műve alapján készült *Istenítélet*ben pedig a tömeg legalább akkora jelentőséggel bír, mint maguk a főszereplők. A Pécsi Nemzeti Színház társulata ebben az előadásban közös színházi nyelvet beszélő, egységes csapatként működik, még ha nem sikerül is mindenkinek olyan markáns karaktert hoznia a tömegjelenetekben, mint annak idején a kaposvári előadás szereplőinek. A Proctor házaspár tragédiája szinte csak véletlenszerűen kiemelt cseppje a tengernyi butaság, korlátoztság, tudatlanság, cinizmus, jó- vagy éppen rosszhiszemű oktalanság s érdekek vezérelte salemi közéletnek. Mert Mohácsi most is a közgondolkodás sajátosságairól, a tömegpszichózis működéséről kezdeményez érzékletes szellemi polémiát, ahogyan tette azt a *Megbombáztuk...* vagy a *Csak egy szög* című kaposvári előadásokban, más-más aspektusból persze, más-más problémafelvetésből kiindulva. Mohácsi János és a máskor szerzőtárs, ezúttal dramaturg Mohácsi István verziója nem Proctorék történetére koncentrál, nem személyes drámájuk átélésére s morális állásfoglalásra késztet, hanem gondolkodásra a tragédiák sorát (így a Proctorékét is) okozó közegről, amelynek – efelől nem hagy kétséget a rendezés – részesei, alkotóelemei vagyunk mi is. Gyengébbek kedvéért a nézőtéri fények is kigyúlnak, amikor a bajba, majd nyeregbe került, vádlottból vádlóvá lett lányok szemrevételezik, ki legyen a boszorkánysáért börtönbe juttatható következő áldozat, ám ami ennél sokkal fontosabb: Mohácsi János és alkotótársai az előadás egészét – mind a szöveget, mind a környezetet – úgy alakították, hogy az bármiféle direkt utalás nélkül is értelemszerűen itt és most érvényes, rólunk szól.

A nézőtérrel szemben, felátóra emlékeztető (netán templomhoz vezető?) lépcsősoron elhelyezkedve képezik meg a szereplők az általános hangzavart, amelyből csak időnként válik ki egy-egy értelmesnek tűnő vagy legalább értelmezhető mondat, s amelyet csak az ősi afrikai zenére emlékeztető hangzás, a dobok dübörgő ritmusa (zene: Kovács Márton) képes elnyomni, vagy zsoldárok átszellemült kántálása egy időre felfüggeszteni, egy irányba terelni. Khell Zsoltnak a fentiek értelmében aréna avagy stadion képzetét is megengedő díszletében és Szücs Edit határozottan egyetlen korhoz sem köthető, de akár mai, archaizálva divatos ruháiban mindenki egyszerre szereplője és szemlélője a közösség történetének. A részvétel minősége, mélysége maguktól a szereplőktől függ, az eredmény, a dolgok kimenetele azonban bizonytalan, tehát folyamatos alkalmazkodásra készíti a stabil értékrenddel nem rendelkezőket. (A bizonytalanság verbálisan is folyamatosan je-

len van, például ilyen kitételekben: „Én nem tudom, de biztos, hogy lehet, hogy biztos meg van babonázódva”.)

S hogy mi lehet e stabil értékrend alapja – súlyos kérdése ez az előadásnak. A vallás, a hit e tekintetben meglehetősen problematikusnak bizonyul a józan ésszel szemben. Olyannyira, hogy a Salemba vizsgálóbíróként érkező Hale tiszteletes (Pál András) az eljárás során meghasonlik, s megbizonyosodván arról, ami a bizonyítási eljárás során egyébként mindenki számára, így Danforth alkormányzó (Széll Horváth Lajos) és Hawthorne (Köles Ferenc) számára is nyilvánvalóvá válik – hogy tudniillik ártatlan emberek gyilkoltak halomra a magukat a halottidézés bűnéből menteni próbáló csitrik színjátékai alapján –, hazugságra, vagyis bűneik beismerésére próbálja rávenni a megvádoltakat, csak hogy saját életüket s az ő, Hale tiszteletes lelkiismeretét mentse. Parris tiszteletes (Kocsis Pál m. v.), a salemi nyáj anyagi javakat korántsem megvető lelkipásztora sokkal racionálisabb elme nála: „Imádkozni? Minek?” – kérdez vissza extázisba esett lányáért aggódva, s „Gyógyszer kell, gyógyszer! Itt most nem lesz ima!” – zárja le a diskurzust kategorikusan.

Az Arthur Miller által történetbe foglalt alapképlet számos értelmezési lehetőséget kínál az Amerika-ellenes tevékenységet vizsgáló bizottságok, illetve a diktatúrák működésétől a koncepciók perke mechanizmusáig (Keleten és Nyugaton), hogy csak a legkézenfekvőbb áthallásokat említsük, amelyekkel élni is szoktak a színre vivők. Mohácsit azonban szemléletmódot nem az efféle konkretizálható mögöttes tartalmak izgatták.

A Miller-drámához képest a leglényegesebb változás a Kaposvárott, majd Pécsen bemutatott verzióban az ironia beépítése a darabba, nem pusztán verbális szinten, hanem a szemléletmódot tekintve is. A kifacsart szólások, nyelvi játékok, a helyenként egészen a 'Hacsek és Sajó'-típusú humorig merészkedő dialógusok egyrészt markánsan jelzik a távolságot az eredeti műtől, másrészt elemelik a játékot a naturalizmustól a realizmus, vagyis a lényeglátás irányába. Mohácsi meditatív, az idővel nagyvonalúan bánó, a gondolkodásra időt hagyó, paradox módon egyszersmind akciódús, dinamikus színpadi világának problémafelvetése rendkívül összetett. Abszurdba hajló humora a társadalmi közlekedés kiüresedett nyelvi paneljeit, az értelmetlen, fölösleges mondatokban tobzódó gondolatlanság változatos megnyilvánulási formáit, a látszatlalógusok semmitmondását plasztikusan érzékelteti csakúgy, mint az igazságszolgáltatás, a politika, az intézményesült ideológiák álszent cinizmusát.

A Miller-dráma címének *Istenítéletre* változtatása sem pusztán szerzői jogi értelemben korrekt, de tartalmilag is: az istenítéletnek az ősi mitológiából a kereszténységbe is átkerült intézménye „tárgyi bizonyítékok hiányában, illetve helyett a döntést földöntúli hatalmasságoknak tulajdonított jelektől tették függővé” – ahogyan a *Magyar Néprajzi Lexikon* fogalmaz, a *Magyar Katolikus Lexikon* szerint pedig „szoros értelemben bírói eljárás, Isten segítségül hívása az ártatlanság vagy bűnösség bizonyítására”. A tűz-, a víz- vagy a keresztpróba hajdan perdöntő eredménye ma már a természet törvényszerűségei alapján racionálisan pontosan magyarázható, az intézményesült hit azonban minden tévedését, bűnét túlélve évszázadok óta meghatározója az emberi gondolkodásnak. S az *Istenítélet* hősei nemcsak megítéltetnek, de ítélnek is arról a jogrendről, amelyben – Proctor szavaival – „aki vádaskodik, az mindjárt szent? Milyen bíróság az, ahol nem a bűnt, hanem az ártatlanságot kell bizonyítani?” Miközben tehát látszólag markánsan eltávolodik Mohácsi előadása Miller drámájától, valójában annak történeti magvát bontja ki az emberi gondolkodás évszázadokon, évezredekken átívelő sajátosságait vizsgálva.

Hogy Mohácsit a drámának ez a primer rétege izgathatta most leginkább, s a vallás, az egyház viszonya az önmaga hirdette elvekhez, eszmékhez, értékrendhez a mindennapi élet s a politika összefüggésében, azt az ugyancsak ebben az évadban Kaposvárott megrendezett *A helytartó* is mutatja, amely előadásnak nézetem szerint ugyancsak a

POSZT-on lett volna a helye a versenyprogramban, nem pusztán a kérdésfelvetés művészi ereje, hanem a még ki tudja, meddig működő kaposvári csapatmunka minősége okán is.

Szerencsére Mohácsi János művészi ereje jobbra magával tudja ragadni mindenkori játszóársait, igazolták ezt az évekkel ezelőtt a nyíregyházi társulattal létrehozott munkái (s részeredményeikben a budapesti nemzeti színházi rendezései), és mutatja most a két pécsi előadás. Az *Istenítélet* nemcsak az eltelt idő s a folyamatosan változó körülmények miatt tekinthető a kaposvári előzmény ellenére eredeti műnek, hanem Mohácsinak a színészekből, az adott társulattól kiinduló, velük közösen alkotó munkamódszere okán is. Ennek eredményeként született most is olyan műegész, amelyben az abszurd humor, a kaján irónia szemérmes érzelmességgel, érzékiséggel párosul; amelyben a karcos lírát bohózáti elemek oldják, helyenként komoly dramaturgiai funkcióval bírva – mint például az egér váratlan megjelenése a tárgyalóteremben. Mindazonáltal az *Istenítélet* szikárabb, az érzelmekkel takarékosabban bánó előadás, mint a *Csak egy szög* vagy a *Megbombáztuk...* volt – tán a téma okán. Itt a rációé ugyanis a főszerep, a józan ész volna a viszonyítási pont, ha működhetne. Zayzon Zsolt John Proctora nem hős, csupán a józan ész vezérelte szikár, kemény, érzékeny férfi, aki a Mártz Fruzsina játszottá vonzó, cseppet sem démoni, inkább nagyon szerelmes, esendő Abigél iránti érzéki vonzalmát még négy-szemközt is zárkóztatta, fegyelmezetten fojtja el. Feleségéhez, Herczeg Adrienn erős jelenlétű, egyszerre érdes és lágy Elizabethjéhez fűződő, minden feszültség ellenére meghitt viszonyát remekül jellemzi a késleltetetten visszatérő közös röhögés a nyuszi-viccen, majd a kivégzés előtti szűkszavú búcsú: „hülye vagy”.

A józan ész esélytelenjei között remek Füsti Molnár Éva magától értetődő egyszerűséggel érvelő Rebbecca Nurse-e, aki nem hagy kétséget afelől, kié a vezérszólam a férjével, Urbán Tibor Francis Nurse-ével alkotott párosukban. Giles Corey Stenczer Béla megformálásában kedélyesen anekdotázó, kicsit túlszínezett figura, akinek mártíriumát csak Elizabeth tárgyilagos elmondásából ismerjük meg. A másik oldalon, az irracionális, a tudatlanság cinikus hasznélvezői kevésbé humoros alakok Széll Horváth Lajos kegyetlenül okos és cinikus alkalmányzója s Köles Ferenc kedélytelen bírása képében. Nem úgy a kaposvári vendég, Kocsis Pál Rarris tiszteletese, akinek bámulatos alkalmazkodókészsége, kisstílűséggel párosuló szervilizmusa már-már bohózáti helyzeteket teremt. Mohácsi rendezése amúgy sem fukarkodik a gegekkel: Pál András Hale tiszteletese akkurátusan, szellemesen fölépített érkezési jelenete, majd viszontagságai Proctorék házában a nem talált tollal s a hibás harmadik lépcsőfokkal – amelyen aztán sorra megbotlik mindenki –, nem engedik felmagasztosulni a meghasonlás pillanataiban sem. Hátborzongatóan rendíthetetlen viszont a maga bigott, fenyegetőző ostobaságában az áldozatok földjeit fölvasárló Thomas Putnam Ottlik Ádám megformálásában.

Akadnak színészek az előadásban, akik nem használták ki maximálisan a rendező kínálta lehetőségeket, a társulat egésze mégis érezhetően sokat profitált ebből a munkából, s ennek következtében a néző is.

(*Rendező tervez*) Mohácsiék stílusában folytatva: ígéretesnek ígérkezett Vincze János meghívása is vendégrendezőként a Pécsi Nemzeti Színházba, s a darabválasztás, Egressy Zoltán *Portugália* is kézre állónak tetszett a Vincze által a Harmadik Színházban érzékenyen, értőn színre vitt kortárs magyar művek után. Bár az is igaz, hogy *A Gézagyerek*, *A Herner Ferike faterja* vagy az egyébként ugyancsak kitűnő *Macskajáték* esetében is le kellett győznie a rendezői értelmezésnek s a színészi játéknak a rendező maga tervezte díszletét. A tér most sem kedvez a játékosoknak – és asszisztensével együtt most is a rendező jegyzi. A Harmadik Színházban az ormótlan látványt mentette a feltételezhető pénztelenség – itt nincs mentség a csúnyaságra, ám nem ez a legfőbb baj. Hanem hogy például a biciklizésre al-



*Fent: Jelenet az Istenítélet című előadásból
Pál András, Kocsis Pál és Széll Horváth Lajos
Lent: Széll Horváth Lajos és Kovács Mimi a Portugál című előadásban
Fotó: Tóth László*

kalmak, a darab szempontjából azonban teljesen fölösleges „földút” kialakítása át és körül a nézőtéren, mintha elvonta volna a figyelmet a helyzetek s az emberi viszonyok kidolgozásáról, miközben a helyszínváltások – a kocsmából a folyóparti s a vurstlibeli jelenetekre – ugyancsak megoldatlanok. A rideg kocsmabelsőnek, az inkább irodabútoroknak ható alkalmatosságokból összehordott berendezésnek nincs felidéző ereje, de nem is annyira jelzésszerű, elvont, hogy stilizált játékra inspirálna. Semmilyen irányban nem segíti tehát sem a színészeket, sem a nézőt. Ebben az átmenetiség érzését keltő, túlságosan tágas térben az ismétlődések jelentés nélküliek, se rítusjelleg, se meghittség, se elviselhetetlenség érzet – semmilyen létező, érzékelhető viszony nem tud kialakulni ehhez a helyhez. Márpedig Inárcs egy olyan hely, mint mondjuk Sárbogárdi Jolán Ibusárja, vasútállomás, pénztárfülke helyett kocsmával. Masni, a megözvegyült kocsmáros lánya azonban nem foglalkozik a kitörés gondolatával – legalábbis nincs ilyesmire utaló jel – mindaddig, amíg az otthonról vagy talán önmaga elől menekülő átutazó, a Portugáliába készülő Bece afféle katalizátorként meg nem érkezik. Egressy darabjának nincsenek fő és mellékalakjai, egyenrangú sorsok, vágyak, reménytelenségek kóvályognak, sodródnak egymáshoz, majd odébb, szinte következmények nélkül – egészen addig, amíg Bece meg nem jelenik. Onnantól Masnié lehetne a fő szölam, akinek egyhangú, igénytelen életében megcsillanni látszik valami halvány remény, ám Masni alakításának, Kovács Miminek ebben az előadásban nincsenek fogódzói. A Németh János megformálta kocsmáros annyira idegenül mozog ebben a térben – nem tűnik magától értetődő gesztusának egy pohár elmosása, a pult letörlése –, annyira nem idevaló már a ruhája sem, s ebből következően annyira nincs köze semmihez és senkihez maga körül, hogy nem képződhet meg az az érzelmi kötődés, a rászorultságnak az az érzete, ami Masni féltő ragaszkodását indokolhatná, még ha csak öncsalásként, öngazolásként is. Így nem születhet meg az a drámai pillanat sem a vurstliban, amikor „a medve bőrére” előre ivó apa, megrémítve a kötöttségektől menekülő Becét, mindent elront. S ha már a vurstlinál tartunk: az azt üzemeltető ügyeskedő Csipesznek se sok köze van Ujláb Tamás megformálásában a darabban körvonalazódó általános elvágyódáshoz, ahogy feleségéhez, a Herczeg Adrienn által karikatúrának rajzolt, s poéntól poénig csetlő-botló Asszonyhoz se. Egressy művében egyedül a katonán alkoholistává lett Sátánnak nincsenek már kapcsolatai, kötődései a külvilághoz, s így veszténivalója se, kisemmizettségét Bánky Gábor – tán éppen ezért – kompakt, szép alakításban érzékelteti. A Széll Horváth Lajos ábrázolta Bece idegenségének, kívülrállásának azonban ebben a kötődések, kapcsolatok nélküli világban nem tud jelentősége lenni.

A gyilkosságba torkolló dráma számos bemutatója után ez az első – tán éppen a színészi egyenetlenségek, megoldatlanságok miatt –, amelyben az igazi vesztes Retek, a levitézlett bunkó rendőr, Masni hallgatólagos vőlegénye Bece megérkezéséig. Köles Ferenc kellemetlen, kötözködő Retekje nem egyértelmű, tiszta képlet. Minduntalan kitörni kész agresszivitása a gyermekétől eltiltott, idült alkoholista Sátán iránt érzett szánalomban talál megragadható célt, miközben kisebbségi komplexusa révén folyton hóbörgő, kompenzáló lényé maga is szánalmas. És mert főszereplővé válik, értelmét veszti minden, ami letartóztatása után következik – az ő történetének lezárultával vége van az előadásnak, holott még jönnek-mennek, beszélnek a szereplők tovább.

Arthur Miller: Istenítélet. Salemi boszorkányok két részben. Fordította: Máthé Elek.

Zene: Kovács Márton; Dramaturg: Mohácsi István; Díslettervező: Khell Zsolt; Jelmeztervező: Szűcs Edit; Sógó: Juhász Piroska; Ügyelő: Háber László; Asszisztens: Markó Rita, Solymos Roland; Rendező: Mohácsi János.

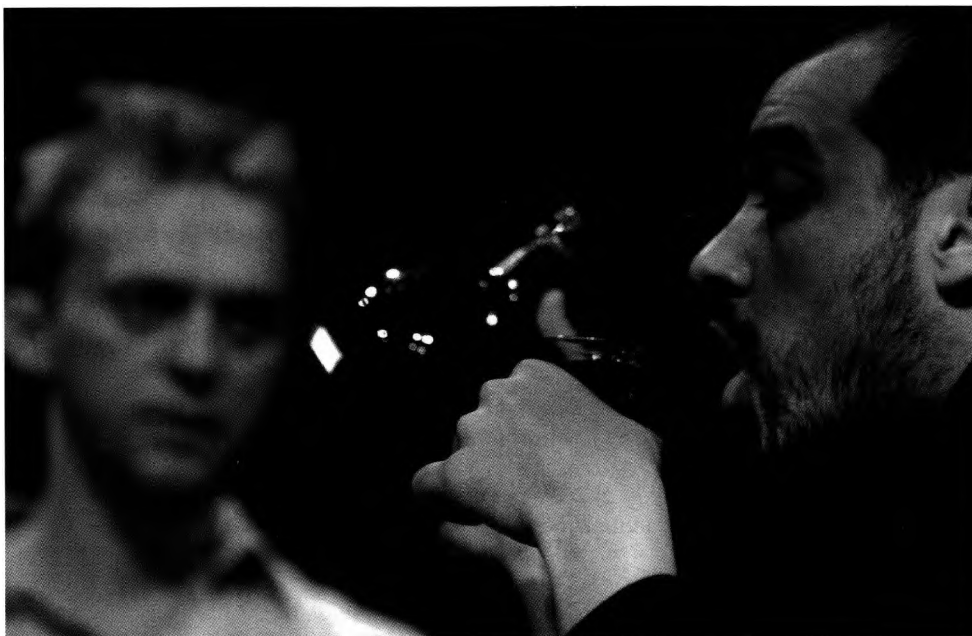
Szereplők: Zayzon Zsolt (John Proctor), Herczeg Adrienn (Elizabeth Proctor), Márcz Fruzsina (Abigail Williams), Széll Horváth Lajos (Danforth alkormányzó), Kocsis Pál (Parris tiszteletes),

Pál András (Hale tiszteletes), Köles Ferenc (Hawthorne), Kovács Mimi (Mary Warren), Füsti Molnár Éva (Rebecca Nurse), Urbán Tibor (Francis Nurse), Stenczer Béla (Giles Corey), Szabó Vera (Tituba), Stubendek Katalin (Mrs. Ann Putnam), Ottlik Ádám (Thomas Putnam), Darabont Mikold (Susanna Walcott), Fischer Lilian (Mercy Lewis), Juhász Gerda (Betty Parris), Víg Diána (Katy Putnam), Józsa Richárd (Cheever), Róbert Gábor (Herrick), Vidákovics Szláven (Dr. Griggs), Várnagy Kinga (Sarah Good), László Csaba (Ingersoll), Csányi Dávid (Tanító), Bende István, Rubind Péter, Schum László, Szabó Erika, Czéh Dániel, Farkas B. Szabina, Kuti Gergely, Domján Mária (Salemi nép), Kovács Márton, Rozs Tamás, Károly Zoltán, Sági Attila (Zenészek).

Egressy Zoltán: Portugál. Tragikomédia 2 részben.

Játéktér: Vincze János és Steiner Zolt; Jelmeztervező: Pintér Réka; Sógó: Juhász Piroksa; Ügyelő: Cserép Judit; A rendező munkatársa: Solymos Roland, Szalai Beatrix; Rendező: Vincze János.

Szereplők: Németh János (Kocsmáros), Kovács Mimi (Masni), Széll Horváth Lajos (Bece), Köles Ferenc (Retek), Ujláb Tamás (Csipesz), Herczeg Adrienn (Asszony), Pál András (Pap), Márcz Fruzsina (Feleség), Bánky Gábor (Sátán).



Széll Horváth Lajos és Pál András a Portugál című előadásban
Fotó: Tóth László

JEGYIRODAI HUSZERETT

Parti Nagy Lajos: Ibusár – Megállóhely – Pécsi Harmadik Színház

A monodrámá kétségtelenül egyike a legnagyobb kihívást jelentő színházi műfajoknak mind az alkotók, mind a befogadók részéről. Egy előadás, amelynek egyetlen színész áll a középpontjában, fokozott koncentrációt igényel, hiszen az alakítás ez esetben több különböző szerep megformálását jelenti. Ettől azonban még nem válik monodrámává, hiszen a fentebb leírt definíció olyan egyszemélyes, főként a XVIII. századi színjátékokra jellemző produkciókra igaz, amikor is az előadó (aki leginkább vásári komédiás volt) maszkok, jelmezek segítségével több történetet elevenített meg, és a történetmesélés ezen változatával igen intenzív és szórakoztató élményben részesítette hallgatóságát, nem mellesleg kedvére váltogathatta a megtestesítendő karakterek stílusjegyeit.

A XX. század színházi kultúrájában a monodrámá lényegesen bonyolultabb műfajjá alakult; Patrice Pavis szótára hivatkozik Jevreinov 1909-es *Bevezetés a monodrámába* című könyvére, mely szerint ez a fajta előadás a „drámai ábrázolásnak az a típusa, amely a szereplőt körülvevő világot olyannak mutatja, amilyennek azt a szereplő színpadi létének egyes pillanataiban látja”.^{*} Látható tehát a különbség, mely elsősorban – Patrice Pavis szerint – az expresszionista mozgalom által népszerűvé tett monodrámát jellemzi: a szerepek nem válhatnak szét egymástól, hiszen minden egyes karakter gyökere a mű fő figurája, akinek szubjektivitása, világa tárul fel az előadás során. Vagyis a színésznek nem egyszerűen több szerepet kell hitelesen eljátszania, hanem minden egyes felvett maszk mögött érzékeltetnie kell a főszereplőt, a dráma központi karakterének arcát. Minden egyes szerep tehát a fókuszpontban álló hős szellemi arculatát hivatott árnyalni, akinek szemén, illetve tudatán keresztül tapasztalhatja a befogadó az ábrázolni kívánt világot. Vagyis egy mű monodrámaként történő előadásakor a néző belehelyezkedik a főhős tudatállapotába, azonosul vele, s felismeri önmagát a főszereplőben. Ennek sikere azonban nagymértékben a színészi játék kifinomultságán, mélységén múlik, s a feladat vállalásakor az alkotóknak is tudniuk kell, hogy a produkciót legtöbb esetben az ő munkájuk alapján ítélik majd meg.

A továbbiakban igyekszem ennek ellenére a Pécsi Harmadik Színház előadását nem elsősorban Füsti Molnár Éva alakítására, hanem a rendezői koncepcióra fókuszálva elemezni. Mindenekelőtt azonban visszatérnék azon fentebb említett kijelentésemhez, miszerint a monodrámá műfaja mind produkció-, mind recepcióesztétikai szempontból kihívást jelent. A cselekmény, illetve a valódi párbeszéd hiánya ugyanis jelentősen módosíthatja a néző elváráshorizontját, így a befogadó egy a hagyományostól lényegesen eltérő színházi nyelvvél találkozik (ez esetben épp a nyelv, a kifejezőmód kerül a középpontba, nem pedig a színpadon bekövetkező tettváltássorozat). E találkozás azonban attitűdváltást követel, éppen ezért elmondható, hogy a monodrámá műfajával való kísérletezés magában rejtí a teljes elutasítás kockázatát.

Ennek fényében válik érdekessé a koncepció, mely Parti Nagy Lajos *Ibusár* című művét monodrámaként viszi színpadra (hiszen az eredeti dramatikus szöveg semmiképp sem kényszeríti erre a rendezőt). Érdemes tehát megvizsgálni, hogy a fentebb leírtakon kívül a

^{*} Patrice Pavis: *Színházi szótár*, Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő (ford.), L'Harmattan, 2006. 284.

dráma egyetlen színésszel történő előadása milyen újabb értelmezési lehetőséget teremt, vagyis milyen koncepció állhat a pécsi előadás *mise-en-scène*-jének középpontjában. Azzal, hogy a főszereplő, Sárbogárdi Jolán végig egyedül van a színpadon, leginkább tragikus magánya válik kézzelfoghatóvá. A dráma főhősnője egy MÁV jegyiroda szűk terébe zárva veszíti el kapcsolatát a külvilággal, illetve a társadalommal. A főszereplőnek nincs partnere, nincs lehetősége a kapcsolatteremtésre, éppen ezért megalkotja saját fikcionális színpadát, azaz „huszerettjét”, melyben katonákat, hősszerelméseket játszhat el. Ez az imaginárius világ azonban – s erről a későbbiekben még lesz szó – uralhatatlanná válik, s Jolán egész életét elkezdi újraírni: összemosódik a fikció és a valóság, s bár a darab egyik fő jellemzője a nyelvi humor, az egyedüllét miatt az alapszituáció tragikusnak nevezhető.

Az egyedüllétet hangsúlyozza az is, hogy a szereplőt alakító Füsti Molnár Éva láthatóan a „negyedik fal” tudatosításával formálja meg a karaktert. Vagyis – bár a Harmadik Színház terme erre minden lehetőséget megad – nem próbál kapcsolatba lépni a közönséggel, nem vonja be a nézőket is a játékba. Láthatóan nem a közsínházi konvenciókhoz való ragaszkodás következtében történik ez így, hanem annak érzékeltetéseképp, hogy a főszereplő Sárbogárdi Jolán a kapcsolatteremtés minden lehetőségétől elszigetelődött. A közönséggel létrejött kontaktus feloldhatná a karakter magányát, hiszen a nézők itt az imaginárius Másik szerepét betöltve Jolán partnerévé válhatnának. A pécsi előadás azonban nem teremti meg erre a lehetőséget, az *Ibusár* főszereplője itt *önmagának* játszik, nincs igazi közönsége. Vagyis nyilvánvalóvá válik, hogy – bár a szereplő álmokat sző írásának felfedezéséről – a „huszerett” elsődleges funkciója, hogy Jolán saját alakjait eljátszva tudjon kitörni magányából. Vagyis a főhős nem számol igazi közönséggel, művének elsődleges célja, hogy szerzője temporálisan másvalakivé alakulhasson át, s megélhessen egy olyan sorsot, mely számára nem adatott meg. A jegyáros tehát nem elsősorban költői hírnévre, sikerre, elismerésre vágyik, hanem egy másik dimenzióba próbál az alkohol és az irodalom segítségével menekülni.

Ebből a szempontból válik különös jelentőségűvé a színpadon végig jelenlévő átlátszó fülke: Jolán titkos terve, hogy egyszer a szabályokat áthágva bezárkózik ide, és felolvassa művének utolsó felvonását, így adva hírt magáról és művészetéről. Vincze János rendezésében ez az eleinte a színpad szélén álló fülke külön belső térre alakul át: a szűk, átlátszó „ketrec” jelképezi a Jolán képzeletét és személyiségét behatároló, redukáló erőket, melyekből a főszereplő minden erejét összeszedve próbál kitörni. A fülke a Rend szimbóluma, átlátszó falai megszüntetik a szubjektum intim világát, teljes mértékben ellenőrzés alá vonva őt. Ebben a térben a szereplőnek fel kell adnia álmait és individuumát, egyedül csak mechanikus feladataira koncentrálhat, melyek ugyanakkor teljesen feleslegesnek, értelmetlennek tűnnek. Hasonlóan Örkény *Tótek* című művének dobozolásához, Jolán pecsételése is az abszurdá vált létezés jelképe: e mechanikus folyamatban megszűnik az identitás, hiszen a szereplő bárki vagy bármi által helyettesíthetővé válik.

Vincze János koncepciójának érdeme, hogy a főszereplő pozícióját meghatározó ellentéteket a tér felosztásával érzékelteti, s nem bízva ezt kizárólag a színészi alakításra. A játékszín legnagyobb része egyfajta imaginárius mező, ahol Jolán szabadon játszhatja el darabját, illetve életének egyes eseményeit. A színpad tulajdonképpen azonos ritmusban van a főszereplő képzeletével, hiszen mikor Jolán kézbe veszi füzetét, s megkezdí „előadását”, zöld-sárga-kék neonfények biztosítják a hangulati aláfestést a „huszerett” zenés-táncos részeihez. Vagyis a játéktér a szereplő képzeletének megfelelően alakul át imaginárius színpaddá, s ennek értelmében elmondható, hogy a szereplő bizonyos értelemben *hatalommal bír* e tér felett, hiszen akaratának megfelelően alakíthatja azt (az átalakítást időnként szó szerint kell érteni, hiszen Jolán többször íróasztalát, illetve a fogast is az adott jelenetnek megfelelően mozdtíja el). A tér ezen részén a főhősnő bizonyos mértékű szabadsággal rendelkezik, jó példa erre, hogy az egyik jelenetben leveszi sapkáját, pedig – mint mondja – ezt a szabályzat tiltja.

Ebbe az állandóan változó, rugalmas térbe a fülke gépies ridegsége és szürkisége. Mint arról már volt szó, a fülke nem ad lehetőséget sem az álmódózásra, sem pedig olyan mozdulatokra, melyek nem a mechanikus munkavégzésre irányulnak. Az-

zal, hogy ezt az átlátszó ketrecet a rendező az előadás kezdetén a színpad jobb szélére állítja, jelzi a terek közötti ellentétet: a színpad azon része, melyben megvalósulhat Jolán művének előadása, élesen elválik a kötelesség és a realitás terétől. A színpad nem tudja körülfogni a fülkét, nem képes át- vagy felülírni annak világát; ez a pár négyzetméteres tér idegen testként van jelen a színen, s szűkössége ellenére sikerül lerombolnia, megsemmisítenie Jolán szabadságát. A fikcionális mező tehát nem képes felülírni a valóságot, sőt az előadás utolsó jelenetében a fülszerű tere vet véget Jolán álomvilágának.

A realitás–fikció oppozíció kifejezése természetesen a színészi játéknak is meghatározó eleme. Füsti Molnár Éva nemcsak Sárbogárdi Jolánt igyekszik megtestesíteni, hanem a figura színházról és a színészetéről alkotott naiv elképzeléseit is; nemcsak a karakter megformálása a tét, hanem az is, ahogyan a karakter a többi figurát játssza. Az előadás elején jól látható a különbség Jolán, illetve a Jolán által elképzelt és a maga ügyetlenségével alakított fiktív szereplők között. Ugyanakkor a fülszerű az alakítás során is lényegessé válik, hiszen Füsti Molnár Éva megformálásában a főszereplő jól látható óvatossággal, sőt félelemmel közelíti meg, legtöbbször nem is mer belépni ajtaján. Ez a tartózkodás eleinte komikus hatással bír, hiszen úgy tűnik, mintha a szereplő túlmisztifikálná a szabályzat megszegésének következményeit. Jolán terve azonban, hogy felolvassa művét, nem egyszerűen csak a publicitás és népszerűség iránti vágy: a jegyárussal ezzel a tétellel próbál meg kitörni az őt jelentéktelenné tevő szabályrendszer alól, az uniformizálódott szerepből kilépve e tétellel tudná megteremtetni egyéniségét. Ami tehát a néző számára banális csínynek vagy legalábbis kisebb horderejű normaszegésnek tűnik, az Jolán világában lázadás: a szereplő e tétellel válik egyenlővé az általa teremtetett hősies figurákkal. Az előadás utolsó jeleneteinek szinte sokkoló tragikuma is ezt támasztja alá: Jolán egyedül marad az elsötétített fülkében, üvegcsörömpölés hallatszik, majd mikor a szín újra kivilágosodik, véres kéznyomai láthatóak az átlátszó üvegfalon. Persze a kérdést, hogy pontosan mi történt (baleset vagy öngyilkosság), nyitva hagyja az előadás, az azonban látható, hogy a hatalom minden eszközt bevet Jolán elhallgattatásának érdekében. Még az áramot is lekapcsolják az állomáson, s így a hangosbemondó nem tudja a szereplő szavait közvetíteni, ám ez vezet a tragikus végkifejlethez. Hirtelen szűnik meg tehát a szereplő tetteinek banalitása, s válik nagyon is komollyá a történet, hiszen az előadás ezen a ponton tudatosítja végérvényesen: a „huszerett” Jolán számára nem egyszerűen kamaszos álom boldogságról és hírnévről, hanem létezésének feltétele.

A fentiek alapján elmondható tehát, hogy a Pécsi Harmadik Színház előadása következetes és jól átgondolt rendezői koncepció mentén halad. A produkció nem (csak) a színészi munkára épül, a monodráma műfajának használata Parti Nagy szövegének interpretációját, továbbgondolását jelenti ebben az esetben. A produkció természetesen tartalmaz vitatható elemeket; ilyen például Jolán egy szerkesztőhöz írt levelének felolvasása, mely a hangszóróból hallható, s nem sikerül következetesen beépíteni az előadás kontextusába. Vitatható lehet még emellett a tragikum és a komikum éles elhatárolása: az előadás egészen a zárlatig ugyanis az utóbbira épül, s így a tragédia túl gyorsan, túl hirtelen következik be. Kétségtelen, hogy az *Ibusár* fontos dramaturgikus eleme ez a hirtelenség, de talán célszerűbb lett volna a többi jelenetben is érzékeltetni: Jolán nem egyértelműen komikus figura, csupán álmai segítenek neki abban, hogy magányát egy imaginárius színpadon, vidám szerelmi történetben oldja fel. Vincze János rendezése kétségtelenül nagy hangsúlyt helyezett annak a fokozatos átmenetnek a bemutatására, ahogyan a fikció és a valóság összekeveredik a szereplő életében, vagyis, hogy Jolán elveszíti hatalmát az imaginárius világ felett. A zárlat felé haladva egyre inkább érezhető, hogy Amália alakja és története Jolán vágyait reprezentálja, éppen ezért a figura képtelenné válik a szerepből való kilépésre. Természetesen mindennek megvan a komikus vonzata is, ám fontos lett volna már a kezdetektől tudatosítani, hogy a szereplő elsősorban a valóság kilátástalanságából menekül a „huszerett” segítségével. Nem kétséges: az előadás alkotói ráéreztek Jolán helyzetének kettősségére, vagyis,

hogy nevetésre ingerlő naiv írói próbálkozásai mögött létének alapvető kilátástalansága tárul(hat) fel. Mindennek megfogalmazását azonban túlságosan is az utolsó képre hagyták, s így a tragikomikum külön komédiává és tragédiává válik szét, holott e két minőség egyszerre történő bemutatása célravezetőbb lett volna. Persze rá kell mutatni arra is, hogy a hirtelen váltás az előadás végén szintén tudatos koncepció eredménye, amely a tragédiát ezzel még döbbenetesebbé, sokkolóbbá teszi. Vagyis a fentebb kifogásoltak semmiképp sem tekinthetők hibának, inkább csak az előadás vitatható elemeinek, melyek miatt túlzás volna elmarasztalni a Harmadik Színház emlékezetes produkcióját.

Egy ilyen markáns rendezői koncepció által jellemzett előadás esetében a színészi játék is a produkció globális kohéziója felől ítélfelhető meg. Egy egyszemélyes előadás esetében fennállhat annak a veszélye, hogy a színész a bemutatót tehetségének, virtuozitásának bizonyítványaként kezeli, ennél fogva nem hajlandó alávetni magát a játékát bizonyos értelemben keretek közé szorító utasításoknak. Talán már az eddig leírtakból is kiderült, hogy Füsti Molnár Éva alakítását mindez nem jellemzi, hiszen munkája beleillik Sárbogárdi Jolán karakterének Vincze János-i értelmezésébe. Mint azt már jeleztem, az alakításnak e monodráma esetében nem csak a főszereplő karakterének megtestesítése a tétje, hanem a „játék a játékban” koncepció alapján a főszereplő színészkedése által megalkotott szereplők alakítása is: Sárbogárdi Jolán mellett a színpadon számtalan Sárbogárdi Jolán *által játszott* szerep tűnik fel, vagyis Füsti Molnár Évának nem egyszerűen például Amáliát kell bemutatnia, hanem azt is, ahogyan Sárbogárdi Jolán Amáliát alakítja. A szándékos ügyetlenkedés, „ripacskodás” így a színésznő munkájának fontos elemévé válik, hiszen mindez a főszereplő naiv színházfelfogását jellemzi. Vagyis Füsti Molnár Évának sikerült a Jolán képzeletében élő karaktereket a főszereplőről nem teljesen leválasztva, jelenlétét folyamatosan érzékeltetve alakítania. Mindezt pedig azért fontos hangsúlyozni, mert így a színészi játéknak köszönhetően az előadás – a monodráma kritériumainak megfelelően – képes a főszereplő világát annak szemén, illetve tudatán keresztül láttatni.

Parti Nagy Lajos–Darvas Ferenc: Ibusár-Megállóhely.

Játekter: Steiner Zsolt és Vincze János; Jelmeztervező: Tresz Zsuzsa; Rendező: Vincze János. Füsti Molnár Éva (Sárbogárdi Jolán).



Füsti Molnár Éva az Ibusárban

Fotó: Tóth László

ÚTBAN A KÍSÉRLETI SZÍNHÁZ FELÉ

A Janus Egyetemi Színház három előadásáról

Az elmúlt szezonban a JESZ-ben három olyan előadást is láthattunk, amelyek a korábbi arculat átalakulására látszanak utalni. Mindhárom rövid szövegek alapján készült kísérleti előadás: meglehetősen merész rendezői koncepcióval, kevés színésszel, takarékos díszlettel. És tulajdonképpen mindháromban a nyelvről (pontosabban a nyelv hiányáról vagy problematizálásáról) van szó. Az alapkérdés az, hogy lehetséges-e olyan színház, amely a nyelvet állandóan megkérdőjelezi, sőt időnként már-már elveszettnek tekinti. Megítélésem szerint a JESZ ezzel a kísérletező kedvvel eddigi működésének csúcspontjára jutott, még akkor is, ha ennek áráként a rendezők időnként aránytalanul nagy kockázatot vállaltak. Az alábbiakban az előadásokat elsősorban a rendezői koncepciók rekonstrukcióján keresztül szeretném bemutatni és elemezni.

(*Márk evangéliuma*, 2009. április 2.) Az előadás Borges azonos című novellájára épült; az utóbbi időben rendkívül divatosak lettek a regényekből és novellákból készült színpadi adaptációk. Ezek egyik legnagyobb nehézsége az, hogy miként lehet a prózai szövegből létrehozni a dialógusokat és a dialogikus szituációkat. Ezt a feladatot általában már csak azért sem olyan könnyű megoldani, mert az esetek nagy részében nem véletlen az eredeti mű epikus karaktere. A rendező (Kányádi Szilárd) merész, de tulajdonképpen kézenfekvő ötlete szerint az elbeszélést tisztán színpadi eszközökkel kell eljátszani, mindenféle dialógus nélkül. Így nem drámáról, hanem inkább pantomimról van szó, amely helyenként a táncjátékhoz közeledik. Ebben a megközelítésben a dráma tulajdonképpen a nyelv megtalálásához vagy megszólalásához kötődik. Borges elbeszélésében persze nem sok minden történik. Tulajdonképpen egy Baltasar Espinosa nevű Buenos Aires-i orvostanhallgató vidéki vakációjáról van szó, akit Daniel nevű unokaöccse hívott meg. Argentína egyik félreeső szegletében vagyunk tehát, egy különös birtokon. Érdekesebb a körülmények, Espinosa megérkezése után nem sokkal elered az eső, és csaknem végig esik. „Hajnalban arra ébredt, hogy dörög az ég. A kazuárfák rázkódtak a szélben. Ahogy Espinosa meghallotta az első cseppeket, hálát adott Istennek. Hirtelen lehűlt a levegő.”¹ De az eső csak nem akart elállni; másnap Espinosa a tornácról kinézve arra gondolt, hogy most már érti, miért hasonlítják oly sokan a tengert a pampához.² A harmadik napon egy felhőszakadás következett, amely elöntötte a birtokra vezető mind a négy utat. A birtok és benne Espinosa így szó szerint elszigetelődött a külvilágtól.³ A novella így egy összesűrített-bezáródott térben játszódik, ahol az eseménytelenség drámává fokozódik. Míkuli Dorka díszlete ezt kiválóan leképezi: egy esőfüggöny választja el az összepréselt nézőket a színtértől. Az eső *szinte* folyamatosan esik, mintha lenne valamiféle véletlenszerű ritmusa. – A novella egyik fontos csomópontja, hogy az árvíz hatására átköltözött a birtokra a szom-

¹ Jorge Luis Borges: „Márk evangéliuma”, Székács Vera (ford.), in: uő.: *Válogatott művei*, III. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 151–152.

² I. m., 152.

³ I. m., 153.



Jelenetek a Márk evangéliuma című előadásból
Fent: Tóth András, Várnagy Kinga, Juhász Mátyás, Tóth Petronella, Czéh Dániel,
Lakatos Dávid, Szomora Lívია, Kormos Balázs, Jakabfi Edina, László Virág
Simarafotó

szédban lakó intéző és annak teljes családja. „A Gutre családnak [mert így hívták a családot] három tagja volt: az apa, a fiú – rendkívül faragatlan fickó – és egy apját tekintve bizonytalan származású lány. Magasak voltak, tagbaszakadtak, csontosak, hajuk vörösbe játszó, arcuk indiános.”⁴ Ami a novellában békés befogadásként szerepel, az a darabban inkább harcos elfoglalásként jelenik meg. A darab koreográfiailag legkidolgozottabb része: a betolakodó család maradhat, de innen kezdve állandó ellenségeskedés szövi át az életet. A darabból így kiszorul a novellában kezdetől fogva fontos szerepet játszó kooperáció. „A Gutre család, a vendég segítségével, illetve segítsége ellenére, a jószág nagy részét megmentette, bár sok állat vízbe fullt.”⁵ A novella egyik kulcsa a következő megállapítás: „Az átköltözés közelebb hozta őket egymáshoz; azontúl együtt ettek a nagy ebédlőben. A beszélgetés akadozott; a Gutre család ugyan sokat tudott a gazdálkodásról, de nem tudta kifejezni magát.”⁶ Ezzel el is jutottunk a novella színrevitelének talán legalapvetőbb gondolatához. Kányádi a nyelvnélküliséget nem csak a Gutre családra, hanem a birtok lakóira is vonatkoztathatja. (Ez persze egy kicsit ellentmond a novellának, amelyben Daniel, az unokaöcs rengeteget és állandóan fecseg.) A nyelvvesztés így a Gutre család behatolásának *következménye*. – A létrejött kommunikációs űrt egy könyvnek, a könyvnek, a *Biblia* felbukkanásának kellene betöltenie. Ez az ötlet messzemenően követi Borges szellemét: a könyv nála mindig a megváltás ígérete. Az összezsúfolt és elzárta világban Espinosa rábukkan egy *Bibliára*, valahol egy búzatároló legmélyén. Felnyitja, pont Márk evangéliuma elején nyílik ki, és olvasni kezdi. Az olvasás pedig alapvetően átalakítja az emberek viselkedését, a térbeli távolságok bezárulnak, az emberek egymásra tolulnak, és isszák a felolvasó szavait, aki ráadásul görögül olvas. Ez a darab egyik legjobban megformált része: jól kidolgozott a mimika, a testek mozgása, szép a felolvasás stb. A JESZ színészei kitűnő csapatteljesítményt nyújtanak. Aztán a felolvasás tart és tart, és miután befejeződött, előlről kell kezdeni. Ez összekovácsolja az embereket, mindenki, de kivétel nélkül mindenki megváltottnak érezheti magát. Így néz ki a könyv megváltó hatása, pontosabban a beszéd megtalálásának megváltó hatása. Itt persze azt érezzük, hogy ennek a konfliktusba való beállítása nem teljesen sikeres: hiszen az emberek nem egymással beszélnek, hanem „csak” egy felolvasást hallgatnak. – A *Biblia* felcsapása egy közismert allúzióval rendelkezik: Lukács evangéliumában Jézus Ézsaiás próféta könyvét kapja kézbe, felnyitja és ezt olvassa: „Az Úr Isten lelke van én rajtam azért, mert fölkent engem az úr, hogy a szegényeknek örömet mondjak.”⁷ Borges novellája ugyan felidézi ezt az allúziót, de igazából nem él vele. Ebben az esetben teljesen mindegy, hogy holt nyílt ki a *Biblia*. A rendező aktualizálja ezt az allúziót, a *Biblia* fölolvasója egyre közelebb kerül Jézushoz. A megfeszítés így nem a könyv prefiguráló hatásáról szól, hanem (újra Borges szellemében) a megfeszítés a könyv *után* következik; akit itt keresztre feszítenek, az tulajdonképpen már nem Espinosa. Így eltűnik az a jelentés is, hogy a megfeszítés esetleg a lánnyal való szerelmeskedés büntetése, amit az eredeti novella legalábbis sugall. Az előadás így tulajdonképpen Borges általános szellemével próbálja felülírni a novellát. Így lett belőle nagyhétre vagy a húsvét előtti időre tehető darab.⁸

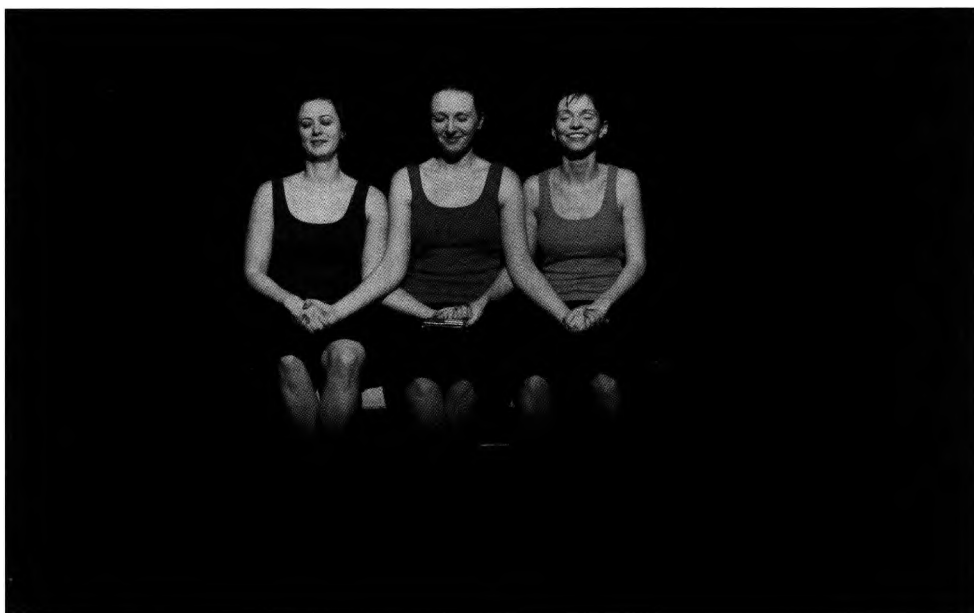
⁴ I. m., 151.

⁵ I. m., 152. – Érdekes itt a „vendég” szó használata, amely Espinosára vonatkozik, miközben most már a Gutre család volt az igazi vendég, akiket inkább csak befogadtak, mintsem hívtak.

⁶ I. m., 153.

⁷ Ézsaiás 61,1. Károli Gáspár fordítása.

⁸ Az előadás egyik legérdekesebb része a zene volt; gondoljuk csak meg, a megrendezett csendben a zene különösen fontos szerepet kaphat. Ez persze sokkal részletesebb elemzést érdemelne, mindenesetre a zene három síkon jelenik meg. (1) Már a novellában szerepel egy gitár, amely ugyan állandóan jelen van, de sohasem játszanak rajta. (2) A darabban megszólalnak népi hangszerek, két lány csodálatosan fuvolázik, aztán különböző dobok lépnek fel kíséretként. E zenei



Jövés/menés

Fent: Hollósi Orsolya, Horváth Krisztina és Kiss Andrea

Lent: Kiss Andrea, Horváth Krisztina és Hollósi Orsolya

Fotó: Komjáthy Máté

(2. *Jövés/menés*, 2009. április 16.) Beckett darabjának terjedelme mindössze két és fél oldal, amelyhez másfél oldalnyi jegyzet kapcsolódik; erősen kétséges, hogy a szerző egyáltalán gondolt-e előadásra. A darabban három lány (Flo, Vi, Ru), akik egykor testi-lelki barát-nők voltak, találkozik újra. A beszélgetést Vi akarja elindítani: „Mikor találkoztunk mi hárman utoljára?”⁹ Ru erre azt válaszolja: „Ne beszéljünk.”¹⁰ De akkor mi lesz? Mintha a darab már a kiindulóponton visszavonná önmagát. Peter Szondi a drámai kommunikáció zavarát elsősorban Csehov műveihez kötötte. De most a darab *maga* szól erről a kommunikációs zavarról. Újra Vi kérdezi: „Nem beszélgethetnék a régi szép időkről?”¹¹ Utána csend, nem esnek a szavába, hogy „emlékszel?”, „emlékeztek?”. Aztán Vi is elbizonytalanodik: talán nem is a régi szép időkről kellene beszélgetniük, hanem inkább „ar-ról, ami azután jött”.¹² De újra csend. A három lány a régi beszélgetéseikről szeretne beszélgetni: „Egymás kezét fogva ... így. / Álmodozva ... a szerelemről.”¹³ Sejtjük, hogy a megvalósult szerelemről nincs mit mondani, nem méltó tárgya a beszélgetésnek. A darab tulajdonképpen három párbeszédből áll: mindig két-két lány beszél a harmadikról. De a harmadik lány vonatkozásában mindig előkerül egy titok. Amikor megjelenik a harmadik, a két beszélgető közül az egyik a szájára teszi az ujját, persze mindig egy sűgás után: „És ő nem tudja?”, „És nem mondták meg neki?”. A válasz: „Isten ments”, „Isten őrizz”, „Ne adja az Isten”. A hármas ingatag konstrukció, a beszélgetést nem sikerül helyreállítani, csak a kézfogást. A darab erről a bonyolult kézfogásról szól, amit Beckett még le is rajzolt. Utána újra csönd, az összetartozásból már csak ez a kézfogás maradt. A rendező, Rosner Krisztina hallatlanul nehéz kérdéssel szembesült: hogyan lehet kitölteni a „Mikor találkoztunk mi hárman utoljára?” kérdése és a végső kézfogás közötti időt? A veszély az, hogy minél buzgóbban állunk neki a kitöltésnek, annál inkább sérül a *csend*, annál kevésbé lesz katartikus a kezek *összefonódása*. A rendezés nagy kihívása, hogyan lehet kibontani a darab alapvető motívumát (a hármas konstelláció ingatagságát) úgy, hogy az a végül bekövetkező kézfogást mégse tegye valószínűtlenné vagy jelentéktelenné. Rosner Krisztina jelenetezése elsősorban ezt a problémát tartja szem előtt, és azt hiszem, sikerrel oldja meg. De a jelenetezésnek még egy másik kérdéssel is szembe kell néznie: olyan jeleneteket iktassunk be, amelyek a *múlthoz*, vagy inkább olyanokat, amelyek a *találkozás pillanata*hoz kötődnek? A nyitójelenet egyértelműen az újratalálkozás ideje, utána viszont időbe-li lebegés következik; a jelenetek időbeli kötődése nem dönthető el egyértelműen. A színpadra került darab – ha jól számoltam – hat jelenetből áll, amelyekről most külön-külön is szeretnék megemlékezni. (1) A három lány háttal áll a nézőknek, és egy filmet néz, amely mintha egy osztálytalálkozó részlete lenne. A lányok félrevonultak egy asztalhoz, senki mást nem látni, de a háttérzaj időnként csaknem elnyomja a beszélgetést. Sablonos mondatok: „milyen jól nézel ki”, „milyen jó a frizurád”, aztán következik a munka és a pasik. És mindenki tud egy történetet a másikról, amit azonban nem vele, hanem a harmadikkal oszt meg. (2) A bábjáték az előadás leghumorosabb, rendkívül jól kidolgozott

betétek helyét és jellegét érdemes lenne közelebbről is szemügyre venni. (3) És van a külső zene, amely megpróbálja elkerülni mind az egyházi zene, mind a dél-amerikai népzene sablonjait. Ennek a zenének a kiválasztását több helyen nem éreztem teljesen sikeresnek. – Mindenesetre a darab fölépítéséből az következik, hogy a zene nem képes a nyelvet helyettesíteni, és a konfliktusokat kibékíteni. A romantika elképzeléseivel szemben most azt kell mondanunk, hogy nem a zene, hanem a beszéd az emberi kommunikáció legmagasabbrendű közege.

⁹ Samuel Beckett: *Összes drámái*, Eleutheria, Bart István (ford.), Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 421.

¹⁰ Uo.

¹¹ Samuel Beckett: *Összes drámái*, i. k., 422.

¹² Uo.

¹³ Uo.



Jelenetek a Buster Keaton sétája című előadásból

Fent: Czéh Dániel

Lent: Czéh Dániel és Hollósi Orsolya

Fotó: Inhof László

része. A három báb: a kisegér, a holló és a csiga. Érdekes egymást-ugratás, de egymást-bátorítás is. Habár a jelenet funkciója némileg rejtélyes; én úgy értettem, hogy a válságba jutott kommunikációból ez lehetne a kiút, a szerepekbe bújás. (3) Nagyon jól sikerült a napló-jelenet, ami a táblára írással kezdődik. Érdekes, hogy Vi az, aki nem akar részt venni benne, pedig az eredeti darabban ő kezdeményezi mindig a beszélgetéseket. Ru és Flo külön-külön naplót vezet, amit aztán kicserélnek egymással. (4) Élet-társasjáték: a lányok dobnak és lépnek. „Oktatási intézményben dohányoztál, fizess három ... , harmincezer forintot.” (Vi botlása nagyon bájos.) „Tunéziai utazás ... utazáson hasnyálmirigy gyulladást kaptál, egyszer kimaradsz.” „Ötezer forint könyvtulvány”, „háztartási kisgépeket vásárolhatsz”, „gratulálunk, nyertél egy porszívót”, „lakást nyertél”, „konyhabútort nyertél” stb. Felmerül a kooperáció lehetősége: Vi nyert egy londoni hétvégi utazást, vidd magaddal Flót, mondja Ru. De itt Ru lesz a pechhes, nem szereti, majd meg is töri a játékot. Számomra ez volt az előadás legszebben kidolgozott jelenete; nagyon szépek az egymás „sorsához” fűzött kommentárok. (5) Kevésbé sikerültnek éreztem a szerezési jelenetet. Vi és Ru élvezik, de Flo egyre inkább kiszakad, erre gúnyolni kezdik, és mindenféle nevelés pőzba kényszerítik. „Ez így nem természetes”, mondja az egyik, és következik egy még nevelésesebb pőz. Ez a rész erősen ironikus, a funkciója valószínűleg a szerelemről való beszélgetés / álmodozás relativizálása. (6) A darabot a kismagnós rész zárja, amely tulajdonképpen semmiről sem szól, három idétlen kamaszlány semmitmondó mondatokat vesz fel: „itt ülünk és jól érezzük magunkat”, „meleg van” stb. De ezt a jelenetet egy visszatekintés vezeti be: kiderül, hogy a három lány, az iskolai szintársulatban valamikor a *Három nővért* játszotta együtt.¹⁴ A szerelemről való ábrándozás így alakul át az életről való ábrándozássá. Ez a jelenet ugyanakkor visszakapcsolódik a nyitójelenet-hez: ott magukat nézték, itt magukat hallgatják. Ott még egy valóságos találkozásról vagy legalábbis annak a reményéről volt szó, végül pedig megérkeztünk az idétlenkedés-hez. De most érdekes módon nem arról van szó, hogy valaki kimaradna, inkább a beszéd maga vált üressé; egy kicsit visszakanyarodtunk Csehovhoz, és a három lány egy bonyolult koreográfia szerint megfogja egymás kezét. (A három színésznő – Hollósi Orsolya, Horváth Krisztina és Kiss Andrea – káprázatos azonosulással tette magáévá a szerepet. Mintha valóban a saját életüket játszották volna.) És a darab végén következik a kézfogás, ami mindazok után, amit láttunk, nem lehet egyszerű. Rosner Krisztina rendezése azonban érdekes módon túllép ezen: a kismagnós jelenet időbeli lebegtetése miatt ugyanis az a gyanúnk támad, lehet, hogy még ez a kézfogás is a múltba tartozik. *Lehet, hogy minden elveszett?*

(3. *Buster Keaton sétája*, 2009. április 16.) Buster Keaton a korai filmtörténetnek Chaplin mellett a legnagyobb alakja; a pécsi előadás reflektál erre a filmtörténeti korszakra: egy konferanszié lép föl, aki elmond egy anekdotát arról, hogy Keaton miért (vagy mióta) nem nevet. A konferanszié meg-megszólal, néha valamilyen kelléket dob be Busternek, az előadás előrehaladtával azonban a jelentősége egyre csökken. Felmegy a függöny, a színpad egy hatalmas piros luftballon-ágy, ennek a mélyén fekszik Buster Keaton, aki lassan fölbred, megmozdul, néhány lufi megemelkedik, majd következik az egész darab színésziileg legzseniálisabb része: akrobatikus mozdulatok, merész gesztusok és újra és újra és újra a nézés, hatalmas, kiguvadt szemekkel. Ebben a néhány percben Czéh Dániel olyan lebilincselő teljesítményt nyújtott, amely már-már a felejtetlenség határát súrolja. A néző arra számít, hogy ennek így kellene tovább mennie: lufik, konferanszié, egy némaszínész és kész. A húszas évek álommal teli világa – és majd csak találkozunk vala-

¹⁴ A Csehovra való utalás telitalálat; már ott jelen voltak a kommunikációs problémák, amelyek azóta csak radikalizálódtak.

hogy García Lorcával, de ha nem, az sem baj. Közben persze már történik valami, ami a produkciót elindítja egy másik irányba: Keaton felveszi a kapcsolatot a közönséggel, egy csokor banánt nyújt át. A néző lassan kibillen a korai némafilmek világából, és eszébe jut García Lorca húszas évek végén (egy kubai szállodában írt) *A közönség* című drámája. Sőt ennek talán még néhány sora is felvillan: „Minden színház a befülledt nyirkosságból ered. Minden igazi színházon egy poshadt hold mélységes bűze érződik. Amikor a jelmezek megszólalnak, az eleven szereplők már csak csontgombok a Kálvária falain. Én azért ástam az alagutat, hogy birtokomba kerítsem a jelmezeket, és az ő révükön felmutathassam egy olyan titkos erő körvonalait, amely a közönséget [...] rákényszeríti, hogy *csak a szellemiségre figyeljen, és alárendelje magát a cselekménynek.*”¹⁵ Most következik a cselekmény: Mészáros Péter három rövid, a húszas évek közepén (tehát García Lorca amerikai utazása előtt) keletkezett darabot olvaszt egybe. Ezeket a darabokat – ha nem is a színházban, de az irodalomtörténeti kurzusokon – általában egyetlen egységnek szokás tekinteni. (A darabok: a *Buster Keaton sétája*, *A szűz, a tengerész és a diák*, valamint a *Lázálom*.) A három mű közös kiindulópontját talán az első darab nyitánya jelölhetné ki: Buster Keaton megöli négy gyermekét. „KAKAS Kukurikú. Bejön Buster Keaton, kézen fogva hozza négy fiát. BUSTER KEATON (*fakardot húz elő, és megöli őket*). Szegény kis gyermekeim.”¹⁶ Azt hiszem, ezt a jelenetet a színpadon nem sikerült a súlyának megfelelően bemutatni. A betölt babakocsin négy fehér luftballon, amelyeket Keaton egy-egy pisztolylövéssel megsemmisít. És utána néma marad. A konferanszié mondja, hogy Buster Keaton megöli négy gyermekét. Nemcsak a jelenet konkrét megformálása súlytalanít, hanem a bevezetés után a jelenet is groteszknek tűnik, a néző még nem tud átállni a tragikus esemény befogadására. Most is lufik vannak, pirosak helyett fehérek. Ugyanakkor persze el kell ismerni, hogy a rendező így teremti meg a némafilmek világából a García Lorca világába való átlépés lehetőségét. De mi az a szellemiség, amelyet a három darab együttesen a szemünk elé vetít? A darab közepe táján Buster Keaton ezt mondja: „Jaj, szerelem, szerelem! [...] Nem akarok mondani semmit. Mert mit is mondhatnék?”¹⁷ Erre megszólal egy hang: „Buta.”¹⁸ A három darab egymás után fűzve tulajdonképpen a szerelem három mintájaként értelmezhető. A *szűz, a tengerész és a diák*ból a rendező a szerelem közönséges oldalát emeli ki, a testi brutalitást. A *Lázálomban* a szerelem már a család keretei közé került, de éppen a búcsúzkodásba csöppenünk bele: az apa elutazik, a gyerekek a kívánságaikat fogalmazzák meg, a feleség érezhetően szorong és egyre inkább bezárkózik. A férjet a vonat viszi el. És utána újra Buster Keaton következik. A darab vége: Keaton biciklizik egy darázsdereklű lánnyal; a fiatal lány elájul, és leesik a bicikliről, Buster Keaton lehajol és megcsókolja. A lánynak „csalogányfeje” van. A csalogány a romantikus szerelmet képviseli, amely még az ájulásban is tovább él. Külön tanulmányt érdemelne, hogy García Lorcánál milyen szerepet játszanak a madarak; mintha csak hemzsegnének: kakas, hattyú, papagáj, csalogány stb. De ez az összeállítás nem annyira a madarak, mint inkább a gépek felé tereli a figyelmet: a vonat elválaszt, a kerékpár összeköt. „Micsoda gyönyörű délután. [...] Élvezet kerékpár-sétát tenni.”¹⁹ A vonat megítélésében persze van egy bizonyos feszültség: egyrészt eltávolít, de nem félelmetes. Az öreg szolga mondja: „Ah, a vonat! Az egészen más. A vonat bolondság. Ha száz évig élnék, se félnék a vonattól. A vonat nem él.

¹⁵ Federico García Lorca: „A közönség”, András László (ford.), in: uő.: *Hat színjáték*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 83–84. Kiemelés: W. J.

¹⁶ Federico García Lorca: „Buster Keaton sétája”, András László (ford.), in: uő.: *Színművek*, Európa Könyvkiadó, Budapest 1988. 191.

¹⁷ I. m., 192.

¹⁸ Uo.

¹⁹ I. m., 191.

Megy, és aztán elment. ... De a lovak ...”²⁰ Persze eszünkbe jut Keaton egyik leghíresebb filmje, *A generális*, amelyből éppen a vonat (a mozdony) és az ember mély harmóniája érezhető ki. – A rendezéssel szembeni alapvető kérdés az, hogy mi igazolhatja a három darab ilyen összefűzését? Szerintem az egésznek Buster Keaton álmaként való megrendezése problematikus.²¹ Mégpedig azért, mert a szürrealizmusnak egy olyan sémáját feltételezi, amely ekkor (legalábbis García Lorca számára) még nem létezik. André Breton a szürrealizmus 1923-as kiáltványban a következőket írta: „Hiszek benne, hogy eljön az idő, amikor az álom és a valóság, ez a két, látszatra oly nagyon ellentétes állapot összeolvad valamilyen tökéletes valóságfelettségben, *szuperrealitás*ban, ha szabad így mondanom. Erre a hódító útra indulok én, bár bizonyos vagyok benne, hogy nem érek célba [...]”²² Ezen az úton García Lorca is elindult, de a rendezés mintha egy kicsit siettetné.²³

A JESZ érdekes és ígéretes útra lépett; a siker nagyrészt azon fog múlni, hogy a közönség (a közönsége) hajlandó-e, tudja-e követni és támogatni. Az általam látott előadások nagy része (de csak a *nagy* része) telt ház előtt zajlott.

Márk evangéliuma. Jorge Luis Borges novellája alapján.

Díszlet, jelmez: Mikuli Dorka; Zenei válogatás: Tolnay Donát, Kányádi Szilárd; Műszak: Regényi Gábor, Tolnay Donát; Díszletkészítő: Tóth Géza; Világítás: Mikuli János; Asszisztens: Adószegi Magdolna; Dramaturg, rendező: Kányádi Szilárd.

Szereplők: Kormos Balázs / Kuti Gergely (Fiú), Inhof László (Első), Kormos Balázs / Kuti Gergely (Második), Tóth Petronella (Szűz), Czéh Dániel (Negyedik), Lakatos Dávid (Ötödik), Jakabfi Edina (Asszony), Tóth András Ernő (Hetedik), Várnagy Kinga (Nyolcadik), Juhász Mátyás (Kilencedik), László Virág (Tizedik), Szomora Livia (Tizenketedik).

Jövés/Menés. ...Beckett?...

Videó: Komikon; Dramaturg: Katarína Mikulíková (SK); Műszak: Regényi Gábor; Rendezte: Rosner Krisztina.

Szereplők: Hollósi FLO Orsolya, Horváth VI Krisztina, Kiss through Andrea.

Federico García Lorca: Buster Keaton sétája.

Tér: Mészáros Péter; Jelmez: Salamon Eszter; Konzultáns: Tóth András Ernő; Világítás: Mikuli János; Műszak: Tolnay Donát, Regényi Gábor; Asszisztens: Juhász Mátyás; Rendezte: Mészáros Péter.

Szereplők: Czéh Dániel (Buster Keaton), Kiss Andrea, Juhász Mátyás, Bozó Tamás, Horváth Krisztina, Molnár Tamás, Hollósi Orsolya.

²⁰ Federico García Lorca: „Lázálom”, in: i. m., 200.

²¹ Méhes Károly: „Buster Keaton, most színesben a JESZ-ben”, <http://w3.bama.hu/baranya/kultura>.

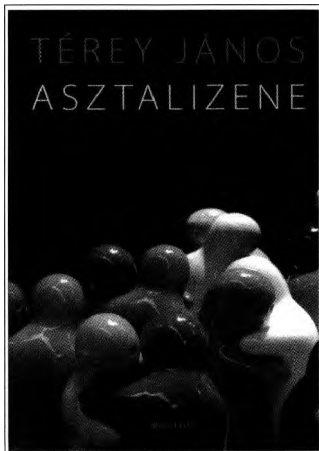
²² André Breton: „A szürrealizmus első kiáltványa”, Bajomi Lázár Endre (ford.), in: *Avantgárd*, Turcsányi Márta (szerk.), Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000. 147.

²³ Külön tanulmány tárgya lehetne, hogy García Lorca az érett műveiben hogyan fűzi egymás után a jeleneteket. Első megközelítésben azt mondhatnánk, hogy ezen a téren a teljes tetszőlegesség uralkodik, méghozzá egy olyan tetszőlegesség, amely a maga legmélyebb jelentését tekintve a referencialitás teljes felmondására épül: „Ha azt mondjátok szikla, én azt értem ezen: levegő. Ha kimondják, hogy levegő, én azt értem rajta: úr. Amikor pedig elhangzik, hogy úr, én ezen kitekert nyakú galambot értek.” Federico García Lorca: „A közönség”, i. k., 59. Az elmélyültebb tanulmányozás azonban valószínűleg mégis kimutathatna bizonyos kompozíciós szabályokat.

AHOL MINDENKI MINDENKINEK MEGVOLT

Térey János: Asztalizene

2008-ban az egyik legrangosabb magyar irodalmi elismerést, az AEGON Művészeti Díjat Térey János *Asztalizenéje* kapta. A kortárs magyar irodalom recepciójában a drámai műfajok nagyon gyakran a figyelem perifériájára szorulnak, ezért egy éve jelzésértékűnek tűnhetett, hogy az ízig-vérig kortárs közegben játszódó „drámai költemény” a figyelem középpontjába került. Talán furcsán hat, de azt lehetne mondani, hogy egyfajta kísérleti műről van szó: egy a kortárs drámaírók által majdhogynem elfelejtett színpadi műfaj újraformálásáról, amire vonatkozóan Térey az utószóként is olvasható néhány oldalnyi jegyzetében így fogalmaz: „Azt mondják, elképzelhetetlen egy e századi drámai költemény? Pláne színpadon? Azt mondom: van időm, utánajárok. Olyan érzés ez, mint újra lefektetni egy rég fölszámolt villamosjárat vágányait, és elindítani egy áramvonalas szerelvényt a klasszikus útvonalon.” (189.) Az *Asztalizene* nemcsak a drámai költemény műfaját élesíti fel, hanem erős szálakkal kapcsolódik a polgári színjáték nagy múltú hagyományaihoz is. Térey műve finom és elegáns polgári kamaradarab, amely nem meghökkentően formabontó újdonságaival hat, hanem azzal az egyszerű és kifinomult tárgyyszerűséggel, amellyel a jelenkor mindennapjaihoz, szereplőihöz, társadalmi csoportjaihoz vagy az éppen aktuális társadalmi jelenségekhez közelít. Ha úgy tetszik, egy kisebb szociográfiai pillanatfelvételt kapunk a mai harmincas-negyvenes éveikben járó fővárosi értelmiségi középosztályról. Mindez pedig könnyed és elegáns költői nyelven szólal meg, amely amellett, hogy zeneiségével és hajlékonyságával elbűvöli a hallgatót, jól igazodik a mai köznyelv természetes ritmusához. Térey valóban remek szöveget alkot, amely a színpadon is elevenen tud hatni, ugyanakkor nem jellemez a nyelv révén; a dráma minden szereplője hasonló regiszterben beszél. Hadd illusztrálja



azonban egy példa az első tétel (*Allegro*) legvégéről azt a játékosságot is, ahogyan Térey a legváratlanabb helyzetekben képes hidat találni a költői hagyomány és saját korának nyelvi-tematikai rétegei között; vagy ahogy éppen teljesen kézenfekvő egyszerűséggel beilleszt a dráma nyelvi közegébe egy attól teljesen idegen intertextust (Janus Pannonius-utalást) anélkül, hogy az szubverzív módon túlfeszítené a dráma kereteit: „GYŐZŐ Kivirágzott egy mandulafácska / A Szent Orbán téren? / Ilyenkor? Lehetetlen. Február elején? / De még visszatér a fagy, nem? / ALMA (*végigméri Delfint*) Tiszta abszurd az idő.” (64.)

Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2008
192 oldal, 2490 Ft

A cselekmény egyetlen helyszíne a White Box nevű felkapott budai étterem, ahol 2007 februárjában a megszokott törzsvendégek gyűlnek össze, hogy kellemes hangulatban eltöltsenek egy estét. Győző, a sikeres étteremtulajdonos akarva-akaratlanul szervezi önmaga köré a színjáték szereplőit. Az étterem viszonylag zárt terébe így sereglik össze Alma, a karrierjét ügyesen építgető ügyvédnő, Kálmán, a válás előtt álló baleseti sebész, Delfin, a kiegészítő, középserű operaénekesnő, Krisztián, a meleg belsőépítész, és Henrik, a mindenki által utált operakritikus. Ez a jól megvilágított (többször szoba körül a hatalmas csillár) fehér tér pontosan úgy működik, mint ahogy Krisztián, a tervező a darab folyamán értelmezi is saját „alkotását”, vagyis egy olyan kiállítótérként, amely fokozatosan megtelik egyrészt a „kiállított tárgyakkal”, másrészt a kiállítási tárgy nézőivel: „KRISZTIÁN A White Box inkább – engem kérdezz! – / A kiállítótér eszméje, a szűzi, tiszta tér maga: / Lássuk, ahogyan fokként benépesül, / Ahogy fészket rak benne a társasélet.” (45.) Ez tehát egyúttal azt is jelenti, hogy az étterembe belépő vendégek – a színdarab szereplői – kiállítási tárgyakként is funkcionálnak, a darab nézője pedig maga a múzeumlátogató. Térey persze játszik is az ebben rejlő lehetőségekkel, és olykor megcseréli a szerepeket, például amikor egy-egy figura maga is mint néző és értelmező figyeli a másikat. Ez leginkább a két pincér – Zsuzsi és Roland – esetében kézenfekvő, akik lesik és kommentálják a vendégek minden mozdulatát, de más szereplő is az események külső megfigyelőjévé válhat: Kálmán például a darab egy pontján egy időre teljesen háttérbe vonul, és csupán mint megfigyelő van jelen a többiek között. („Kálmán leül Krisztián mellé, és fölváltva hallgat bele a többiek beszédébe.” [100.]).

A társaságban mindenkinek megvan a maga szólama, amelyből a szereplők a darab végéig alig-alig esnek ki: nincsenek és nem is nagyon lehetnének különösebben váratlan fordulatok ezek között az összeszokott, de nem túl szorosan egymáshoz kötődő emberek között. Az olykor azonban kínossá váló, persze sohasem tragikusan komoly szituációkból láthatóan egyikük sem tud kiszabadulni, mintha ez az elegáns tér fogva tartaná mindannyiukat: ketten is igyekeznek az este folyamán „elmenekülni” a White Boxból – Delfin Krisztián megjelenésekor pánicszerűen távozik, ahogy Kálmán is menekülőre fogja Alma betoppánásakor –, hamarosan azonban mindketten visszatérnek ebbe a zárt ördögi körbe, hogy, akárcsak a többiek, végigegyék-igyak és végigcsevegjék az estét. Mert tulajdonképpen a színen ennél több nem is nagyon történik: a kifinomult, hangulatos, „hámból kirúgós” szombat este helyett egy kissé kókadtra sikeredett „buli” szem- és fültanúi lehetünk, amelynek megvannak a maga lapos szenzációi (Delfin terhessége), „meglepetései” (Alma visszautasítja a vérprofi Győzőt) és kellemetlenségei (Henrik, akit jóformán ki sem szolgáltak, állja záraskor a ceket), de ezen túl semmi különös nem történik.

Az *Asztalizenét* olvasva eszünkbe juthat Sartre *Zárt tárgyalás* című műve, noha Térey drámájának hangulata közel sem olyan „pokoli”, mint a francia mesternél, aminek legfőbb oka az, hogy a szereplők állandó önkomentálása és a mások életében való folyamatos vájkálás ellenére sem tűnik úgy, hogy bármelyiküket is túlságosan megérintené vagy gyötörné az, ami körülöttük zajlik. A White Box világát jellemző elegancia és minőség csak a felszínről szól, ami megakadályozza azt is, hogy az események tragédiába torokljanak: ugyanakkor az örömmek és a sikerek is csak múlékony hatása van a történetekre. A darabnak a társadalmi pillanatfelvétel-jellege azonban valóban izgalmas, hiszen Térey hihetetlenül jó megfigyelő, és a lehető legízesebben mutat be bizonyos kor- és személyiségtüneteket. Amikor például elhangzanak a vacsorarendelések, nemcsak „a szürkemarha-pecsenye, csípős szilvaraguval és keserűcsokoládé-ráccsal” vagy a „göngyölt borjú, fehérboros mártásban” illata csapja meg az ember orrát és tüzeli fel a fantáziáját, hanem egészen plasztikusan tapinthatóvá válik egy sajátos életstílus. A White Box mintha csak a stílus és a minőség fellegvára volna, ahol a márka és a védjegy a boldogság garanciája.

Az *Asztalizene* a pillanatnyiség drámája: a történések csak ideig-óráig képesek az eseményszerűség látszatáig felemelkedni – valójában nem kell hozzá sok idő, és bármi elveszítheti sikkességét, avíttá és kínossá válhat; az ízlés mércéje ebben a közegben az idő, amely minden kedveset hamar untá és utáltá tesz. Néhány hónap vagy egy fél év alatt bármi értékét vesztheti, mert szezonálisan változik minden, akárcsak a divat. „KÁLMÁN Spenótszínű a mosdód, Győző. / GYŐZŐ Krisztiánt dicsérd. / KÁLMÁN Láttad a tervet, vagy nem? / Átvetted a cuccot, vagy nem? / GYŐZŐ Akkor tetszett. Régen. Bő fél éve. / Most úgy gondolom, mérsékelt zseniális terv volt.” (92.) Ugyanez a pillanatnyiség tükröződik az emberi kapcsolatokban: nincs állandóság, mert az érdekek, az unalom, vagy éppen az újdonság izgató vágya mindig váltásra és változtatásokra ösztönöznék. Krisztián a darab elején szemrehányást tesz Győzőnek, hogy idén elfeledkezett a születésnapjáról, és több más jel is arra utal, hogy kegyvesztett lett nála. „KRISZTIÁN (*Delfin fülébe súgva*) Szóval, a Győző. / Hallgasd meg, mert én nem hiszem el. / Búcsúzom tőle a múltkor; / Jobbról-balról megcsókolom, / Én csókolom meg: őt, nem engem: ő; / És mi a furcsa? Látni, hogy középen / Ott ég a szájában a cigaretta, / S nem venné kézbe még a kedvemért sem...” (44.) De akár egyetlen jeleneten belül is annyira felkavarodhatnak a kedélyek, hogy a tíz perccel korábban agyondicsért szerető a legundokabb embernek tűnik fel, mint például a második tétel tizedik jelenetében, amelyben először Delfin Kálmánt a következőképpen magasztalja: „Nekem olyan barátom sohasem volt, mint te. (...) Egy ilyen virtigli úriú, / Aki nem hányaveti úmagyar!, / Bármilyen jelentse is ez. / Nem urizál, nem játssza az esztét, / Hanem tényleg finom ember.” (95.) Néhány oldallal később viszont a „Tévedtem, mégsem vagy finom ember” kijelentéssel tesz pontot a sértegetések végére.

Figyelemre méltó a darabban az olvasó emlékezetében jó eséllyel pontosan élő, aktuális közéleti események kezelése. Térey a dráma zárt, társasági miliője köré megteremt egy „reálisnak” ható időt, amely – a kortárs drámairodalomban nem éppen megszokott módon – majdhogynem egybeesik a szöveg megírásának idejével. A 2006-os augusztus huszadikai vihar vagy ugyanezen év őszén a politikai feszültségek és zavargások azonban a dráma háttérül szolgálnak és csak átmenetileg érintik meg a szereplőket. Ebből a szempontból érdekes a második tétel első jelenete, vagyis az a pillanat, amikor az összes szereplő együtt eleveníti föl az említett augusztus huszadikai katasztrófát. A jelenet egyértelműen a szöveg dramaturgiai centruma, mivel ez az egyetlen pont, ahol az összes szereplő szövege összefonódik, és az aktorok közösen alakítják a történéseket – pontosabban a visszaemlékezés menetét. Ilyen összhang és koncentrátság nem is alakul ki többé a darab folyamán. A tragédia, amely mindenkit másképpen érint, de mégis az egyetlen közös metszéspont hőseink életében, egyrészt nagy horderejű esemény, amelyet szinte mitikus színezetűvé lehet nagyítani, mint egy apokalipszist. Erre egyébként Győző – karakterének megfelelően – kísérletet is tesz, amikor a vihar túléléséről beszél. „GYŐZŐ (*Alma mögé lép*) Tavaly úgyszólván mindenki meghalt. / De mi élünk. Hatalmasan élünk. / Végigfutom a tegnapi regisztert, / Kitörlöm az összes halottakat. (*Megpróbálja átölelni Almát, aki kiszabadítja magát*) / De mi élünk. Hatalmasan élünk.” (72.) Másrészt az is sejtethető a visszaemlékezések mögött, hogy ez az „esemény” olyan szenzáció, amely meg is maradhat a társasági beszédtema szintjén, sőt lassan elveszítheti érdekességét.

Térey a külső – étermen kívüli – történéseket finom dramaturgiai érzékkel engedi beszívárogni a beszélgetésekbe. Az első jelenetben például Győző máris a tragikusan ható „Tavaly mindenki meghalt” felütéssel kezdi a dialógust, amely azt a látszatot keltheti a darab elején, mintha valódi tragédia nézői volnánk. Valójában azonban soha sincs egyértelműen eldöntve, hogy mi is történik „odakint”: olykor azt sugallják a jelenetekben elhangzó utalások, hogy már minden tragédián túl vagyunk, és a talpon maradt túlélő erősek mintegy önmagukat, saját megmenekülésüket is ünneplik ezen az estén. Különösen

Győző megnyilvánulásai értelmezhetők ekként – mintha az étterem felvirágoztatása, a karrier és a társasági sikerek minden más nehézségen is tovább tudnák őt lendíteni. Más-kor éppen az ellenkezője tűnik igaznak. „GYŐZŐ Mariann nem mozdul ki, / Ha járvány van; köd nehezíti a közlekedést, Meg egyébként sincsen kedve: / Sokan vannak az utcán, / Fölvonulások, atrocitások, miegyéb. (...) Tavaly mindenki meghalt, / Félig vagy egészen.” (12.) A White Boxban összegyűlő emberek életét azonban – legalábbis életüknek azt a részét, amelyet az étterembe magukkal hoznak és láttatni engednek – kevésbé szervezik ezek a külső események, hiszen igazából alig akad olyan történés, amely mély nyomot hagyna bennük. A második tétel vége felé például Győző arra kéri Delfint, hogy soroljon fel tíz dolgot, ami fontos számára. Delfin nehezen fog bele a felsorolásba, Győző segít neki: „GYŐZŐ Erőltess meg magad. / Szeretsz vezetni, ez eddig egy. / Alkudni a piacon, kettő. De főzni, azt nem!... / Mikor Susannát énekelted, azt szeretted. Három. DELFIN Szuperóriás-műlesiklást nézni, négy. / Vadvízen evezni ezerrel, az ám. Öt. / Öröm egy legyőzött kényszerbetegség: / Nem ellenőrzöm százszor az ajtómat, / Mint régen... Úgy döntöttem, hogy nem. Legyen ez hat.” (101–102.)

Ebben a vonatkozásban fontos az is, hogy a „tavaly mindenki meghalt” rendre visszatérő frázisnak megvan a társasági kapcsolatokra vonatkoztatható megfelelője: a „tavaly mindenki mindenkinek megvolt” állandóan ismétlődő formula, amely azt is mutatja, nem véletlen az, hogy minden stílus és sikk ellenére mégis olyan lehangolóan langyos hangulatú ez a társaság. Amikor Győző a művészetről beszélget Delfinnel, és saját hazugságaira reflektál, amelyek arra vonatkoznak, hogy milyen képek függnek nála otthon a falon, pontosan érződik, hogy a látszat és a felszín irányít itt mindent; a lódításon kívül már nem nagyon lehet feldobni újdonsággal ezt a világot. Emiatt van az is, hogy valahogy kitöltetlen marad a dráma, amelyben fontos problémák vetődnek fel (mint például a ki hol született, és ennek milyen jelentősége is van), de igazából nem nagyon lehet mit kezdeni velük; mint ahogy a darab végén Delfin terhességével sem, amely mint drámai tetőpont önmagában elég kevés. Az *Asztalizene* valóban egy jól sikerült, „áramvonalas” huszonegyedik századi drámai költemény; csak míg a szöveg és a benne megjelenített kor ábrázolásának költeményessége és zeneisége tökéletes, a drámaiság hiányzik belőle. Ez azonban inkább a kor, és nem feltétlenül a szerző hibája.

Kétségtelen, hogy a szerző nagyon jó érzékkel talált rá a polgári színjáték műfajára. Minden bizonnyal ez az a műfaj, mely a leginkább alkalmas arra, hogy felmutasson egy olyan világot, mely rímel napjaink drámaiatlanságára. A White Box zárt terében nincs helye a tragédiának, mert az étterem hiába ötcsillagos, a tágabb közeg, melyben elhelyezkedik, nem teszi lehetővé, hogy törzsvendégei, ezek a „sikeres” emberek eljussanak a nagyságig, a problémákból tragikum szülessék, a színjáték pedig tragédiává váljék.

„MÜLLER PÉTER ÚJABB TANÍTÁSAI”

P. Müller Péter: Hamlettől a Hamletgépig

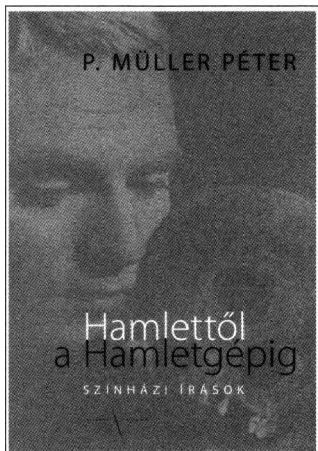
Az ember felkapja a fejét a feliratra. És bár jogos gyanakvás fogja el efféle könyv-hirdetésekkel kapcsolatban – különösen óriásplakátokon olvashatókkal –, ám mégis megőrül. Mert az ilyenfajta események mind ritkábbak a világunkban, hogy valakinek a „tanításai” válnak hírré és hirdetéssé, pedig van-e fontosabb pillanat, mint a bölcsesség és tapasztalat átadásáé, van-e meghatározóbb helyzet, mint a tanítás és tanulásé; és a sejthető újdonság nyilván azt jelenti, hogy képesek lehetünk érteni és értelmezni mind kevésbé átlátható világunkat.

A csalódás azután nem várat sokáig magára: az óriásplakáton nem az ismert és kedvelt tudós és tanárkolléga mosolyog, hanem egy médiaszemélyiség, a hirdetés valójában „könyvnek látszó tárgyat” kínál, s ha ebbe netán mégis valaki belelapozna, akkor az „újabb”-ban is mindjárt megérzi a szellemi dohszagot. Mindebben lehet valamiféle mély és lehangoló szükségszerűség: olyasféle, ami egykor a P. odaillesztését indokolta a – pécsi – Müller Péter neve elé; ahogy abban is, hogy jelentős és aktuális „tanítások” ma már nem óriásplakátokon hívják fel magukra a figyelmet, hanem csendben keresik formájukat és közönségüket tanteremben, szakmai vitán, tanulmányban – és persze fontos könyvekben. Szűk körben tehát, és sokszor magányos töprengések nyomán. Legyen szó akár a színházról, ami közismerten – és P. Müller könyvében mélyen és fanyar szellemességgel felidézve – új értelemben mutatja meg magát, mint a – shakespeare-i – „egész világ”.

De ne vágjunk még mélység, fanyarság és értelmezés elébe, hiszen a könyv fontosságát egy sajátos – és nem kevésbé drámai – helyzet is indokolja, amelyre a kötet ajánlása utal: Bécsy Tamás emlékét idézi meg a szerző. Akinek szomorú és szellemi értelemben még szinte tudomásul sem vett hiányát a közelmúlt két tragédiája terjesztette ki csaknem az egész hazai színházelméleti és színháztörténeti gondolkodásra: hogy elment Fodor Géza, és vele a talán a legigényesebb és legműveltebb színházelméleti gondolkodónk – és

gyakorló dramaturg, tanár, szerkesztő, egyebek mellett –, és nincs velünk Kerényi Ferenc sem, így az ő történeti kutatásai, tervei, tanításai is végleg múlt időbe kerültek. Békeidőben veszteségek efféle sorozatára aligha van példa, és érteni, felfogni, tudomásul venni képtelenség – és parancsoló kényszer egyben, mert hát nem maradhat folytatás, továbbgondolás nélkül mindaz, ami az egyébként oly sok nehézséggel küszködő hazai színházelméleti és -történeti gondolkodásunk sorsát illeti.

Pedig egy pillantásra mintha P. Müller kötetének borítója felidézné ezt a paradoxont: egy elmosódó arcélhez illeszkedik egy hasonlóan elmosódott másik arc – az utób-



*Kijárat Kiadó
Budapest, 2008
261 oldal, 2300Ft*

biról azonban már lefoszlott mindaz, ami hagyományos értelemben arccá tette: koponya pusztán. A két fej mégis harmonikus, szinte gyöngéd ívet alkot – az életteli és az élettelen –, azonosítható is mindkettő, és együttesük az egyik legfontosabb színházi pillanatot idézi meg: Hamlet találkozását „szegény Yorick”-kal. Meg a múlttal, mulandósággal, kétségbeeséssel és vigasszal – mindazzal tehát, amiről a kötet szól. Az „egész világ” mentén, természetesen, ami a „színház”.

*

És egy pillanatra időzzünk ennél az „egész világ”-ot illető fontos közhelynél, amelyet bár nem óriásplakátok koptattak el, hanem a közbeszéd örök vonzódása a tetszetős és takarékos formulákhoz – bár mélyükben drámai felismerések sejtethők. Mert bizony ezeknek a *színházi írásoknak* – mint a kötet alcíme utal a műfajra – egyik legfontosabb vonása, hogy nem tévesztik szem elől magát a „világ”-ot. Amiből a színház épül, és ami beépül a színházba. És ezt nem csak azért kell mindjárt a kezdetben hangsúlyozni, mert specializálódásra hajló szellemi életünk – és benne színházelméleti törekvéseink – szívesen tévesztik szem elől azt, ami éppenséggel értelmet ad „az egész”-nek; hanem azért is, mert a horizont tágassága, a szellem fegyelmezett szabadsága csaknem minden tanulmány, esszé – vagy kövessük a szerzőt: „írás” – elején szinte invokációszerűen hangot kap. És onnan fordul azután fontos részkérdések vagy éppenséggel egyetemes jelenségek színházi vetülete felé P. Müller: így egyebek mellett antropológia, szociológia, kommunikációelmélet, urbanisztika, mítoszkutatás vagy maga a mítosz kínálja a kiindulópontot – de még akkor is érződik a nagyvonalú töprengés és művelt kérdésfeltevés széles horizontja, amikor éppenséggel a szórakoztatóipar „gatyaletolásának” morfológiájában mélyed el a szerző.

Aki témaválasztásában sem adja alább. És bár hangsúlyozottan nem egyetlen gondolatmenetet követő, nagy ívű és átgondoltan komponált kötetről, hanem *írásokról* van szó – könyvek persze voltak is és bizonyosan lesznek is P. Müller pályáján –, így inkább a felkérések véletlenszerűsége és a különféle témák, tárgyak, alkalmak szükségszerű heterogeneitása volt „szerkesztőtársá” a mégiscsak az egységes „egész”-re figyelő, s a „világ”-ot érteni és értelmezni kívánó szerzőnek. Ezért lesz törvényszerű, hogy a legfontosabb kérdések bukkannak fel újra és újra a kötet lapjain: szöveg és sorsa, test és színpad, tér és befogadás, város és teatralitás, gesztus és dráma; no meg Shakespeare, Wilson, Brecht, Távolság, Stoppard, Márai, 1956. Maga a cím is *A Hamlettől a Hamletgépig* széles áttekintést ígér: vagyis a „par excellence” színpadi remekműtől ennek a kései modernitásában született parafrázisáig nyílik kilátás a „színházra” mint „világra” – így persze a könyv maga jóval többet ad, és olykor mást is ad, mint amit a címben ígér – hiszen egyébként nem lehetne szó sem a dán királyfiról, sem kései, kelet-német megidézéséről.

*

A három ciklusra tagolt kötet első (bő) harmada *Shakespeare-től Wilsonig* kínál áttekintést a Hamlet-történet eredete, illetve utóélete kapcsán arról, ami dráma, színház, illetve ezekre irányuló – tág értelemben vett – értelmező tekintet és művészi elszántság. A szerző angolszász otthonossága impozáns és persze nélkülözhetetlen, akárcsak több évtizedes irodalomtörténeti munkálkodása, virtuóz filológusi adottsága és sokszor lebilincselő beszédmódja. A címlapon is megidézett, majd önálló eszmefuttatás alkalmát jelentő „koponyaképek” felvillantása – Hamlet megrendült szembesülésétől Holbeinen át Lazzarini múltkötésaiig, majd tovább a kortárs világ fogyasztói „haláltáncáig” – egyszerre tanulságos a színház-történet, művészettörténet és eszmetörténet számára, egyben megalapozza az olyan nyira fontos *tekintet* csaknem ontológiai jelentőségét, mindenféle elemzés és elméletalko-

tás számára. (Itt ugyan nem veti fel a sartré-i „regard” dilemmáit, de utakat nyit felé – ahogy általában véve is óvakodik a szerző a bölcséleti dimenziók drámai érzékelésétől; éppen elegendő, ha maguknak a drámáknak efféle dimenzióit érzékeljük.) Mert a bevezető fejtegetéseit követően a szövegek kerülnek a vizsgálódás előterébe, mégpedig a színház-történeti „kánon” számára legalapvetőbbek: maguk a Shakespeare-művek. Ha effélékről egyáltalán beszélhetünk, hiszen P. Müller „textológiai vázlatában” alapos, és a legújabb kutatásokra is kitekintő eszmefuttatásban szembesíti olvasóit a drámaszövegek utóéletével. Mit is nevezünk, tartunk Shakespeare-műnek, és analizálunk akként? Kalózkodások, emlékezetből rekonstruált példányok, kortársak vagy kései utódok szövegváltozatai – és tagolási rögtönzéseik, színi „instrukcióik”, szereplőlistájuk – teremtették meg mindazt, amit az egyik legjelentősebb drámaírói életműnek gondolunk; ami pedig elsősorban mégiscsak „színház” volt, „az egész”, mert más nemigen érdekelte a Globe művészeit és közönségét. Minket persze már az egész történet érdekel, ám ebben a szövegek eredete nem kevésbé borzongató – hasonlóan a „recepttörténethez”, amelyben talán az a legkülönösebb, mennyire nem zárult le, nem tud lezárulni, s újra és újra szembesít minket azzal a – tág értelemben vett, esztétikai – „koponyával”, ami egy óvatlan ásómozdulat nyomán kifordul, munkájukat végző közalkalmazottak legnagyobb meglepetésére.

De hát Yorickban is nyilván magát látja – és sajnálja – Hamlet, s ennek a gyöngéd és rezignált nárcizmusnak hosszú története lesz még, együtt egyébként azzal a sajátos „szerepértelmezéssel”: hogy a királyfit feltétlen és egyértelmű bosszúállásra hívja fel a szellem, de ő mindjárt „a világ”-ot zökkentené vissza. És hogy az efféle fontos, csaknem történetfilozófiai jelentőségű tévedésnek – finomabban: félreértelmezésnek – a mozgástere csaknem végtelen, azt P. Müller a további Hamlet-átiratok felidézésével, majd néhányuk beható elemzésével bizonyítja. És míg ennek során nyilvánvalóvá válik, hogy senki nem mérhető az eredeti „átíróhoz” – hiszen Shakespeare egykor maga is különféle források kollázsából alkotta meg a világirodalom legjelentősebb színművét –, addig a tág merítésből fennmaradó szerzők: Stoppard, Brešan, Heiner Müller és Bereményi utal az értelmezés elágazásainak lehetőségeire is. Hiszen mindenki csak a maga történetét mondhatja el – mi mást, ami pedig sokszor kötődik ahhoz, amit történelemnek, kollektív sorsnak, politikának nevezünk; máskor ennek inverzeként az elhalványuló individualitáshoz. Végül pedig – mindezek összegzéséeként – a drámaian átalakuló hagyomány és konvenciórendszer válik „főhőssé”: ahogy ezt a folyamatot a *Hamletgép* a legtagabb értelemben vetíti vissza színházra, szerepre, befogadásra; „az egész világ”-ra.

Mintha különös alak-változatok, szinte „hasonmások” mutatkoznának meg ezekben a Hamlet-értelmezésekben – amolyan kései, irodalmi „klónok”, akiket akár „szellemi elősködknek” is vélhetünk egy szigorú amerikai kritikus szavaival –, ám innen mindjárt út is nyílik P. Müller számára a mélylélektanból jól ismert, s az irodalom-, illetve színház-történetben is saját sorssal rendelkező „Doppelgänger”-ek felé. A szerző ezek mellett – változatuként – „kettéhasított” és „megsokszorozódott” szereplőkről is ír, a hatvanas évek európai drámairodalmából hozva példákat: tág eszmetörténeti és színházelméleti kontextusba helyezve azoknak a szövegeknek és előadásoknak a vizsgálatát, amelyek ennek a sajátos, osztódó, illetve osztott individualitásnak mind esztétikai, mind teoretikus jelentőségét kifejezték. A rendkívül fontos kérdés azonban olykor nem kap esztétikailag méltó feleletet a sokszor problematikus – vagy éppen divatos – művekben, hiszen Friel, Handke, Mrożek és Örkény nem tudta mindig kellő művészi erővel megformálni azt a dilemmát, amelynek érzékelése és kifejezése önmagában is rendkívüli jelentős volt.

A korábbi Hamlet-tanulmányban már megidézett Stoppard két további írása alkalma lesz: előbb a „test reprezentációját” vizsgálja P. Müller az angolszász drámaíró alkotásában, majd pedig „humor és elmélet” dilemmái kerülnek elő az *Árkádia* szövege és előzményei kapcsán. Mindkét tanulmány önmagában is jelentős, az előbbi ugyanis a szín-

padi megjelenítés egyik alapkérdését vizsgálja: a test státuszát, szimbolikáját, halott, „viszonylagos” vagy „textuális” minőségét – posztmodern szellemi térben –, az utóbbi pedig P. Müller kedvelt analitikus dimenzióit vonhatja be az elemzésbe: a kortárs elméletalkotást, és a kedély kérdését. Nagy ívű elemzések és a kortárs nyugati szakirodalom jelentős műveinek terminológiai és szemléleti vívmányai mentén azonban újra és újra felmerül a kérdés, hogy vajon a művek értéke, jelentősége vagy színházi sorsa részleggel-e efféle komolyságra, vagyis a káprázatos szellemi apparátus nem dimenzionálja-e túl megmutatkozása alkalmát?

A dilemmát valójában a cikluszáró írás élezi ki, amikor Heiner Müller „halál(i)” színházáról szól P. Müller – kissé avított jelzővel idézve fel ifjúkorunk megrendülését efféle esztétikai radikalizmus felett. Hiszen a magyarul ilyen mélységben nem olvasható, átfogó Müller-pályakép – és annak színháztörténeti, sőt: eszmetörténeti jelentősége – nem ingatja meg az értekező ízlését, aki pontosan és akár kíméletlenül (a tárgyhoz méltóan: kegyetlenül) képes érvényesíteni esztétikai normáit egy vegyes minőségű, de vitathatatlan jelentőségű életmű alkotásait vizsgálva. Ebben együtt gondolkodik a vizsgálat zseniális „tárgyával” persze, aki maga is érzékelte mindezt, és ezért olykor újratereztette fontosabb műveinek szövegváltozatait, vagy műként formálta meg a műalkotás létrehozását tagadó érveket. S ezek konklúziójaként rajzolódik fel végül a különös együttműködés és „párhuzamos történet” Robert Wilsonnal; mindaz tehát, ami összefűzte és egyben elválasztotta őket – és P. Müller a kétféle színházi radikalizmus transzparenciáit éppoly jelentősnek mutatja, mint kontrasztjait.

Végül pedig káprázatos eszmefuttatásban mutatja meg a szerző a kommunizmusoz való felemás viszony – és a vitathatatlan esztétikai jelentőség – paradoxonját: Mihail Epstejn nyomán ugyanis korai posztmodern kísérletként írja le és elemzi a „létező szocializmus” valóságos abszurditását. Hiszen a politikai rendszer a maga befejezettnek vélt történelmével, a valóságot felülíró ideológiájával, vállalt másodlagosságával és kikényszerített „hiper-valóságával” harsányan tarka keverékbe integrálta a legkülönfélébb, össze nem illő elemeket; s mindezzel mintha előlegezte volna a későbbi művészeti irányzatot – csak éppenséggel sorsunkká is tette, s a „szimulált valóság” túlélése nem sokon múlt. De hát mi másról szól Heiner Müller kétségbeesése és radikalizmusa?

*

Míg tehát jelentős elméleti kérdések merülnek fel, és kerülnek gazdagon konkrét közegbe az első ciklusban, addig a *Színház, dráma, teatralitás* című, második egység ezeknek a teoretikus dilemmáknak a vizsgálatával ad új távlatokat a következetes gondolkodásnak. Előbb az emlékezés és a színház kölcsönös feltételezettségéből és paradox viszonyából – amennyiben az élmény marad a műalkotás továbbélésének egyetlen formája – kiindulva jut fontos konklúziókhoz a szerző, egyszerre tekintve át a műfaj ontológiai dilemmáit és benne a róla szóló gondolkodás szükségszerű ellentmondásait. Ami azután megkerülhetetlenné teszi – a közös színházi emlékezet egyik fontos intézményének egykori vezetője számára is –, azt a kérdést, hogy miként őrizhetők a művészettörténet számára ezek a műalkotások, a szükségszerű szelekció mennyire lesz paradox kanonizáció is egyben, és vajon a színikritika szerepe miféle lehet ebben a sajátos hagyomány- (sőt: történet) teremtésben. Az elméleti feleletet a konkrét gyakorlat felülírhatja azután, s míg az utóbbiból akarva-akaratlanul színháztörténet lesz, addig az elméleti dilemmák érzékelése, érzékeltetése és végiggondolása is döntő jelentőségű. De ez már egy másik történet – és hogy az efféle történetekre mennyire nyitott a szerző, azt jól példázza a tanulmányban elemzett két fontos epizód, amely ellentmond mindenféle kánonnak és kiszámíthatóságnak: az *Übű király* ősbemutatója, illetve Artaud egykori előadása: *A színház és a pestis*. Mindezek

árnyalásának és konkrét kifejtésének hosszabb tanulmányt is szentel P. Müller; a színikritika korábban felvetett dilemmáin keresztül, és bár az a következő ciklusban kap helyet (*A színházi kritika helyzete és változásai 1920–1949*) –, azért jól példázza, hogy a tisztán teoretikus kérdések mellett történetiek, illetve akár azokat kikezdő nagyon is konkrét esettanulmányok (botrány-tanulmányok?) mennyire nélkülözhetetlenek az értéshez és értelmezéshez. Hiszen a művészi gyakorlattal egybeszővődnek eszmei motívumok és történeti kérdések, bár olykor szembeszegülnek neki, vagy maga a művész teszi ezeket idézőjelbe; de az értelmezésben egységes szemléletnek és szellemnek kell működnie, a sokféle élmény és kiindulópont mögött.

A továbbiakban a gesztus, a tér és a város lesz az a három csomópont, amelyekhez elvontabb eszmeifuttatások kapcsolódnak, s ezekben ugyancsak következetesen érzékelhető a termékenyen interdiszciplináris megközelítés, a szerző magabiztos jártassága a társ tudományokban és társművészetekben, és mindezek kapcsán gyakori a csaknem revelatív erejű ráébredés arra, hogy hiszen mi is „prózában” is beszélünk – Molière drámahőseit idézve. P. Müller ugyanis jól érzékeli, mennyire alapvető jelentőségű azoknak a megszokásoknak és „megkérdőjelezetlen” – s ekként vizsgálatlan – konvencióknak az új értelmű végiggondolása, mint például a kommunikáció testi következményei, a gesztusok, vagy mint az időbeli vagy térbeli művészetek különbsége, illetve a városi élet tág értelmű színpadiassága. Mindezekből az írásokból, amelyek olykor talán monográfiák fejezeteként születtek, máskor konferencia-ujgyakorlatokként jöttek létre, egy jelentős elméleti rendszer körvonalai is kibontakoznak, és az ígért bizony beváltandó volna, hogy ne maradjon meg mindez fontos fragmentumnak, részösszefüggések bátor felvilágosításainak, netán éppen csak a továbbgondolást sürgető vitaanyagnak – hiszen mind a szerzőben, mind a dilemmákban, mind a módszerben ennél sokkal több van. Hogy végre a magyar színházi gondolkodásban is több lehessen.

És nem feltétlenül a megértés, de akár a félreértés nyomán – hiszen a kötet egyik legizgalmasabb írása nem csak a távol-keleti színházi hagyomány félreértése, de szándékos félreértelmezése nyomán mutatja meg ennek a sajátos konvenciórendszernek termékenyítő hatását, és az inautentikus befogadás ellenére – vagy: miatt? – elementáris ihlető erejét: Yeats, Pound, Craig szellemi műhelyében. De a könnyű általánosításnak sem adhatjuk át magunkat, ugyanis másik esszéjében a félreértés és félreértelmezés hátrányát tekintti át P. Müller: a hazai színházi gondolkodást szembesítve a Brecht-hagyomány egyik legfontosabb vonulatával: a rendezői vízió és színpadi meggyőződés öntörvényűségével, amit a magyarországi – lélektani törvényszerűségeknél kitett – színházi tradíció mintegy „kiszzelektált” a nagy hatású, komplex, de koherenciájában ekként megbontott Brecht-életműből.

Az egyetlen „zavarba ejtő” mozzanat a különös című esszé: *A genitáliák toladó bája, avagy az illedelmes (színházi) néző kérdésfeltevéséből és gondolatmenetéből fakad* – amely pedig P. Müller újabb kutatásainak kontextusába illeszkedik: a test színházi „prezentációjára” – leplezetlenségére – utalva. Hogy miért mindjárt a „genitáliák” kapnak címszerepet, nemigen érthető, hiszen a színpad nem irányítja úgy a tekintetet, mint a filmbeli operatőr – esetleg éppen az öltre –, továbbá a színi meztelenségben ennek eltakarása volna hipokrizis és félreértelmezés; ahogy ezt a meggyőződését más írásaiban maga a szerző is sejteti. Így hát a „tolakodás” éppúgy nem érthető, mint a báj – mert ugyan neveznénk-e tanulmányban bájosnak a legegtragadóbb színész/nő nemi szervét akár, ha természetes efféle megfontolások eloszlanak a közösségen kívüli, intim pillanatokban; de hát azokról meg ritkán értekezünk. Mindez persze lehet a cím vagy a felkérés „blickfangjának” a csapdája, s nem időznénk többet éppen itt, ha nem volna a modern, posztmodern és a kortárs színház – és dráma – egyik alapkérdése a meztelenség: Grotowskitól Ljubimovig, performance-októl és happeningektől Nádas Péterig, és tovább. Amelynek jelentőségét nem csak a „szexualizálódott”

média és a társas viselkedés – illetve, kiváltképp a kommunikáció – emancipálódó testisége, olykor obszcenitása sugallja, de a közbeszéd szabadságküzdeme is a viktoriánus (kommunista-prüd, neokon-prüd, stb.) anatómia egyeduralkodó ellen, amely éppenséggel – használjuk ezt a terminológiát – genitáliáiktól fosztotta volna meg a publikus térre lépő művészeket. És míg P. Müllernek igaza van abban, hogy a nemi szervek „civiliek maradnak” a színpadon, de hát nincs-e éppen ebben a különös paradoxonban valami nagyon fontos, nagyon drámai, nagyon erőteljesen értelmezésre szoruló esztétikai mozzanat, amelyet Arnulf Rainertől a *Hair* ősbemutatóján keresztül a Rimini protokollig érzékelhetünk, és értenünk is kellene? Nem lehet-e szó itt valamiféle parmenidészi „aletheiáról”, vagyis a rejtőzésben és feltárlásban sejtetett teljességről, ahogy ezt Heidegger – más összefüggésben bár – értette egykor? És hogy mindez „kellemetlen” vagy éppen „feszélyező” volna – mint a szerző panaszoja –, az nem utal-e inkább a mi befogadói attitűdünkre, annak következtelenségére és feloldatlan ellentmondásaira; míg persze utalhat a műalkotás tökéletlenségére is, de hát az éppoly kellemetlen és feszélyező nyakig gombolkozott színészekkel is. Ám hogy mindez P. Müller számára „(inkorrekt) játéknak” tűnik, az mindjárt az erkölcsi ítélezések mezejére sodorja az eminensen – és drámaian – esztétikai kérdést, ami efféle dilemmák eldöntésére aligha alkalmas: s ezt legjobban éppen a szerző tudhatja, aki Artaud-t és Poundot idéz; az ember ugyanis olyan művészekről is részesülhet esztétikai élményben, akire egy órára sem bízna a kutyáját. Ez a hosszúra nyúlt bekezdés pedig elsősorban azért emeli ki a meztelenség és felmutatott nemiség kérdését, mert P. Müller kutatásai nyomán jelentős és fontos értekezésben gondolja végig a test és teatralitás kérdését, s ennek során aligha tekinthet el a tolatkodóan vagy szerényen, de hát mégis eminensen nemi azonosságot sugalló sajátosságoktól. Hogy finomak legyünk.

*

A kötet utolsó ciklusában „hazai pályára” vezeti olvasóit P. Müller, s hogy *Magyar szcéna* lesz ennek címe, talán éppen emfázisában sejteti a felelős odatartozást, a szenvedélyes otthonosságot, amelyet az egyik írás egészen Pécs „genius loci”-jáig konkretizál. Előbb különös tükörben – a színikritikáiban – villantja fel sajátos sorsunkat, fejlődésünket és a színházakban még pregnánsabban érzékelhető társadalmi és esztétikai ellentmondásokat: Németh Antal egykor keserű diagnózisából kiindulva, máig érvényesen. Az elméleti kérdések ebben az összefüggésben történelmi „feleletet” kapnak, tipikusan kelet-európai: tragikusak tehát, hiszen a korszak 1949-es lezárulásakor már a politika játszotta a főszerepet a színház egész világában. Így lesz meghatározó a további írások erőteljesebben politizáló tónusa – indirekten akár: Márai Sándor „kalandját” elemezve a színházzal – a *Dráma Voloscában* című írás kapcsán tekintve át mind a hazai földről elmenekülő szerző drámaírói munkálkodását, mind pedig a megszületett drámák sorsát azután, ismét hazai földön. Másik írásában 1956 újraértelmezésének lehetőségét kutatja P. Müller, az annak eltiprására épülő Kádár-korszakban, s ennek során jelentős empátiával és történelmi felkészültséggel emeli ki mind a kommunista rendszer által ihletett – és támogatott – szerzőket és műveket, illetve a „disszenzus” legfontosabb alkotóit: Örkénytől Nádason, Bereményin, Spirón át egészen a legendás kaposvári *Marat/Sade*-ig. Hogy végül Jeles Dobozy *Szélviharáról* készített persziflázsával mutassa meg, ahogy a propaganda kígyója végre elméleti kontextusban – akárcsak egykor a „deszkákon” – jó nagyot harap a saját farkába.

Az elméleti fejtegetések és történetírói analízis fontos „esettanulmányaként” olvasható a kötet utolsó előtti írása a hetvenes-nyolcvanas évek Pécséről, s ebben színház, művészet és politika egybefonódásáról. Hogy mit is jelentett a múlt század utolsó harmadában egy adott – fontos – közegben kreatív energia és pártirányítás, lokális hagyomány és köz-

ponti direktíva, hűség a városhoz és esztétikai életöszön, azt konkrét eseményeken, emlékezetes, fontos vagy jellegzetes előadásokon, tendenciákon és kudarcokon keresztül szemléli és szemlélteti a szerző. És itt nem csak az országos sajátosságok „lenyomata” mutatkozik meg Pécs szellemi és művészi életén, hanem éppenséggel Pécs arculata az országnak is: mind meghatározó sikereiben – például Paál István rendezéseiben –, mind pedig ugyancsak meghatározó kudarcaiban: ahogy nem sikerült a „nemzeti költő” Illyésből nemzeti drámaíróvá faragnia a fáradhatatlan és elszánt Czímer Józsefnek. Hiába a rendszeres bemutatók, hiába a politikai és városi hátszél, mert hát a színház bizony öntörvényű világ, s a jelentős dramaturg működése által létrehozott – terjedelmes – dráma-temető aligha változtatta meg a magyar színház és színműírás sorsát, hogy megváltásáról ne is beszéljünk.

De hogy mégse efféle rezignációval záruljon a kötet, utolsóként egy jelentős és összetett Kárpáti Péter-pályakép olvasható: „mesehagyomány” és posztmodern termékeny kollíziójának példaként, amelyben nem csak az egyik legfontosabb, legizgalmasabb – és alakulóban levő – drámai életművet tekintti át alaposan, felkészülten és szellemesen P. Müller, de egyben konkrét példákon keresztül villanthatja fel jelentős elméleti konklúzióit drámán, színházon, recepción. És hogy említetlen ne maradjon: irodalomjegyzék és névmutató egészíti ki az elegáns kötetet, mindkettőből pontos és plasztikus kép rajzolódik ki a szerzőről – legfeljebb csak annyit sajnálhatunk, hogy az írárok első megjelenésének helye nem olvasható ki mindebből, noha bizonytalanság segítené az efféle forrásmegadás az egyes szövegek értésében, értelmezésében, elhelyezésében, helyi és „alkalmi” értékének feltárásában.

Ha a hátsó borítónak hinni lehet, több mint tíz éve nem adott ki könyvet P. Müller. Az egyik legjelentősebb színháztörténeti és -elméleti kutató, oktató, gondolkodó „munka-naplójánál” természetesen jóval több ez az „írás”-gyűjtemény, de inkább csigázza a várokozást, mint kielégíti. Hiszen az itt kirajzolódó horizontok, a tágas szellemi látókör, alapos elméleti felkészültség és művészi érzékenység megköveteli a maga formáját, s az bizony túlmutat az *írásokon*. Az áttekinthető, nagy művek felé. Monográfia. Elméletalkotás. Történetírás.

Minden adva van hozzá. Isten adja hát, hogy létre is jöjjön.

A KONFLIKTUS EGY DÖNTÉssel KEZDŐDIK

Egri Lajos: A drámaírás művészete

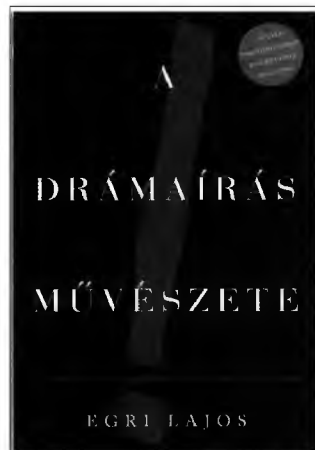
Premissza, karakter, konfliktus. Utána ezekhez képest kicsiségek, a nagy egész részletei (csupa ördög lakik bennük), például kötelező jelenet, párbeszéd, bemenetel és kijövetel, ilyesmi. Korrekt összefoglalás, majd függelék az elemzett drámákról. Index. Ennyi az egész. A híres magyar mű – szerzője eredetileg nyilván csak rétegérdeklődésre számított – sok évtizeddel megszületése után most először magyarul, *A drámaírás művészete*, ez a cím, és ezzel a címmel, hogy *A drámaírás művészete*, sikerlista-vezető tud lenni igen komoly könyvesboltokban. Tudvalevő volt, hogy létezik, várták sokan, végre lehessen olvasni, de hogy sikert arasson?! Ekkorát?! Ez meg hogy lehet?

Úgy lehet, hogy a maga nemében hibátlan. Szórakoztató és okos. És szó nincs szűk rétegről: mindenki számára érdekes. Ahogy nem kell fizikusnak lenni ahhoz, hogy élvezze az ember Stephen Hawking műveit, vagy focistának, hogy lenyűgözzék Messi szólói, hasonló itt is a helyzet: sugárzik a nagyképűségmentes komoly tudás, és ez vonzó, legyen szó bármiről is. Ez esetben ráadásul vélhetően a téma maga is többeket érdekel, mint a fekete lyukak rejtélye. Színházban majdnem mindenki járt, filmet biztosan látott. Ennek a két területnek a szakemberei alkotnák elvileg a célközönséget. A világos, áttekinthető szerkezet, a pontosság, de valamiféle laza pontosság ugyanakkor kitágítja a horizontot, a nyelvezet könnyedsége és az ebből fakadó popularitás bevonzza a „civil” olvasókat is. A mű nem íráskészséget akar fejleszteni, inkább hatásokat elemez, az értelmezést, a befogadást segíti, ez meg miért ne lenne hasznos és érdekes bárki számára. Ugyanakkor írói oldalról közelít, végig az az érzésünk, hogy titkokról rántódnak le leplek. Persze nem.

Összegyűlik minden sanda gyanú, aztán megszégyenülten elkullog. Mert hiába az el-túlzott reklámkampány, a zavaró ájult lelkesedés, hiába szül ellenérzéseket, hogy „hiánypótló” a könyv, meg hogy „nem hiányozhat a polcokról”, meg hogy „a forgatókönyvírók bibliája”, még a kiadók lel-kendező előszavába is beférkőztek nagy szavak, van benne „tátongó úr” például, amit betölt a kiadvány, mindegy, nem számít, a közhelyekkel, lózungokkal együtt, ezek elle-nére – jó olvasni.

Gauguin, Matisse, Picasso úgy kísérletezett, hogy egyik-kük sem dobta félre a kompozíció alapelveit. Inkább rájuk erősítettek: egyikük a színt hangsúlyozta, a másik a formát, a harmadik a szerkesztést, de mindnyájan a kompozí-ció sziklaszilárd alapjára építettek, ami az ő területükön a vonalak és a színek ellentmondása. Így van ez időálló al-

*Műegyetemi Kiadó
Budapest, 2008
353 oldal, 3999 Ft*



kötások esetében az irodalomban is. Új utakat keres a művész, de van, amihez ragaszkodnia kell. Egri Lajos nem véletlenül hozza a fenti festőpéldát ebben a színpadi és forgatókönyvírókat tanító, egyszerűsre intő bölcs műben; ennek a konzervatív liberális felfogásnak a jegyében íródott minden sora. Élete fő műve lett.

Egy módszertani kézikönyv mint főmű. *A drámaírás művészete* siker az írással egyáltalán nem foglalkozók körében is (bár a siker, ahogy Egri írja, nem több, mint a körülmények szerencsés kombinációja). Vitathatatlanul ez a szerző legszeleesebb körben ismert és elismert munkája, annak ellenére – nem biztos, hogy ellentmondás áll fenn –, hogy ő maga is művelte az irodalmat, drámákat írt, sőt színpadra állított darabokat. Mégsem ebbéli minőségében vált világhírűvé (és most Magyarországon is ismertté), inkább elméleti mindentudóként. Szoktak ilyenkor híres embereket idézni, idézem én is Woody Allent, aki életrajzi művében ezt írja: „Két évig vettem órákat ettől a karizmatikus magyartól, aki *A drámaírás művészetét* írta. Még mindig úgy vélem, ez a legjobb könyv, amelyet valaha e témáról írtak”. Egri Lajost utolsó éveiben Los Angelesben, a filmipar első vonalában alkalmazták tanácsadóként. Színházi embereknek, dramaturgoknak szánta a tanulmánykötetet, aztán a filmesek ájultak el tőle. Úgy alakult, hogy a mű főként filmes, tévés szakembereknek vált a... bibliájává.

Egri egri. Egerben született, még a Monarchiában, 1888-ban. Harmincévesen költözött Amerikába, negyven is jócskán elmúlt, amikor íróiskolát alapított. Nem volt egyszerű az útja, egy ideig például vasalóként dolgozott egy ruhagyárban, szabadidejében volt kénytelen azzal foglalkozni, amivel főállásban szeretett volna. Olyankor írt és tanított a színházról. *Rapid Transit* című darabja 1927-ben húsz előadást ért meg a Broadway-n. Az írástechnikáról több könyve is megjelent, a szóban forgó művet először 1942-ben jelentette meg a Simon and Schuster Kiadó, akkor még *How to Write a Play* címmel. Ennek módosított változata az 1946-os *The Art of Dramatic Writing*, újabb továbbfejlesztés eredményeként 1960-ban ismét megjelent – ezt a verziót fordította le kitűnően Köbli Norbert.

Józan könyv. Az derül ki belőle, hogy nincsenek varázslatok, a dráma- vagy forgatókönyvírás nem bűvészmutatvány, viszonylag kevés a hókuszpókusz benne. Alapvetően szakmunka, rengeteg megtanulható elemmel, ha komoly szorgalom és kitartás párosul elszántsággal. És némi tehetséggel. Egri tiszta, világos, logikus vonalon vezeti olvasóit, türelmesen magyarázza el alaptételeit, szempontrendszerét, amely nyilván vitatható, esetenként túlhaladottnak tűnik, de hát mennyire régen írta ezt a könyvet. Összességében nem csak ahhoz képest modern.

Amit emlegetni szoktak, amiről igazán híres, az az Arisztotelész kanonizált nézetével történő szembefordulás. Egri szerint a karakter nem másodlagos a cselekményhez képest, ahogy azt a nagy előd állította a *Poétikában*. A helyzet ezzel szemben az, hogy a pontosan felépített, jól kitalált karakterek mindennél lényegesebbek, olyannyira, hogy hibátlan felépítés esetén – ami nem jelent mást, mint hogy az író töviről heggyre ismerje őket fiziológiai, szociológiai és pszichológiai szempontból, legyenek tehát háromdimenziósak – maguk teremtik meg a művet azzal, hogy létrehozzák a cselekményt. Tetteik világosan következnek a jellemükből. Bizonyos szituációkban nem viselkedhetnek másként, mint ahogy viselkednek.

Világos, hogy jó figurák nélkül nem működik egy történet. A szerző azonban ennél továbbmegy: felismeri, hogy az írást megelőzően, amikor az író még csak gondolkodik, magában építgeti a megírandó darab világát – a karakterek kitalálása az első lépés. Nem a második, hanem a legelső. Azzal nem mond újat, hogy nem árt minden egyes szereplőnek saját nyelvet kitalálni, illetőleg nem kitalálásról van szó; minden a karakterből következik, a nyelv is. Az sem eget rengető novum, soha nem hallott tétel, miszerint nem igazgatóknak, nem is a közönségnek (Egrinél „közvéleménynek”) kell írni, a jó író magának

ír. Mégis alapigazság. A szempontrendszer, illetve a példákon keresztül történő bizonyítás a könyv igazi erénye, minden érvényesnek tűnik, minden működik. A műnek így amolyan útmutató, közlekedési tábla-jellege lesz, kiderül: a világirodalom nagy művei egytől egyig végigelemezhetők Egri kritériumai alapján, és azok segítségével megérthető működési mechanizmusuk. Tényleg azok a korszakos alkotások, amelyeknél – nyilván ösztönösen – betartatnak az ismertetett alapaxiómák.

A szabályokon mindig túllépnek a zsenik. Megszegik őket, kivéve egyet, mert egyet nem tudnak: karakterekre kell építeniük. Így tesz minden nagy újító, bárhogy kavargasson erre-arra dramaturgia-ügyben, így tesz Ibsen és Shakespeare is – hogy az Egri által legtöbbször emlegetett írókat említsem.

A karakterfejlesztéssel és a motivációkkal kapcsolatos nézeteit a szerző a hatvanas évek közepén megjelent könyvében továbbgondolta. Rengeteget változott a világ, színház is, a film is, utóbbi talán a legtöbbször, gondoljunk csak a technika fejlődésére, de az alapszempontok nem változtak. Ahogy az emberi természet sem szokott, ugyanúgy változatlan a negatív vonatkozásokban, mint az előremutató elemekben, a kreativitás kényszerében például. Egri vizsgálódása az emberre magára irányul, a cselekedetek alapvetően nem változó mozgatórugóira, ezért aztán valószínűleg évtizedek múltán is érvényesek lesznek megállapításai. Ezeknek a rugóknak az értelmezése se nem speciálisan színházi, se nem filmes sajátosság. Általánosabban emberi.

Egri Lajos biztonsággal igazolja saját teóriáit. A meggyőző hév kevés volna, ám a hozott világirodalmi példák jó ízlésről tanúskodnak. Számos kortársa, a könyv írásakor még aktív alkotó művét elemzi, és gyakorlatilag tévedhetetlen: akiknek művét rossz példának állítja, valóban nem számítanak az utókor szerint sem nagy íróknak. Akadnak komoly szerzők is, akikkel nem teljesen elégedett, O'Neillt gyakorlatilag leszúrja, amiért az *Amerikai Elektra*-ban sorsot ábrázol premissza nélkül (mindjárt arról, mi az a premissza), és bár szereti a *Tartuffe*-öt, akad gondja Molière-rel is. Mégsem állítja, hogy ne lenne remekmű. Na de milyen lehetne!

Leszámítva némi mókuskerekezést (a már-már mániákus premisszázást például), a tétélesen kifejtett nézetek minden felvetődő ellenérvet lesöpörnek. Derűvel olvassa az ember a könyvet, kicsiket bólogat közben, örül, hogy helyette mond ki valamit ez az okos ember. Például hogy nem gondolatok, cselekedetek miatt hiteles valami, még a *Hamlet* sem, pedig van benne ez is, az is bőven, hanem a karakterek életképessége miatt. Amelyek azért jók, mert nem statikusak. Állandóan változnak, ezáltal kikényszerítik a cselekedeteket, a szélsőséges ütközéseket. A karakter lényege a folyamatos változás. A haladás, úton levés érzelmi pólustól érzelmi pólusig. Élvezetes, ahogy a figurák életre keléséről értekezik, nem kevésbé, ahogy a konfliktus mibenlétéről gondolkodik. Négyfelét különböztet meg: statikust, ugrálót, erősödőt és sejtetőt. Emlékeztet az emberi dimenziók elemzése: a fiziológiai, szociológiai, pszichológiai szentháromság (némi hiányosságot éppen ezen a téren fedez fel a *Tartuffe* szereplőinél) magyarázza meg a figurák logikus működését, ha ezekkel tisztában van az író, szereplői maguk kezdik mozgatni a szálatokat.

A Platon-szerű kérdés-felelet módszer kicsit tanító bácsis, túlságosan álinaiv a kérdező, de a bölcsesség, a pszichikai érzék, a struktúra áttekintésének nyugodt képessége magával ragadó. Az Arisztotelész nézetével való szembefordulás egyébként nem szakította le az eget, a hangsúlyok áttevése, bevett eszmék újragondolása a lényeg, nem a bálványdöntögetés. Mindez olyan meggyőző erővel történik, hogy a nagy előd talán sírva vonulna vissza, amiért kézenfekvő dolgokra nem gondolt.

A könyv terjedelmes része foglalkozik a nem annyira rejtélyes, bár annak hangzó premisszával. A dialektika szerint elemzett színműszinopszisok részénél ez az első számú megközelítési szempont. Mi is a premissza? Rengeteg definíciót kapunk rá. A világon

mindennek van rendeltetése, életünk minden másodpercének, akár tudatában vagyunk az adott pillanatban, akár nem. Ez a rendeltetés, ez a premissza. Lehet olyan egyszerű, mint a légzés, vagy olyan komplex, mint egy létfontosságú érzelmi döntés – a lényeg, hogy mindig jelen van. A premissza az alapötlet. A cél. A vélt vagy bizonyított vitaalap. Olyan tétel, amely valamely következtetéshez vezet. Az, ahogyan megfogalmazod egy darab lényegét, alapállítását, mondanivalóját egy mondatban. (A könyvet olvasó drámaíró ezen a ponton rémülten veszi sorra darabjait, van-e neki premisszája, mi is a premisszája, mi a premisszája?!). Picit vitathatónak, leegyszerűsítőnek tűnnek a hozott példák, a rövid summák: a *Rómeó és Júlia* premisszája, hogy az igaz szerelem még a halállal is dacol. A *Lear királyé*: a vakhit pusztuláshoz vezet. A *Machbethé* és *Az ifjúság édes madaráé*: a könyörtelen becsvágy saját pusztulásához vezet. Ibsen *Kísértetek* című művéé: az apák bűneiért a gyermekek lakolnak. Az *Othellóé*: a féltékenység elpusztítja önmagát és szerelme tárgyát. A *Tartuffe*-é: aki másnak vermet ás, maga esik bele. Hát jó. Lehetne azért más egymondatokat is írni, de összefoglalják a lényegét. Talán valóban ezek voltak az írók premisszái, amelyeket aztán igazolniuk kell a daraboknak. Fontos, hogy egy legyen belőle, egyetlen igazán fontos, igazolandó tétel, akkor tud működni a mű. Ha nem világos, vagy több bölcsességet akar egy történetbe beszuszakolni az író, kudarcot fog vallani. Nem mintha ne lehetne két vagy akár több premisszára írni, legfeljebb nem lesz jó a végeredmény. Mindez persze kevés, ahogy pusztá érzelemből sem születik jó darab, csak akkor, ha tudjuk, miféle erők hozzák működésbe az érzelmeket. És a premissza nem keverendő össze az alapgondolattal: az, hogy a fiataloknak bátran szembe kell nézniük a világgal, még nem premissza. Erről nem érdemes darabot írni. Lényeges, a hatásmechanizmussal szorosan összefüggő, kulcsfontosságú megállapítás, hogy nem kell megfogalmazni, kimondani a premisszát, azt majd a közönség megteszi az író helyett. Megfejt a kulcsokat. Ahhoz, hogy megtörténhessen, a darabnak igazolni kell a tételt. Az ötlet premisszába öltése, a szinopszis kibomlása akkor történik meg szépen, szinte magától, ha meggyőződés vezérli, ami nem más, mint maga a premisszabánya. A miérteket kell nagyon tudni, a többi megtörténik.

A létezésben minden mindennel szoros kapcsolatban áll, ide-oda hat az ember, ahogy egy színmű szereplő is, és ahogy az életben, a műalkotásban is nagyon fontos a lényeges és a lényegtelen elemek megkülönböztetése. Valamint a rész-egész viszony világossá tétele. Egri szép példát hoz a szobrászat területéről. Rodin Balzacról készített művet, éjszaka felkeltegette tanítványait, türelmetlen volt, kíváncsian várta a véleményüket. Egymástól függetlenül, mindannyian a szobor kezét dicsérték. Rodin egyre mérgesebben hallgatta az ámuldozó tanítványokat, aztán fogott egy bárdot, és a fiatalok kétségbeesett tiltakozása közepette levágta a kezét, mondván: ha túl szép, túl jó, akkor elhibázta a szobrot. A rész nem lehet fontosabb az egésznél. Sem premissza, sem karakter, sem egy poén nem lehet fontosabb az egésznél. Rodinhoz hasonló lelkiereje persze keveseknek van. A premissza sem kelhet önálló életre, a harmonikus egészben kell feloldódnia.

Az emberi lény három dimenziója, ahogy arról korábban már szó volt: fiziológiai, szociológiai és pszichológiai. Shakespeare hősei háromdimenziós hősök. És mind más: ahogy nem találtak még két azonos hópelyhet, két azonos jellemű ember sincs. Sem a külső, sem a belső, két alaptermészet nem lehet tökéletes fedésben egymással. Valóban kevés borzasztóbb írói hiba létezik, mint a felcserélhetőség. Amikor mindenki ugyanúgy beszél. Vagy mindenki úgy, ahogy az író. Ahogy a premisszájánál fontos, hogy ne legyen tételként kimondva, megfogalmazva, Egri a háromdimenziós figuraábrázolásnál is megjegyzi, hogy nem kell kérkednie az írónak, elég, ha ő maga tudja, milyen természetű például a megalkotott szereplő. Ha tisztában van vele, ha látja maga előtt, akkor megfejtik majd a színre állítók, hiszen sok minden kiderül a mondataiból. Máshogy viselkedik valaki, ha

két fejjel magasabb annál az embernél, akivel konfliktusba keveredik, és máshogy, ha alacsonyabb. Ez persze csak a fiziológia, de lényeges. A nem, a kor, a magasság, a súly, még a hajszín is fontos, a testtartás, a megjelenés, az esetleges hiányosságok. Szociológiailag az anyagi helyzet, a foglalkozás, az iskolázottság, a családi élet, vallás, hobbi, minden, minden fontos. Pszichológiailag az erkölcsi elvektől a becsvágyon át a vérmérsékletig tudni kell mindent a szereplőről, az esetleges komplexusokat, képességeket, IQ-szintet is. A fiziológiai, szociológiai és pszichológiai dimenziók hátteret jelentenek. De ebből fakad, a jellemből eredeztethető a cselekvés. És ha ismeri az író a figura karakterét, engednie kell azt is, hogy megszabja a saját végzetét.

Egri hangsúlyozza a dialektika fontosságát. A tézis-antitézis-szintézis hármasság minden mozgás alaptörvénye. A létezés alapesszenciája az állandó változás. Alapja a karakter-fejlődésnek. Sok figura ott vall kudarcot, hogy az író rájuk kényszerít egy cselekvést, amelyre még nem áll készen. Hiba, ha a szerző nem abban a pillanatban ragadja meg, amikor már képes a változásra, azaz a konfliktusra, hiszen annak során ismerszik meg. A konfliktus egy döntéssel kezdődik, amire a darab premisszája miatt kerül sor. A döntés szükségszerűen újabb döntést, döntéseket hoz mozgásba. A könyv egyik legélvezetesebb része Ibsen *Nórájának* elemzése, Helmer és Nóra első nagyjelenetének kivesézése. Egri pontosan világít rá arra, Ibsen milyen takarékosan és bölcsen írta meg a jelenetet: csak annyi derül ki a főhősökről, amennyi ahhoz kell, hogy a befogadó (néző, olvasó) tisztában legyen a habitusukkal, gondolkodásukkal, viszonyukkal. Itt is a változás lesz aztán a lényeg, hiszen az alaphelyzethez képest alakulnak át sok-sok állomáson át.

A konfliktus a karakterből fejlődik ki, Hamlet nyilván másképp viselkedne, mint Rómeó, ha szerelembe esne Júliával. Nem rohanna fejjel a falnak, talán tárgyalást kezdeményezne az ellenséges családdal, az sem kizárt, hogy túlgondolkodná a dolgot. Rómeó más karakter, más következik a jelleméből. Mint ahogy Nóra lépései is adódnak belőle magából, a darab premisszája, az alkati adottságok miatt.

Fontos megállapítás, hogy a kulcsfigura – ilyen mindig kell – nem feltétlenül a főszereplő. A *Nórában* nem Nóra, hanem Krogstad az, aki nélkül el sem indulna a történet. Az *Othellóban* Jago, a *Tartuffe*-ben Orgon terem konfliktust, ők viszik előre a cselekményt. A kulcsszereplő abban segít, hogy mindig valami életbevágó forogjon kockán. A téttel kapcsolatban van jelen a műben, ez a szerepe. Nem elhanyagolható az ellentétek egysége sem, ez a konfliktus kifejlődéséhez kell: nem jó, ha azonos habitusúak a konfliktusba keveredő szereplők.

A konfliktussal is hosszú fejezet foglalkozik, az említett négy alaptípust elemzi végig a szerző, melyek közül a statikus soha nem működik jól, hiszen döntésképtelen karaktertől nem várható el aktivitás. Ilyen esetben a legszellemesebb párbeszéd sem képes mozgásba hozni a darabot. Gyakori hiba az ugráló konfliktus, itt ismét a Nóra a példa, hogy milyen volna az említett jelenet, ha Ibsen rossz író lenne: Egri kiszedi a szövegből a fontos átmenetet biztosító mondatokat, amelyek nélkül – tehát akár egy ügyetlen dramaturgiai húzással –, belső logika nélkül, zavaró sebességgel változnának a szereplők. Az erősödő és a sejtető konfliktus az életképes. Mennyi átmenet létezik például a szerelembe eséssel kapcsolatosan, és ez nem is feltétlenül irodalmi példa: a közös érdeklődésgyengédség-szimpatia-kötődés-bolondulás-rajongás-mámor-imádat út visszafelé is bejárható, nem beszélve a szerelemből gyűlöletbe esés stációira: a hűvös viselkedésből rosszindulat fejlődhet ki, abból ellenszenv, majd keserűség, végül utálat. Mindezeket az állomásokat írni hiba kihagyni például egy színdarab esetében.

Válságon és tetőponton keresztül vezet a megoldásig az út. Ez tudvalevő. De gondolnánk-e, milyen fontos az Egri által támadáspontnak elnevezett piciség: hogy mikor kezdődjön el a darab, hol menjen fel a függöny? Szerinte érdemes a dolgok közepébe vágni, oda, akkorra, amikor már történt valami, amikor valaki már kétségbeesetten akar vala-

mit, nem tud tovább várni. A *Rómeó és Júlia* nem akkor veszi kezdetét, amikor kitör a két család viszálya. A *Hamlet* sem az apa halálával indul. Erős kezdés javasolt tehát, aztán pedig az átmenet stációinak türelmes megtartása. Képesség kérdése persze, mennyire tudja az író a mondandóját átmenetbe sűríteni, és ezzel az egész mozgást megrajzolni vagy sugallni. Fontos rész szól az úgynevezett kötelező jelenetről, amellyel kapcsolatban az a legmegszívlelendőbb megjegyzés, hogy minden egyes jelenetnek a legfontosabbnak kell lenni a saját pillanatában. A feszültség, az atmoszféra számít igazán – és mindenekfölött az emberi karakter, mint rendező erő. A művészet nem az élet tükre, hanem az esszenciája – sűrítve kell mindent ábrázolni, a részletekben a lehető legtöbbet megmutatni emberről, helyzetről, életről, világról.

A *drámaírás művészete* olyan... Hiánypótló. Az jut róla eszembe, hogy... Tátongó űrt tölt be. Meg hogy hiányozhat polcokról, de jobb, ha nem hiányzik.

TANULJUNK SZÍNÉSZETET!

Robert Cohen: A színészmesterség alapjai

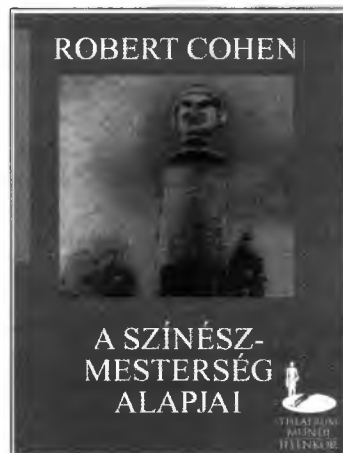
Robert Cohen abban az évben született, amelyben Sztanyiszlavszkij meghalt, 1938-ban. Erre a tényre ő maga hívta fel a figyelmet 1998 tavaszán, amikor Pécsen járt. Annak az évnek a során jelent meg a Jelenkor Kiadó akkor indított Theatrum Mundi sorozatának első köteteként az eredeti címén *Acting One*, az Egyesült Államokban először 1984-ben kiadott színészeti kézikönyve. 2008-ban a kötetet Amerikában ötödször, Magyarországon másodszor adták ki.

Robert Cohen a University of California, Irvine 1965-ben létrehozott Dráma Tanszékének alapítója, 1990-ig vezetője. 2001 óta a tanszék Claire Trevor professzora. Színházi rendező, fordító, drámaíró, színikritikus, több színházi könyv szerzője. Az 1980-as évek közepén az ő meghívására ment – az Egyesült Államokban tartózkodó – Jerzy Grotowski Irvine-ba, ahol a lengyel rendező három évig dolgozott az Objektív Dráma Programon, melynek keretében a rituális színjátszás eredetét, és ennek a kortárs színjátszásban történő elméleti és gyakorlati alkalmazását kutatták.

Amikor Cohen kötete egy évtizede magyarul megjelent, még távol voltunk az egyetemi képzésben az úgynevezett bolognai rendszertől. Az elmúlt évek során a magyar felsőoktatásban – az Európai Unió felsőoktatásával való harmonizációra hivatkozással – bevezetett alapképzés (BA) és mesterképzés (MA) azonban mostanra számunkra is nyilvánvalóvá tette, hogy a felsőoktatásban (is) szükség van a képességeket és készségeket előtérbe állító, a gyakorlati hasznosulásnak nagyobb szerepet szánó programokra. És mi lenne gyakorlat közelebb, mint a színészet, amelynek léteznek különféle konkuráló elméletei, alapja azonban vitathatatlanul merő praxis. Ennek a gyakorlatiasságot előtérbe állító, a felhasználhatóságot, alkalmazhatóságot figyelembe vevő szemléletnek a tárgyasulása Robert Cohennek a színészképzés általa képviselt gyakorlatából kiinduló, azt rendszerbe foglaló egyetemi tankönyve.

Az Egyesült Államokban az egyetemi kurzusok szintjét már a számozásuk jelzi, így az amerikai olvasó számára egyértelmű, hogy ha egy jegyzetboltban leveszi a polcról az *Acting One* című tankönyvet, akkor egy alapozó színészkurzus anyagát tartja a kezében. Ennek a kötetnek a fordító, Márton András színész-rendező, *A színészmesterség alapjai* címet adta, amivel pontosan azt fejezi ki, amit a kötet tartalmaz, és ezzel a címadással hívebben tájékoztatja a hazai olvasót, mintha tükörfordításban *Színészet: egy* címen adta volna közre Cohen munkáját.

Theatrum Mundi sorozat
Fordította Márton András
Jelenkor Kiadó
Pécs, 2008
230 oldal, 2500 Ft



A négy részből, részenként hat leckéből, leckénként egy-hét (összesen 82 darab) gyakorlatból álló kötet az amerikai színészpédagógus több évtizedes rendezői, oktatói, színészképzői munkáját, a színházteremtés elméletének és gyakorlatának tapasztalatát összegzi, letisztult formában és plasztikus nyelvvezetlél. Az egyetemi kurzus szerkezetének algoritmusát követő kötet nem elsősorban elolvasandó könyv, hanem a színészet alapvető technikáinak elsajátítását segítő gyakorlati útmutató, amelyet ki kell próbálni, amelynek példáit, gyakorlatait az egyéni és társas helyzetekben el kell játszani.

A kötet négy fő része: a színészi megközelítés, a színész feladatai, a színész mint eszköz, és végül a színész technikája. Ezek a fő részek hat-hat leckére tagolva vezetnek be a színinövendéket a mesterség alapjaiba. Cohen ügyel arra, hogy az egyszerűtől haladjon a bonyolultabb, a civiltől a művészi felé, s hogy szót ejtsen az egyes gyakorlatok kapcsán felvetődő nehézségekről, és ezek leküzdésének módjáról és lehetőségéről.

A szerző nézete (és tapasztalata) szerint a színészet tanítható, és könyve ennek a szakmának az átadható, elsajátítható részével foglalkozik. Kiindulópontja az, hogy a színjátás művészetének kezdeti szakaszában olyan módszert kell a diákok kezébe adni, amellyel a későbbiekben a maximumot lesznek képesek kihozni önmagukból. E módszer (és alapozás) a tréninget kezdő növendéktől fizikai és szellemi ellazulást, nyitottságot, a társakkal szembeni bizalmat, fegyelmezettséget, játékosságot és kreativitást kíván. A könyv bevezetőjében Cohen azt írja, hogy „a színészet tanulását bármilyen korban el lehet kezdeni”. És mivel alapozó, bevezető programról van szó, a kurzus „hasznos előtanulmány lehet szónoklathoz, politikához, jogi pályához, az üzleti élethez és minden olyan tevékenységhez, ahol fontos szerepe van az önkifejezésnek, a kommunikációnak”. Ennek az érvelésnek a megalapozottságát számunkra is mindinkább visszaigazolják azok a társadalmi változások, amelyek az elmúlt egy-két évtizedben Magyarországon az ismeretek, tapasztalatok, készségek terén bekövetkeztek, és amelyek a történelmi, tárgyi ismeretek helyett nagyobb hasznosságot, létjogosultságot tulajdonítanak bizonyos készségeknek, a gyakorlati tudásnak.

A színészi megközelítéssel foglalkozó rész azokat a színjátásztól megkövetelt átalakulásokat veszi sorra, amelyek révén a személy színésszé válik. Itt tárgyalja a célra irányultságot, a hatásgyakorlás technikáit, a szereppel kapcsolatos taktikákat és elvárásokat. A gyakorlati felkészülési módszereket kínáló második (elméletibb, leckénként egy-egy gyakorlatot tartalmazó) rész a szerepre való felkészüléssel, szöveg tanulási módszerekkel, a próbafolyamat jellegzetességeivel, a jelenetek színrevitelének, a közönség előtti szereplésnek, a visszajelzésnek (értékelésnek, kritikának) a kérdéseivel foglalkozik.

A harmadik részben a színész mint önmaga hangszere (eszköze) jelenik meg, ahol a hangképzésről, színpadi beszédéről, a test fejlesztéséről és a hanggal való összhangjának megteremtéséről esik szó. Ez a technikai kérdésekkel foglalkozó rész mélyen rokon Grotowski szemléletével, aki kiemelt jelentőséget tulajdonított a légzésnek és a hangképzésnek, és aki maga is azt vallotta, hogy „ami a színészi tréninget illeti, azt hiszem, a legtöbb hibát a hangképzési gyakorlatok során követik el”. Cohen ebben a részben hosszasan, igen alaposan foglalkozik a légzéstechnikával, a hasi légzéssel, a rezonanciával, a hangmagassággal, a színpadi hang kialakításával és gyakorlásával. Ez utóbbiról azt írja, hogy a színpadi hang karbantartása a színész feladata. „Napi egy óra annyi a színésznek, mint a napi skálázás a zongoraművésznél, vagy a napi edzés a profi atlétának”. A fejezet hanggyakorlatai közé a fordító – kreatív módon – magyar nyelvű hanggyakorlatokat illesztett (amivel egyrészt tekintettel van magyar színészképzés praxisára, másrészt a kötet magyar alkalmazhatóságát segíti), s így a kötetben Weöres Sándor *Tavaszköszöntő*, *Kínai templom*, Tóth Árpád *Láng*, Vidor Miklós *Nyelvgyötrők* című műve is helyet kap.

A hang mellett a színész testéről is részletesen ír Cohen, annak fejlesztendő területeiről, mint amilyen az állóképesség, a koordináció, a fizikai dinamizmus, különös mozgás-

készségek (küzdősportok, vívás, balett, társastánc, pantomim stb.) kialakítása, kidolgozása. Külön tárgyalja az egyensúlyérzék fejlesztését, a tempót, ezen belül a gyorsítás, lassítás, egyenletesség ritmusait, majd pedig a hang és a test kapcsolatát, összhangját elemzi.

Az utolsó részt Cohen annak szenteli, hogy a színpadon való lét (az előadásban való szereplés) során alkalmazható elemi technikák némelyikével megismertessen. „Nincsen olyan eleme a színészi technikának, amely valaha is teljes egészében mesterséges vagy kizárólagosan teátrális tudna lenni” – írja ennek a résznek a bevezetőjében. Itt a gyakorlatok többsége drámarészletet vesz alapul, ezek színrevitele, társas kipróbálása, változatokkal való kísérletezés és játék alkotják a fejezet középpontját. Van gyakorlat, amelyik azt mutatja be, hogy miként ragadjuk magunkhoz a szót drámai párbeszédben; van, amelyik ugyanazon szövegrész jelentésváltoztató intonációs változataival foglalkozik; tárgyalja a dialógusban megjelenő szünet jelenségét, a hosszú szövegrészek intonálásának, eljátszásának technikáit, nehézségeit; és a színpadi jelenet felépítésének színészi dramaturgiáját.

A kötet rövid utószavában a hivatásos színészi pálya után áhítozókhoz szól a szerző, ekképpen: „Ez a pálya sok áldozatot és elkötelezettséget kíván. Az órák végtelenül hosszúak, a munkakörülmények borzalmasak, az élet zavarba ejtő, kevés a lehetőség és az ellenszolgáltatás, ami, úgy látszik, mindig késik. A darab rossz (ha van darab), a munka (ha van munka) rendszertelen. A szerződések gyakran a magánéletet is feldűlják, és igazságtalanok”. Ami e kilátások ellenére fogódzót nyújthat, az az, hogy „fel kell állítanunk magunk számára a legigényesebb értékrendet, és mindig ehhez kell igazodnunk”.

A színészettel és a színészképzéssel kapcsolatos hazai tévképzetek és hamis közhelyek, melyek szerint: erre születni kell, nem tanulható, elég mindent csak érezni, először meg kell semmisíteni a növendék személyiségét, a színészet lényege a magamutogatás, a közönségtől és a kritikától csak a dicséret elfogadható stb., a Cohen-könyvben teljesen nyilvánvaló (bár közvetett) cáfolatukat kapják.

A színészre vonatkozó magyar kifejezések zöme negatív tartalmú: csepűragó, pojáca, ripacs, kókler stb., aminek okát részben a színháztörténeti gyakorlat (is) magyarázza. Cohen könyvének olvastán viszont egy emancipálódott szakma világa tárul elénk, amely azon a szinten, ahogyan az a könyv gyakorlataiban bemutatott kurzusban elsajátítható, még nem tekinthető művészetnek, csak – ahogy a könyv magyar címe mondja – egy mesterség alapjainak. Ebből a szempontból is tanulságos az amerikai mentalitást a magyarral összevetni, ahol is a tengeren túli szemléletben a gyakorlás és a technika, az itthonban viszont a művésztudat jelenti a kiindulópontot a színész művésszé válásában.

A 2008-ban a Jelenkor Kiadónál második, a McGraw-Hill Pressnél ötödik kiadásban megjelent kötet amerikai kiadásának borítóján – az ottani gyakorlat szerint – idéznek a könyv egy korábbi recenziójából. Ez a pár sor az általam tíz évvel ezelőtt az első magyar kiadásról írott kritika angolra fordított részlete. A cikk anno a Pécsen szerkesztett *Echo* 1998/5. számának 36. oldalán jelent meg. Az akkor a könyvről írottakat ma is érvényesnek tartom. Eszerint: „Cohen színészpedagógiájában felhasznál korábbi iskolákat, nézeteket, a legnyilvánvalóbban Sztanyiszlavszkij rendszerét. Képzési módszere azonban az orosz mesterénél jóval operacionálisabb, s noha az ő pedagógiájának alapja is a színészcentrikus színház (s nem a rendezői avagy a vizuális), az ő színinövendéke nem a mester előtt eltörpülő tanonc, hanem az önértékesítésre és sikerre törekvő individuum”.

TETŰETŰD ÉS LÁGEROPERETT

Lackfi János drámája elé

„Nem vagyok zsidó, nem vagyok cigány. De zsidóvá és cigánnyá tett engem a kor, amelyben élek.” Marton Frigyes, a magyar rádiókabaré megalapítója mondta ezeket a szavakat 1988-ban, egyik műsorának, a *Tetűetűdnek* a bevezetőjében. Nem sokan sejtették akkoriban, hogy ez a megállapítás helyett, hogy fokozatosan elévülne, egyre aktuálisabbá válik, különösen manapság, amikor különböző politikai csoportosulások burkoltan vagy nyíltan hirdethetik botrányos véleményüket a vézskorszakról, elmenve egészen a holocaust tagadásáig, és zavartalanul dicsőíthetik a huszadik századi Európa s a magyar történelem infernális katasztrófáját.

A *Tetűetűd* című rádióműsorban a haláltáborokban és munkaszolgálatos lágerekben keletkezett szövegek (például *Hacsek és Sajó*-jelenetek) hangzottak el: dalok, viccek, anekdoták, versek, közismert sláger- és operett dallamokra parafrázált groteszk, humoros, néha durva, néha pedig érzelmes dal- és prózarészletek. Az anyagot Marton Frigyes gyűjtötte évtizedeken át, és halála után, 2003-ban bővebb válogatásban, könyv alakban is megjelentették Popper Péter szerkesztésében és előszavával, *Gázláng* címen.

Az unikális huszadik századi budapesti értelmiségi humor és a zseniális pesti kabaré valószínűleg már a vézskorszak kezdete óta élen járt a politikai és történelmi halálgroteszk megteremtésében, és nem íróasztaloknál keletkeztek ezek a démonikus mondások, viccek, kabarészövegek, konferansziék. Békeffi László és Királyhegyi Pál megjárták a lágereket, s Királyhegyi halhatatlan mondása, amely valahogy így hangzik: „Siettem haza Hollywoodból, hogy le ne késsem az auschwitzi csatlakozást”, a pusztulás és a nevetés szerves összekapcsolása, a tragikomikum magas rendű kifejeződése.

Minden európai ország irodalmában, kultúrájában megtalálható persze ez a kegyetlen lágerhumor mint a túlélés eszköze, de nagyon valószínű, hogy a magyarok ebben sem maradtak alul. (G. Dénes György visszaemlékezésében például elmeséli, hogy egyszer Halmai Imrével, a színésszel futott össze a Váci utcában, a legutolsó divat szerint, elegánsan kiöltözve, s azonmód kicserélték szabóik nevét. Öt év múlva Ukrajnában találkoztak lepusztult munkaszolgálatos göncökben, s Halmai megkérdezte G. Dénest: „Mondd, kérélek, te hol dolgoztatsz?” Vagy íme egy epigramma rövidségű vers, szintén Marton Frigyes gyűjtéséből: „Elörted a karom, te barom./Most mivel vakarom a farom?”)

Tanulságos lenne tudományos, elemző módszerekkel átfogóan megvizsgálni, hogyan alakultak e dantei sötétségű téma művészi feldolgozásai szerte a világban; milyen ívet jártak be az emlékezés és az emlékezők vonatkozásában a különböző műalkotások (könyvek, filmek, színdarabok), a tanúságtétel, a téma-megközelítés a stílus és a hangűtés szempontjából, a könyörtelen, számon kérő attitűdtől az érzelmes történetmesélésig *vagy a humoros hangvételig*. Említhetnénk e különböző műfajú, különböző művészeti ágakban létrehozott alkotások számtalan nagyszerű példáját. Mindenekelőtt Kertész Imre zseniális művét, a *Sorstalanságot* – amelynek radikális újítása, hogy tülemeli az eseményt a konkrét, német bűnrészességen, és az emberiség egyetemes felelősségévé, világélménnyé tágítja a holocaustot –, és a belőle készült, megragadóan érzékeny mozgóképet, Koltai Lajos alkotását.

A később öngyilkossá lett lengyel Tadeusz Borowski dermesztően kegyetlen novelláit, Peter Weiss szigorúan távolságtartó, tényszerű, s ettől még ma is szívszorító drámáját, *A vizsgálatot*, Semprun líraian megrendítő és informatív *A nagy utazás* című regényét, a vi-

lázsikerű, hollywoodi mintára készült, de emiatt tömegeket rabul ejtő *Schindler listája* című Spielberg-filmet, a komikum és a tragikum arányait finoman keverő Fábri Zoltán-filmet, a *Két féldió a pokolbant*.

Néhány éve szintén nemzetközi sikereket ért el az olasz Roberto Benigni filmje, *Az élet szép*, amely tudomásom szerint az első műalkotás, amely szándékában erőteljes komédiai megközelítéssel formálta meg anyagát. A filmet ünnepelték bátorságáért, azért, hogy a mélyen tragikus témát komikus eszközökkel mutatta be. Mai szemmel nézve azonban már közel sem tűnik olyan merész gesztusnak. A történet eleje valóban mulatságos bohózatként szórakoztat, de mire a főhősök bekerülnek a lágerbe, a hangvétel szomorkás, érzelmes mesébe fordul át. Benigni ellágyul, elérzékenyül, és nincsenek eszközei, hogy méltósággal, jó ízléssel tudja ötvözni a karcos komikumot és a megrendítő tragikumot.

A *Verfügbar* (magyar címén: *Lágeroperett*) már eredeti formájában, hályogkovácsszerű amatőrizmusában is könyörtelen következetességgel vállalja a maga választotta, különlegesen merész, frivol, szélsőséges szemléletet, stílust, hangvételt. A szerző, Germaine Tillion a nemzetközi rangú etnográfus megjárta a haláltáborokat, s miközben az életben maradásért küzdött, titokban kölcsönkapott papírdarabokra írt, írogatott egy szatirikus operett-szövegkönyvet, amelyet a lágerlakók által ismert slágerekkel, dalokkal elegyített. Mindezt a saját és sorstársai szórakoztatására, a kollektív túlélés reményében cselekedte. Ezt a darabkezdeményt rekonstruálta és mutatta be a párizsi Théâtre Châtelet néhány évvel ezelőtt.

Számunkra igazán fontossá akkor vált ez a mű, amikor Lackfi János bámulatos költői érzékkel magyarította a szöveget, közelítve a mi sajátosan magyar emlékeinkhez, kulturális hagyományainkhoz, tapasztalatainkhoz. S főleg fekete humorunkhoz.

Lackfi egyik levelében így ír az előzményekről: „Múlt télen kaptam meg a *Verfügbar* kéziratát a Vígszínháztól. Eleinte holmi megrendítő, naivan amatőr tanúságtételtől tartottam, mely esetében az a kínos, hogy az együgyű megformálás lerontja a tragikus hatást. Ehhez képest rögtön beszippantott a műre jellemző könyörtelen, ádázul humoros atmoszféra. Végigváltattam a darabon, és a kért egyszerű lektori véleményen túlmenően merész ötleteim támadtak: hogyan lehetne ezt az egy adott közönségre szabott, mégis általános érvénnyel bíró játékot kiszabadítani szűk teréből, úgy, hogy hideglelés autenticitása is megmaradjon, mégse »kegyeleti« jelleggel, kötelező gyász munkaként kelljen a nézőnek végigülnie az előadást, mint ahogy az valószínűleg a francia bemutatón történt. Ahogy a cikkekből, ismertetőkből kivettem, ez amolyan »régizenés« előadás volt, inkább rekonstrukció, mint önálló szcenikai kompozíció. Tudtam viszont, hogy a szűk világból való kilépéshez háttéranyagra van szükségem. Éppen Párizsba vitt az utam véletlenül, meg is vettem gyorsan a Procureben a dráma szerzőjének hihetetlenül alapos Ravensbrück-monográfiáját és a vele készült életútinterjút. Repülön, buszon, dolgozósobámban nagy halmazt tornyoztam fel anekdotákból, esetekből, statisztikákból: öt dráma kitelt volna belőle. A szereplőknek megpróbáltam önálló sorsot kölcsönözni, és becsempésztem a darabba Germaine Tilliont, a szerzőt magát, aki a kétségbeesett hahota és fejvesztett forgatag közepette a szívósan rendszerező elme, a pátoszménes tanúságtétel jelképes figurája. Egy börtönlelkésztlől kapta meg Kempis Tamás *Krisztus követése* című munkáját, s ennek margójára jegyezte mindazok adatait, akikkel a táborban összesodorta a sors.

A zenei anyag lágerszöveggel ellátott korabeli elegy-belegy slágerekből állt, ehhez kiépezttem magam a századelő és a harmincas évek magyar sláger- és operettvilágában (eléggé gyenge pontom volt ez korábban), hiszen a lényeg itt a ráismerés, kisemberi, kimázolt gicseink felismerhető felbukkanása az embertelenség közepette. Nagy hasznomra volt, egy-két kölcsönszöveggel is megajándékozott a *Gázláng* antológia, melyben magyar muszosok, lágerlakók hasonlóan irgalmatlan humorú alkalmi munkái szerepeltek. Marton László és Radnóti Zsuzsa figyelmes támogatása is nagyban segítette munkámat,

különösen Marton László javaslata a drámaszöveget tagoló, egy-egy sorsot bemutató monológokra. Érdekes, hogy ezek egyike például húszas-harmincas évekbeli modern magyar festők képeit nézve fogalmazódott meg bennem, ott éreztem rá talán arra a világra, melyet a világháború bestiálisan tett örökre zárójelbe.”

Legnagyobb erénye Lackfi átdolgozásának, hogy nem oldotta, nem puhította fel a tónust, sőt határozottan összeszikráztatja a pólusokat; párhuzamosan futtatja egymás mellett vagy, mondhatni, egymáson a profánt és a szenvedéstörténetet, a tragikumot és a giccset, az érzelmeset és az alpárit, a komikusát és a lidércnyomást, s így gyilkosan szatirikus „szövegstruktúra” jött létre. A görög kórusok kollektív véleményformáló szerepét átfordította a magyar operettek tánc- és énekkari funkciójává, s mindeközben egy pillanattig sem fedi el az egyes szereplők végtelenségig kiszolgáltatott, emberalatti létezését. Miközben a tudálékos Professzor alacsonyrendű állatfajként vizsgálja és címkézi az előtte felvonuló nőnemű lágerlakó egyedeket, ők közben hol operett-táncckarként, hol felvonuló manökenekként mutogatják magukat. Az írás hol érzelmileg közelít a szereplőkhöz – például az emlékmonológokkal, hol szatirikus nézőpontból szemléli állapotukat és viselkedésüket. Az átdolgozónak sikerült ezt a széttartónak ható eklektikusságot újfajta, új minőségű nyers és provokatív stílusegységbe tömörítenie. Ez a nyersesség csak az írás legvégén tűnik el, amikor a felszabadulás, netán a halál pillanatában a főszereplő lágerlányok vizionálják a boldog, vágyott véget, s megrendítő látomásaik merészen váltakoznak az édeskés, operettes, happy end-szövegekkel, s végül ez a groteszk passió kicsúcsosodik és lezárul a *Meseautó* elpusztíthatatlan dalszövegével, az örök vesztesek édesbús vigaszdalával. S ez a különös, egyszerre frivol és költői hangvétel egyúttal Lackfi öntudatlan főhajtása is az elődök, a pesti halálgroteszk valahai művelői előtt.

Kertész Imre az iszonyatos szorongásról írt, a feledéstől való szorongásról. Borowski épp ellenkezőleg, a felejtésért imádkozik a *Könyörgés feledésért* című versében: „Élők és holtak Istene, Legyilkoltaknak Bosszulója, / add meg a Feledés kegyelmét –”. De az emberiség nem kapta meg a felejtés kegyelmét, a kollektív emlékezet kénytelen újra és újra gyötrelmesen szembenézni a múltjával, s valóban ez lehet az egyetlen humanista gesztus az igazság- és emlékmombólók embertelen szándékaival szemben.

Szerzőink

- Tompa Andrea** (1971) – színikritikus, a *Színház* című lap szerkesztője, Budapesten él.
Stuber Andrea (1960) – színikritikus, újságíró, szerkesztő, Budapesten él.
Törőcsik Mari (1935) – színész, Budapesten él.
Jákfalvi Magdolna (1965) – kritikus, színháztörténész, Budapesten él.
Mihálka Réka (1982) – az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolája Modern Angol-Amerikai Irodalom Programjának doktorandusza, Budapesten él.
Bérczes László (1951) – színházrendező, szerkesztő, dramaturg, Budapesten él.
Szűcs Katalin Ágnes (1956) – színikritikus, a *Critikai Lapok* alapító főszerkesztője, Budapesten él.
Seress Ákos (1980) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.
Weiss János (1957) – filozófiatörténész, Szűrön él.
László Emese (1978) – kritikus, az ELTE BTK Ókortudományi Programjának PhD-hallgatója, Budapesten él.
Nagy András (1956) – író, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója, Leányfalun él.
Egressy Zoltán (1967) – drámaíró, Budapesten él.
P. Müller Péter (1956) – irodalomtörténész, kritikus, a pécsi *Echo* főszerkesztője, Pécsen él.
Radnóti Zsuzsa (1938) – dramaturg, Budapesten él.
Lackfi János (1971) – költő, író, műfordító, a *Nagyvilág* szerkesztője, Zsámbékon él.