

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

Pécsi Országos Színházi Találkozó 2010

HÁY JÁNOS: *Nehéz (Színházi Találkozó 2010)* 609

*

TARJÁN TAMÁS: *Egy évad akváriuma (Színházi bemutatók Budapest, 2009–2010)* 640

MARKÓ RÓBERT: *„A siker oldalán” (A 2009/2010-es évad vidéken)* 650

FÁY MIKLÓS: *„Nincs pezsgés” (Kovács Dezső beszélgetése)* 657

TOMPA ANDREA: *Újra hasznos (Pintér Béla–Darvas Benedek: Parasztopera – Pécsi Nemzeti Színház)* 663

KARSAI GYÖRGY: *A JESZ idején Euripidész-előadásai (Euripidész: Bakkhánsnők; Íphigeneia Auliszban – Janus Egyetemi Színház)* 667

CZ. VARGA ENIKŐ: *Mikor a verőlegények elköszönnek (Sultzsándor: Mal'haba – Pécsi Harmadik Színház)* 672

KEREKES ÉVA: *„Válaszokat kell kapnom” (Csáki Judit beszélgetése)* 675

JÁKFAI MAGDOLNA: *És Rákosi felemelkedik (Hamvai Kornél történelmi drámái)* 679

TURI TÍMEA: *Az ellenállás nevetségessége (Spiró György drámaátiratairól)* 688

FORGÁCH ANDRÁS: *Az isaszegi borbély fia (Ruszt József naplójáról)* 697

RUSZT JÓZSEF: *Napló (részlet)* 701

P. MÜLLER PÉTER: *Testen innen és túl (Oroszlán Anikó beszélgetése)* 708

P. MÜLLER PÉTER: *Változó és változatlan tényezők a magyar színház szerkezetében és társadalmi szerepében 1989 után (tanulmány)* 713

2010

JÚNIUS

KOLTAI TAMÁS: Magánmitológia, közérdek és (főként) közmorál
(Fodor Géza hagyatéka – Fodor Géza: Magánszínház) 718
ORBÁN JOLÁN: A test színrevitele (P. Müller Péter: Test és teatralitás)
722
FORGÁCH ANDRÁS: A posztdramatikus színház szépsége és
szomorúsága (Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház) 726

KÉPEK

TÓTH LÁSZLÓ felvételei 656, 662, 707, 712, 721
GARAMVÖLGYI GÁBOR fotói 668
SIMARA LÁSZLÓ fényképei 670

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



OKM



maszre

nka

Nemzeti Kulturális Alap

A *Jelenkor* a LAPKER újságospavilonjain kívül a VIDÉKEN: Debrecenben: SZIGET Egyetemi
következő könyvesboltokban is megvásárolható: könyvesbolt.

PÉCSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Mű-
vészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér 7-8. –
Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája,
Széchenyi tér 1.

BUDAPESTEN: Vince Könyvesbolt, I., Krisztina
krt. 34. – Ráday Könyvesház, IX. Ráday u. 27.. –
Gondolat Könyvesbolt, V. Károlyi Mihály u. 16.
– Írók Boltja, VI., Andrássy út 45.

www.jelenkor.net

690,- Ft

JELENKOR



9 770447 642002



1 000 06

JELENKOR

LIII. 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 4140,- Ft, a II. félévre 3450,- Ft,
egy évre belföldre: 7590,- 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., Pécsset.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

A JELENKOR folyóirat mutatkozott be április 15-én Sepsiszentgyörgyön a Bod Péter Megyei Könyvtárban, a könyvtár és a Magyar Köztársaság Koordinációs Központja szervezésében. A lapot Ágoston Zoltán főszerkesztő mutatta be, s a folyóirat szerzői, Demény Péter, Grecsó Krisztián és Kukorelly Endre olvastak fel műveikből.

*

A II. PÉCSI IRODALMI FESZTIVÁL rendezvénysorozatára került sor május 4. és 8. között Pécsen, a város több helyszínén. Az Európa Kulturális Fővárosa program keretében zajló események között könyvbemutatókon és szerzői beszélgetéseken, felolvasásokon vehettek részt az érdeklődők. A programsorozatban olyan írók és költők felolvasásait hallhatta a közönség, mint Balla Zsófia, Esterházy Péter, Tolnai Ottó, Rakovszky Zsuzsa, Tóth Krisztina, Keresztesi József, Havasi Attila, a Teleny-antológia szerzői (Dunajcsik Mátyás, Lanczkor Gábor, Nemes Z. Márió és Szabó Marcell), Nedjelko Fabrio, Závada Pál, Varró Dániel és Garaczi László. Szabadtéri koncertet adott a Sebő együttes, Kiss Judit Ágnes költő és zenekara, valamint az Arco Trió. A Jókai téri színpadon a kortárs gyermekirodalom alkotói,

Berg Judit, Szabó T. Anna, valamint a Csodaceruza folyóirat mutatkoztak be. A PIF hetében volt látható Maurits Ferenc tárlata a Művészetek és Irodalom Házában. A fesztiválon két szakmai tanácskozást is megrendeztek: James Joyce Ulyssesének új magyar kiadásáról Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán és Szolláth Dávid tartott előadást; s az immár hagyományos „Review within review” című nemzetközi folyóirat-találkozóra is sor került külföldi folyóiratok és a Jelenkor szerzőinek, szerkesztőinek részvételével.

*

AZ ARTISJUS Irodalmi Alapítvány díjait április 16-án adták át Budapesten. Idén az Irodalmi Nagydíjat Balla Zsófia kapta *A nyár barlangja* című kötetéért. Irodalmi Díjjal jutalmazták Krusovszky Dénest *Elromlani milyen* című verseskötetéért; Szilágyi Zsófia irodalomtörténész *A továbbélő Móricz* című tanulmánykötetéért; Tóth Krisztinát *Magas labda* című verseskötetéért.

*

STEIN ANNA pécsi-komlói származású, Párizsban élő festő és szobrászművész kiállítását április 23-án nyitották meg Pécsen, a Civil Közösségek Házában.

Szerzőink

Háy János (1960) – író, költő, szerkesztő, Budapesten él.
Tarján Tamás (1949) – irodalomtörténész, kritikus, Budapesten él.
Markó Róbert (1984) – színikritikus, Budapesten él.
Fáy Miklós (1964) – szabadfoglalkozású kritikus, újságíró, Budapesten él.
Kovács Dezső (1956) – szerkesztő, kritikus, Budapesten él.
Tompai Andrea (1971) – színikritikus, a *Színház* című lap szerkesztője, Budapesten él.
Karsai György (1953) – klasszika-filológus, egyetemi tanár, kritikus, Budapesten él.
Cz. Varga Enikő (1976) – esztéta, Pécsen él.
Kerekes Éva (1966) – színművész, Budapesten él.
Csáki Judit (1953) – színikritikus, a *revizoronline* főszerkesztője, Budapesten él.
Jákfalvi Magdolna (1965) – kritikus, színháztörténész, Budapesten él.
Turi Tímea (1984) – kritikus, író, az SZTE-BTK Phd-hallgatója, Budapesten él.
Forgách András (1952) – író, dramaturg, műfordító, Budapesten él.
Ruszt József (1937–2005) – színházi rendező.
P. Müller Péter (1956) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.
Oroszlán Anikó (1978) – színházkutató, tanár, Pécsen él.
Koltai Tamás (1942) – színikritikus, a *Színház* főszerkesztője, Budapesten él.
Orbán Jolán (1962) – irodalom- és művészettudományi, Pécsen él.

H Á Y J Á N O S

Nehéz

Színháték két részben

Szereplők

FÉRFI (Gabi) – ötven körül, tanár a Kertészetin

TANÁR – a férfi barátja, ötven körül, tanár a Kertészetin

TANSZÉKVEZETŐ (Laci) – ötven körül

FELESÉG – negyvenes éveiben járó, kifejezetten jól ápolat nő

ANYA – vidéki öreg néni, a Férfi anyja

KARESZ – harmincas felszolgáló a presszóban

ELSŐ RÉSZ

1. jelenet

Konyha, Anya oldalt ül, a Férfi az asztalnál közepén, újságot lapozgat, olvasószemüvege van, hol ledobja, hol felemeli az olvasószemüveget és az újságot. Feláll, leül, járkál. A színész döntse el, hogy milyen gesztus és mozgás szükséges a monológ életre keltéséhez, de kerülje az időkitöltő pótcselekvést, áltevékenységet, akusztikai-

lag pedig az alkoholos hangtorzítást. Minimális díszlet, a tér inkább az ürességével tűnjön fel, mintsem a túlzó realitással. A színpadon nincsenek szimbolikusan értelmezhető tárgyak. Az asztalon ne legyen viaszosvászon, a mama ne legyen otthonkában.

FÉRFI: Mit tudott a mama, a mama nem tudott semmit, csak mondta, mikor a szomszédok kérdezték, hogy na mi van a gyerekekkel, a mama mondta, hogy tanul Pesten. És a papa is

azt mondta, hogy jó a gyerekeknek, mert lesz belőle valami, és nem tudta, hogy mi van a gyerekekkel, hogy mennyire nehéz. Az utcán lenni abban a zajban mennyire nehéz. Mert nem úgy van, mint itthon, hogy elmegy egy traktor, és utána csend, ott a hang mindig van, soha nincsen vége. Ott soha nincs az, hogy csend.

De a mama erről semmit nem tudott, hogy fekszem az ágyon, és hallgatom ezt a zajt, és nem tudok aludni, mert a zaj nem hagyja, hogy elaludjak. Amikor reggel jön a tanár, hogy ébresszen, épp akkor alszom el, mert annyira kimerültem, hogy hallgatom a zajt, és nem halom, hogy a tanár mondja, hogy kelj fel, mert fél hét van, és iskolába kell menni. Nem hallok semmit. Akkor a tanár fogja a papucsomat, óvatosan felemeli a földről, ráhúzza a tenyerére, és pont a fülemnél összecsapja. A hang olyan fájdalmasan hasít belém, bele a dobhártyámba, aztán tovább, mintha drótot szúrtak volna az agyamba, és a rémület kihajt akkor a fáradtságból, és hirtelen felülök az ágyon, és a tanár nevet, meg nevetnek a szobatársaim. Nevetnek, mert olyan az arcom, amin nevetni lehet. Kapkodom a fejem jobbra-balra, de nem tudom, hogy hol vagyok, holott a kollégiumi szobában vagyok.

Ilyen emberek vannak ott a kollégiumban, ilyen tanárok, akik már semmire nem jók. A harmadikos történelemoktatást nem bíznák rájuk, mert akkor a budapesti gyerekek semmit nem tanulnának meg a tizenkilencedik század történetéből és elbuknának a felvételin. Nem, ezt soha nem mernék rájuk bízni, vagy a negyedikes matekot, érettségi előtt. Csak a vidéki tanulók fel-

ügyeletét merik rájuk bízni, és ők élnek is ezzel a lehetőséggel, mert így mégiscsak van állásuk, holott a legtöbbször az utcán volna a helye vagy elmeógyógyintézetben, mert annyira megromlottak az idegeik a tanítástól meg a feleségüktől, és az alkoholtól, amit mindezek következtében napi rendszerességgel fogyasztottak.

A mama azt hiszi, hogy a Homoki Jani bácsi volt a legrosszabb ember a világon, de ha ott lett volna, akkor látta volna, hogy a Homoki Jani bácsi semmi azokhoz képest, akikre a felügyeletem volt bízva a kollégiumban és az oktatásom a gimnáziumban. Mert a Homoki Jani bácsival a papa tudta, hogy kell beszélni, amikor az utcán meg akart verni, mert neki olyanja volt, hogy megverem ezt a gyereket, mert nem köszönt rendesen. Akkor a papa odament hozzá és azt mondta, ha még egyszer egy ujjal is hozzányúlsz ehhez a gyerekhez, szőlőkarót szúrok át a szíveden, mondta a papa és utána a Homoki Jani bácsi nem mert még azon az oldalon se menni az utcán, ahol én mentem, annyira félt, hogy a szőlőkaró átszúrja, és a végén ott van a papa, a karónak a végén, és megforgatja a hegyes fát a szívében. De ezeknek nem tudott mit mondani a papa. Amikor behívták az iskolába, hogy mi van ezzel a gyerekekkel, hogy milyen gyerek ez, hogy rontja az átlagot, és rátámadtak a pesti gyerekek szülei, akik szintén be voltak híva, hogy rossz útra viszi az ő gyerekeiket is, mert azóta nem tanulnak olyan jól, meg otthon nem állnak velük szóba és káromkodnak. Akkor a papa nem mondta, hogy az nem az ő fia miatt van,

hogy a gyerekek ilyenek, hogy el akarnak szakadni a szüleiktől, hogy abban az ő gyerekének nincs felelőssége, s hogy ő is megéli ezt a szakadást, bár nem úgy, mint a pesti gyerekek szülei, mert neki a vidéki-ség miatt eleve el kellett szakadnia a gyerektől, és ő nem tudja azt átél-
ni, hogy ez a gyerek szemtelen vele, nem tudja átél-
ni, hogy ennek a gyerekek milyen felnőni, mert nem látja azt a növekedést. Ebből semmit nem mondott. A papa csak hallgatott és nem szólt semmit. Hozzám se. Állt a folyosón, mert feljött a kollégiumba, hogy elköszönjön. Állt, és láttam, hogy azt a karót, amit korábban pontosan tud-
ta, kibe kell beleszúrnia, most be-
lém akarná döfni. Mert én okoztam ezt a helyzetet. Így hagyott ott a fo-
lyosón, egyedül, s én éreztem, hogy a karó helye ott maradt a szívem-
ben, hogy a tanárok által hasított se-
bek mellett most ott tátongott egy másik is. Bementem akkor a vécébe, magamra zártam. Mindenki azt hit-
te, azért nem jövök, amiért egy kol-
légista nem jön, és röhögtek azon, amiről azt gondolták, hogy csinál-
lom. Én meg ültem a kagyló szélén, olyan volt, mintha vér foly-
na a szememből. Megnéztem a kezemet. Nem volt piros. Csak olyan volt,
mint a víz. Nem látszott rajta, mennyire fáj.

A mama nem tud semmit, hogy milyen nehéz. A mama nem tudja, hogy milyen az, egyedül lenni a fel-
nőttek között, a tanárok között, és az osztálytársaim felnőtt szülei kö-
zött, akik ott magasodnak az osztálytársaim mellett, mint egy hatal-
mas bátya, aminek a lőréseiből mindenkit halálra sebeznek, aki az
ő gyerekeit megátadja. Mellet-

tem nem magasodott senki, mert nem volt ott senki, mert a papa ott-
hon volt, de ha a papa itt lett volna, akkor sem lett volna olyan magas,
mint az osztálytársaim szülei. A papa csak otthon látszott magas-
nak. A budai kerületekben felnőtt emberekhez képest a papa alacsony
volt, mert azokban a kerületekben messze az átlagmagasság fölött
vannak az emberek, részben a jól-
tápláltság, részben az öntudat mi-
att, ami nem rántja görcsbe a hátiz-
mokat. És ezeknek a hatalmas felnőtteknek a gyerekei elhívtak
magukhoz, hogy játszunk valamit, olyan társast, ami csak nekik van
meg, a nagypapuktól örökölték, mert nem csak lakásokat meg bala-
toni nyaralókat tudtak örökölni, ha-
nem társasjátékot is, vagy a szülei-
k hozták külföldről, amikor ott jártak. Tanítottak egy külföldi egyetemen,
és amikor szabadidejük volt, akkor elmentek egy játékboltba, hogy ezt
a különleges társasjátékot, amit a külföldi kolléga ajánlott, megvásá-
rolják a gyerekeknek, hisz annyira szeretik a gyereket, megölelik
őket, mikor kijönnek a repülőtérre, és otthon előhúzzák a gurulós bő-
rönd mélyéről a játékot. A gyerek meg, az én osztálytársam örül en-
nek, és elhív engem is játszani, mert mondták a szülei, hogy figyeljen
arra, hogy a vidéki osztálytársa ne legyen annyira magányos, mert biz-
tos rossz neki, hogy nincsenek itt a szülei, nem is tudják elképzelni, mit
okozhat, milyen sérülést, ha ennyi-
re korán elszakad valaki az otthoná-
tól, s ezt a sérülést kicsit orvosolhat-
ja egy ilyen vendéglátás, meg nekik is jó, ha érezhetik, hogy jól tettek.

Bementünk az osztálytársam szobájába, becsukta mögöttünk az

ajtót, ez az ő birodalma, mondta. Néztem a bútorokat. Rossz volt látni, hogy neki vannak dolgai, ágya, asztala, szekrénye és körülötte egy szoba. Jó, a mellékhelységek itt is közösek a szülőkkel meg a testvérével, de a szoba csak az övé. Kihúzott egy fiókot és előpakolta a játékot, valami háborús játék volt, el kellett foglalni a világot, meg a világúrt. Ő volt a piros bábuval, én a kékkel, és egyre pirosabb lett a tábla, már a Föld az övé volt, jöttek a bolygók, a naprendszerek, végül az utolsó bábum is elpusztult, a világ immáron teljesen az ő uralma, a pirosak uralma alá került, én meg ott ültem, és benyitott akkor az apja, hogy nem kérünk-e valamit. Én fölnéztem, ott magasodott fölöttem az a férfi, a szőnyegen ültünk, annyira kicsi voltam hozzá képest, és ott tudtam, hogy én soha nem leszek akkora, mint az osztálytársam apja, hiába számítottam otthon magasnak, ő mindig magasabb lesz nálam. Éreztem, hogy ezzel a figyelemmel hogyan nehezedik rám, olyan, mint amikor a lábamra dőlt a búzászsák, amikor a papa szaladt, mert a mama mondta, hogy a gyerekekre dőlt a búzászsák, és a papa szaladt, hogy leemelje rólam, de most nem szaladt senki. Ott szuszogtam a nehezék alatt, a bal kezemben morzsolgattam az utolsó kiütött bábút.

Nem tudott a mama semmit, csak hogy jó helyen van a gyerek, hányan elvégezték már ezt a gimnáziumot a faluból, mondta nekem, mikor akartam valamit mondani a gimnáziumról. Hányan és milyen jó eredménnyel. Itt ültem akkor is a konyhában, a mama lekvárt rakott el, hogy tudjak vinni majd, hogy ne éhezzen a gyerek, mert a mama

csak azt tudta, hogy éhezni rossz, mást nem tudott. Hiába akartam mondani, a mama csak azt mondta, aki ebből a faluból odament, az mind elvégezte és milyen jól, és nem engedte a mama, hogy elmondjak valamit, ahogy azoknak a gyerekeknek a mamája sem engedte. Azok is csak ültek és nézték az anyjukat, ahogy élelmiszert tartósít házi körülmények között télre. Most ne sorolja fel a mama, hogy azokkal a gyerekekkel mi lett, mert nem tudja a mama, hogy valójában mi lett velük, csak azt tudja a mama, hogy hol laknak, meg mit dolgoznak, de hogy mit éreznek, arról a mama semmit nem tud, ahogyan rólam sem tudott semmit.

Amikor aztán a felvételi volt, akkor már csak a kertészeti maradt, kizárásos alapon a gimnáziumi eredmények figyelembevételével. Az jó az ilyeneknek is, mint én vagyok. Nem lehetett más, hogy az orvosi például, vagy hogy a jogra, mert az túl nagy lépés lett volna, nekem oda nem, csak a kertészeti, mert az olyan, hogy a vidékieknek is. Nekem jó volt ez az egyetem, tetszett a hely is, meg amit tanulni kellett, csak az zavart, hogy nem én választottam, hanem a tanulmányi eredményeim jelölték ki nekem. Ha máshová is mehettek volna, én akkor is ezt választom, de így nem választhattam, mert ez eleve ki volt jelölve.

Megyek mama, a többiek már ott vannak, ott van a Kis Laci, meg ott van a Pusztai Jóska és ott van a Bacsányi Jani, már mind ott vannak. Ne mondja a mama, hogy minek kell menni! Azért kell menni, mert ott vannak és várnak rám, mert máshol nem várnak rám. Most ne mondja a mama, hogy máskép-

pen is csinálhattam volna, nem csinálhattam másképpen, mert ami megtörtént, azt már nem lehet másképpen csinálni. Ami megtörténik, az pont úgy történik meg, ahogy megtörténhet. És ennek az volt a következménye, ami megtörtént. Nem érti a mama, nem baj. De a Laci meg a Jóska meg a Jani vár rám, mert ők tudják, hogy jó, ha megyek, szeretik, hogy én egyetemre jártam, meg olyanokat tudok mondani, amiről ők még nem hallottak. Vigyázok mama, a hídon vigyázok, mindig vigyázni szoktam. Amikor gyerek voltam, akkor is azt mondta a mama, hogy vigyázzon ez a gyerek a hídon, és én akkor is vigyáztam, meg ha leesik ott valaki, akkor annak ki tudja, mi lesz a vége, de én vigyáztam. Nekem a mama azt ne mondja többször, hogy vigyázzak. Megyek, nem akarom, hogy annyit várjanak rám, amikor ők már ott vannak és várnak. Csókolom, mama.

Férfi kilép, az átkötő zenében biciklikangok. Zene lehetőleg kortárs zene, ami mentes az érzélgősségtől és túlfokozott dallamosságtól

2. jelenet

A konyha, mint az előző jelenetben

FÉRFI: A mama nem tudott semmit. Csak túrta itt a földet, meg azt gondolta, hogy jól csinált a gyerekekkel, mert enni adott neki, meg ruhát vásárolt neki, és úgy küldte az iskolába. Soha nem jutott eszébe, hogy mit kéne csinálni ahhoz, hogy jó legyen a gyerekekkel. A mama mindig azt mondta, ha valami nem volt jól,

hogy változtassak. A mama soha nem mondta azt, hogy másnak kéne változnia, mindig csak azt mondta, hogy nekem. Ha rosszul tanultam, akkor hogy tanuljak jobban, meg hogy a papa sem örül annak, hogy én rosszul tanulok, mert ő azt várta tőlem, hogy jól, de már nincs kedve szóba hozni, mert annyira elkeseredett miattam, hogy én nem váltom be a hozzám fűzött reményeit, ezért aztán hallgat, legfeljebb annyit mond, ha éppen együtt dolgozunk, hogy hozd ide a hatos kulcsot. Mást nem.

A mama nem hitte el, hogy én annyit tanulok, amennyit kell, mégis hármast kapok, mert a tanár nem érti, hogy mért kéne nekem jobb jegyet adnia. Neki én nem voltam jó tanuló, mert a jó tanulók mások voltak, s úgy volt a fejében, hogy bizonyos számú jó tanuló mellé bizonyos számú közepes kell, és én a közepes kategóriába kerültem nála. Ha tudtam az anyagot, én akkor is csak hármast voltam, és hiába csináltam bármit, hiába nem tanultam meg, hogy egyest kapjak, akkor is hármast kaptam. A végén persze már nem tanultam, mert minek is tanultam volna, mindenképpen közepes voltam, még gyakorlati foglalkozásból is. Még ott sem számított, hogy én mit tanultam meg a papától a műhelyben, mert a gyakorlati tanár számára ez a tudás nem létezett, ahogyan a papa műhelye sem létezett. A gyakorlati tanárnak is csak a hármast létezett, amit kiolvasott a naplóból, megnézte a matek- meg a magyarjegyeket, és azt írta be a gyakorlatihoz is.

De a Kertészeti sikerült, mert az tényleg egy olyan hely, ahol számít, ha valaki vidéki, legalábbis akkor

még számított, hogy tudja, mi az, hogy búza meg árpa, meg hogy a szülei is a mezőgazdaságban dolgoznak. Megkérdezték tőlem, hogy tudom-e, mi az, hogy tripikálé, én meg tudtam. Meg olyanokat kérdeztek, hogy mivel eteti otthon édesanyám a malacokat, és én elmondtam, mivel, mert érdekelte azt a tanárt, aki felvételiztetett, mert ő is vidéki volt egyszer még régen, de a munkája elszakította ettől a vidéktől, és szerette, ha valaki mesél róla. És akkor azt mondta, hogy az átlagom nem túl jó, de ő a szóbelire mégis a legtöbb pontot adja, mert én annyira emlékeztetem arra, amilyen ő volt régen. Ezt csak később mondta, amikor mondta, hogy legyenek mellette tanársegéd, maradjak bent az egyetemen, mert én lehetnék az utódja a tanszéken, ha akarok. És én akartam. Bent maradtam az egyetemen. A papa biztos elégedett lett volna, ha él még, de akkor már nem élt. Nem tudott örülni annak, hogy a gyerek rossz volt a gimnáziumban, de az egyetemen korrigált és bent maradt, mert a papa akkor már három éve halott volt, mert mindenki meghal vidéken, a rossz borok miatt van, meg az olcsó pálinka miatt, meg a rossz ételek miatt, meg akit se az étel, se az ital nem végez ki, azokat kinyírja a jó levegő. A papa is a jó levegőtől halt meg, mert ő nem ivott, mint ahogyan a Kis Tibi, meg a Vajsz Miki, dehogy akart ő így meghalni. Én így elpusztulni nem fogok, mondta. De a jó levegő végül vele is végzett, mert a jó levegő kibírhatatlan, teljesen tönkreteszi a szervezetet, a tüdő nem bírja egy életen át a folyamatos jót, és azt mondja, hogy többet nem fogadok el belőle, és amíg a városo-

kon száz évig élének a füstben, mert konzerválja őket a füst, mint a sonkát meg a kolbászokat disznóvágás után, addig vidéken mindenki meghal már ötvenévesen a jó levegőtől. A városiak meg röhögnek a markukban, hogy mennyivel jobbak az életesélyeik, tíz húsz évvel is tovább élnek átlagban, de egyénileg még harminccal is, meg negyvennel. A zöld mozgalmak is azért születtek, hogy ez a különbség örökre megmaradjon. A városiak találták ki, mert ki tudna elképzelni egy falusi környezetvédőt. Falun mindenki tudja, hogy az egészséges környezet valójában halálos mérge a szervezetnek. Az összes környezetvédő városi, és csak azért tevékenykedik, hogy így pusztítsa el a vidéki lakosságot, előre megfontolt gyilkossági szándékból védi a környezetet, meg néhányan persze a biotermelés miatt, hogy szar kukacos almát árulhassanak aranyáron. És a papa ennek esett áldozatul. Már nem láthatott engem, ahogyan nyilvántartásba vesz az egyetem, mint tanársegédet. Neki én egy bukott ember maradtam, akitől annyi mindent várt, de ezekből a várakozásokból nem teljesített be semmit. Pedig beteljesítettem. A tanszékvezető azt mondta, amikor nyilvántartásba vettek, hogy én leszek az utódja, mert olyan vagyok neki, mintha a fia lennék, mert az igazi fia nem állt vele szóba azután, hogy elvált a fia anyjától, az új feleségétől meg csak lányok születtek. Olyan vagy, mintha a fiam lennél, mondta, neked minden tudást átadhatok, ami nekem van. És tényleg reggeltől estig adta nekem ezt a tudást. Bevett egy kísérletbe, nemzetközi volt, elutaztunk Bulgáriába is. Ott

voltunk két hétig a bolgár kollégákkal. Nagyon megértettük egymást, a bolgárok rokon lelkek, legalábbis a kertészet terén. A nyelvi nehézségek nem gördítettek akadályt, ha az alapszintű oroszsal nem boldogultunk, a bolgár kutatók csak azt mondták davaj-davaj és kitereltek az épületből, nekik is volt ott a szófiai egyetem mellett egy út, amin át kellett rohanni, és együtt átrohantunk, mikor át kellett rohannunk, ott a túloldalon volt egy presszó. Nincs olyan nagy különbség a kultúrák között, mint az ember gondolja addig, amíg nem kerül ilyen helyzetbe.

Pár évvel voltam öregebb, mint a hallgatók, de még az a különbség sem látszott, mintha egy lennék közülük. Eljártam velük este. Mindenki ivott, nem csak én. És amikor ittam, otthon éreztem magam, mert innom kellett ahhoz, hogy otthon érezzem magam ott, ahol nem voltam otthon. Felszabadult voltam minden este, mint akinek a lába ebből a betontengerből nőtt ki. Mindenki szeretett, mert én nagyon humoros voltam, ha kicsit ittam, meg eleve olyan, amilyennek korábban a hallgatók nem tudtak elképzelni egy olyan embert, aki az egyetemen tanít. Nekik az, aki az egyetemen tanít, olyan volt, hogy magázni kell, és hogy csak a szakmáról lehet beszélni vele óra előtt két percben vagy vizsgán, de a vizsgán csak annyit mond, hogy például egyes, a kolléga nem való kertészmérnöknek, menjen inkább vendéglátózni, mert ott lehet ezt a sok süket szöveget eladni borra valóért, de itt nem, itt tények kellenek, termelési technológiák, statisztikák, itt tudni kell kiszámítani,

hogy milyen vízmennyiség szükséges egy hektárra, hogy a termés optimális legyen, mennyi vetőmag, nem az van, hogy a hasamra ütök, aztán ahogy esik, úgy. De én nem ilyen voltam. Én olyan voltam, mint ők. Elmentem velük este, ahová ők mentek. És egy ilyen este, az egyik lány, aki már végzős volt, az első olyan évfolyam, amelyiket már tanítottam, koncert volt, meg táncoltunk is, én épp azzal a lánnyal, és akkor azt mondta, hogy... Nem, hozzám bűjt, mert lassú volt, egy nagyon érzelmes dal, és nem mondott semmit. Vagy nem, magamhoz húztam, hogy táncoljunk erre a lassúra. Ő meg engedett ennek a húzásnak. Már öt éve nézett az egyetemen, mondta, ahogy dőlöngéltünk a lassú ritmusára, otthonos voltam neki, akkor hirtelen rájöttem, hogy én is néztem őt, kinéztem magamnak. Vagy csak mert épp ő ült mellettem, nem tudom. Mindenesetre egyre szorosabban fogtam, ez már nem tánc volt, éreztem, meg ő is érezte, ez több volt, mint tánc, ez pont az volt, amiről a dal szólt, amit a lány biztos értett is, mert angolul volt. Budapesten lakott, nem is tudom, mit keresett a Kertészetin. Talán, mert volt egy nagymamája, aki vidéki volt, talán amiatt, és ezt a nagymamáját nagyon szerette, s ettől a nagymamájától hallotta, hogy vidéki fiúhoz kell feleségül menni, mert az nem olyan erkölcstelen, hogy otthagyja a feleségét két kicsi gyerekkel, az tudja, hogy mi a helyes, még nem züllött szét erkölcsileg, mint városon mindenki. És akkor az a lány azt mondta, talán két dal között a csendben, hogy lenne a feleségem, mert úgy érzi, nagyon

szeret, meg különben is egy hónap múlva végez, s neki most nincs senkije, mert aki volt korábban, az lelépett egy elsőssel, szóval szabad. Nem tudtam, hogy most mit kell csinálni. Zavarban voltam. Hát persze, mondtam aztán neki, mert én is úgy éreztem lassan itt az ideje, meg a tanszékvezető is mondta, hogy kell egy külső támasz, ami rendet tart az életemben, s lehet ilyen például a házasság, ha belülről nem fakad elég fegyelem, mert nem lenne szerencsés, ha bizonyos a testet és az agyműködést károsító tevékenységek, így mondta, hisz hozzá volt szokva a tudományos nyelvezethez, állandósulnának az életemben, netalán mindennaposá válnának.

Na megyek, mert várnak a Kis Laciék, ők nekem haverjaim, ha nekik azt mondom, hogy jöttem, akkor mindjárt mondják a Karesznek a kocsmában, hogy Kareszkám, még egy pohár pálinkát. Mert ők nem felejtettek el, ők tudják, hogy ki vagyok, és kikérik a pálinkát és isznak velem. Meg mondják, hogy az a bűdös kurva jól kibaszott velem, de legalább így visszakerültem oda, ahová való vagyok, hogy most tényleg otthon vagyok, nem csak úgy, mint Pesten, itt akkor is otthon lennék, ha nem innék, de mért ne inna az ember, ha már ihat is. A hídon majd vigyázok, kilopták a munkások az anyagot, azért van úgy megcsinálva, életveszélyesen, tudom, kilopták, és még csoda, hogy nem történik ott mindennap egy baleset, már hány éve, és ráadásul azóta, hogy elkészült, még le is töredezett belőle egy-egy darab, de én tudom a járást, olyan, mint amikor megszokja az ember, hogy árok

van az utcán, ha betemetik, akkor is ugrik, én is csukott szemmel, de még a bicikli is tudja. Csókolom, mama.

Férfi el, az átkötő zenében biciklihangok

3. jelenet

Konyha, mint korábban

FÉRFI: Hagyja már azt a kistraktort a mama. Nem kellett a papának az a kistraktor, most hiába vágja a mama a fejemhez, az a kistraktor már senkinek nem kellett. Itt fogta a helyet, és én megváltam tőle. Ma még ért valamit, azért kellett ma eladni, mert még ért valamit, és kellett, a Karesz megvette a kocsmában, odaadtam. Nem, a fűnyírót nem adtam el, meg a mélyhűtőt se. Hogy hol van a mélyhűtő, hol van? Azt nem tudom, én nem is emlékszem, hogy volt mélyhűtő. A traktort azt eladtam, mert kellett a Karesznek, a Karesz meg nagyon sokszor rendes volt velem, amikor még nem jött meg a segély. Azt ne mondja a mama, hogy a mamát a kistraktor emlékeztette a papára, hogy az is olyan volt, mint egy fénykép róla. A kistraktort már évek óta nem látta, mert le volt takarva rongyokkal az istállóban, csak most észrevette, hogy hiányzik ott valami, de annak a valaminek nincs köze a papához. Még jó, hogy akadt valaki, aki megvette, mert így több hely van ott az istállóban. A Karesz meg marha rendes volt velem, kérdezte, hogy mi volt az asszonnyal otthon, és én mondtam neki, hogy az volt a baj, hogy én félttem ettől az asszonytól, hogy

először azt hittem, ha vele leszek, elmúlik a félelem, és olyan lesz nekem itt a városban, mintha tényleg odaszülettem volna. Mert akkor olyan voltam, hogy látni már senki nem látta rajtam, azt mondták a haverjaim, hogy hülye vagy, te aztán jobban idevalósi vagy, mint aki idevalósi. Azt mondták, hogy inkább látszik egy svábhegyin a belvárosban, hogy mennyire idegen, mint rajtam. Még a papa is azt mondta, amikor a kaszát a kezembe vettem, hogy nehogyan belevágd a lábadba, mert volt egyszer egy pesti gyerek, aki jött, hogy ő aztán tud kaszálni, és mi történt, hogy jól elkaszálta a bal lábát, hogy azóta is sántít, nem tudott egy nőt se felszedni, és pap lett belőle testi kényszerből, egy hülye kaszálás miatt, mire én fogtam a kaszát és elkezdtem a munkát, a papa meg nem hitte, hogy ez nekem megy, mert én nem voltam olyan, mint aki elvágta a lábát. Nekem nem volt semmi, csak az a kis lakás, amiben laktunk, mert több nem sikerült. És hiába mondta a papa, hogy ahhoz ő adta a pénzt, hogy én csak tegyem el a befizetésekről a számlákat, meg ő is elteszi az utalásról a papírt, hogy ő adta az alapösszeget, nekem akkor sem volt ott más, és legfőképp nem volt ott az, ami a feleségemnek volt, hogy biztonság. Az nem volt ott. Nem volt, hogy ha valami baj van, akkor legfeljebb Angyalföldön, de van egy kis lakás, ahol az anyám vagy egy gyermektelen távoli rokon. Nem volt olyan. Nekem csak olyan volt, hogy vissza oda, ahová soha többet nem akartam, és ez a rém lebegett előttem, hogy ülök a vonaton, és a vonat visz vissza, vissza oda, ahonét eljöttem. Kívül már semmi nem

látszott rajtam, de belül mindig ez volt a fejemben, és rettegettem, hogy erre a visszaútra épp a feleségem fogja megváltani a jegyet. Persze először nem gondoltam erre, nem vettem észre, hogy a feleségemnek lenne ilyen szándéka, mert az egyetemre figyeltem, meg a tanszékvezetőre, hogy mit mond, meg lakás kellett, és megszülettek a gyerekek. Furcsa volt, amikor lettek. Olyan volt, mintha a helyemre jöttek volna. Hogy ott vagyok én, de egyre inkább kiszorulok a családból, és még akkor megjött a feleségem anyja, és az is elvett egy csomó helyet, mert neki is hely kellett, hogy segíthessen a feleségemnek. Ha valamit csináltam, csak annyit mondott, nem jó, és megmondta, hogy mi a jó, ami a feleségem szerint is jó volt, amit az anyja mondott. A mama persze nem jött fel, hogy segítsen, mert mindig azt mondta, hogy most a malacok, most meg a krumpliasás, otthagyt engem egyedül. Akkor kezdtem egyre többször gondolni erre a vonatra, hogy áll a feleségem a Nyugati jegypénztáránál és éppen megvásárolja nekem a jegyet. Inni kellett, hogy ne legyen ott ez a visszaút a fejemben. A feleségem azt mondta, mikor megsimogattam, hogy érzi a leheletemen az alkoholt, én meg csúsztam mellé, mert annyira finom volt a bőre, meg a szaga, itt a faluban senkinek nincs olyan szaga, itt a faluban hozzá képest mindenki bűdös. Csúsztam az ágyban hozzá, de ő csak azt mondta, hogy beteríti ez az alkoholszag, ráhúzódik az ő finom szagára ez a bűz, nem tudja hová fordítani az orrát, hogy ne érezze, és ő nem tud így velem együtt lenni. Én meg mondtam,

hogy de alig ittam, hogy egy sört és egy pohárral, mondtam, de nem akarta akkor sem, pedig nem tudta, hogy hazudok, és sokkal többet ittam meg. Azt mondta, hogy úgy látszik, nekem ilyen a szervezetem, hogy a gyomrom nem tudja lebontani és ezért olyan a szagom, mintha cefrébe lógatná a fejét. És elnyomott magától. Aztán reggel megpróbáltam újra, mert akkor én is csak délre mentem, meg neki is valami szabadnapja volt. Kimentem a fürdőszobába, borotválkoztam és megmostam a fogamat, először csak olyan gyorsan, aztán beleleheltem a markomba, és még mindig éreztem, vagy azt hittem, még mindig érezni valamit az esti ivásból, és akkor jó sokat rányomtam a fogkefére, az egész szám habzott, egy kicsit szét is kentem a habot a szám körül, hogy ott is legyen olyan finom mentolos szagom, mint egy rágóguminak, aztán öblítettem, és átmostam langyos vízzel a számát meg az arcomat, és visszamentem az ágyba. Ő még aludt. Mellécsúsztam. Gyorsan akartam, mert gyorsan kellett volna nekem, de azt mondtam magamban, hogy csak lassan, finoman kismogatom az álomból, és akkor majd szépen magam felé fordítom, és hagyom, hogy álmosan áttegye rajtam a karját, és ő is megsimogasson, elkezdjen csókolózni velem, örüljön annak a finom rágógumiszagnak, ami most áradt a számból. Engem nem zavart, hogy ő nem mosott fogat. Én neki így is tudtam örülni, mert ha valaki szereti a másikat, annak akkor is jó, ha nem mos a másik fogat. Ott kezdődik a nemszeretés, hogy mostál fogat? – gondoltam, de arra nem gondoltam, hogy én fogmosás után va-

gyok, hogy nekem mondták, hogy mossak fogat, mert én magamról másképp gondolkodtam, az alkoholszag miatt. Azt el tudtam fogadni, hogy nincs olyan szeretés, amivel ezt el lehet fogadni. És simogattam, aztán felébredt, minden úgy ment, ahogy gondoltam, de végül, ott, ahol már neki is kellett volna csinálni valamit, nem az a csinálás történt. Fejére húzta a paplant, hogy még álmos, és mennyire utálja, hogy még ilyenkor is fel kell kelnie, amikor pedig akár délig is alhatna, mert a hivatal zárva, a gyerekek iskolában, hogy mért van az, hogy nekem pont ma kell délre mennem, mért nem ma kell reggelre, hogy végre kipihenje magát.

Megyek, mert a Karesz mondta, hogy most már nyugodtan mehetek, mert a kistraktorral minden rendezve van, az neki egy darabig elég, meg várnak a Pityuék is. Tegnap elmondtam, milyen a tenger, amikor Bulgáriában voltunk, meg a sok meztelen nőt, hogy ott hevernek a strandon és napoznak, nincs rajtuk semmi, csak egy szívószálás üdítő a kezükben, hogy ez nem csak a tévében van, hanem tényleg úgy van.

A hidat ne mondja a mama, az nekem olyan, hogy rettenetes hallanom, mert egész gyerekkoromban azt kellett hallgatnom. Az nekem a legrosszabb emlék. Mintha én nem tudnék vigyázni magamra, hogy valaki másnak kell rám, a mamának meg a papának, és néha az isten is bele volt keverve, amikor átfordultam a biciklivel a hídkorláton, hogy az az isten volt, hogy megóvott, hát nem, a véletlen volt, hogy nem haltam szörnyet ott a patakmederben, a véletlen. Fordultam át a korláton,

láttam, ahogyan a nap belegázol az akáclevelek közé, és az apró leveleken keresztül olyan csillogó fényvillanások jöttek bele a szemembe, mintha valami kincs lenne a levegőben szétszórva. Olyan szép volt. Nem az életemet féltettem, hanem azokat a kincseket, hogy elveszítem, ha leérek a kövekre, és el is vesztettem, mert olyan sötét lett akkor belül, mint egy pincelyukban, mint télen éjszakánként az utcán, hogy semmi nem látszott, csak a feketeség. Ha valaki abban a feketeségben megmozdult, az nem látszott, csak ha például ütött, és elérte az ütés az arcodat, akkor érezted, hogy valaki van az érzés mögött. Egy ember, aki épp az utcán van, amikor megyek haza az iskolából. Délután jártunk akkor, és hatkor már vaksötét. Mért ütött meg, nem tudtam, csak azt tudtam, hogy üt, üti az arcomat, én meg elrohantam. Ebben a faluban én nem akarok élni, gondoltam futás közben, ahol olyan sötét még az utca is, hogy ismeretlenül bárki megüthet.

Hevertem a köveken a sötétben, kívülről égetett a nap, de bent csak sötét, és jött akkor a nagymama, mert valaki kiabált neki, aki látta, hogy zuhanok, és nézte a testemet a patakmederben. Csak a homlokom hasadt el. Ott vérzett. A szemem egészben volt. Akkor azt mondta a nagymama a mamának, hogy az isten volt, holott már régen nem volt isten arrafelé, amerre mi laktunk. Nem volt ott semmi, csak állatok meg gumicsizmás emberek.

De én tudok vigyázni magamra, nekem nem kell, hogy a mama mondjon valamit, nem kell, hogy állandóan helyettem legyen éhes, helyettem fázzon, helyettem féljen,

hogy leesek valahonnét. Mert mindig ez volt, hogy mire én éhes lettem volna, addigra már a mama mondta, hogy egyek, mire én szomjas lettem volna, addigra a mama úgy gondolta, innom kell, és elém tett egy bögre teát, és a pulóvert is rám adta, mielőtt éreztem volna, hogy fázok. Nem tudtam, mikor kell ennem és mikor innom és melegen felöltözni, hogy mikor kell félnem, mert a mama tette mindezt helyettem. De most már nem akarom, hogy tegye, mert ezeket én is tudom. Nem kell a mamának vigyáznia rám, mert én egyedül akarok vigyázni magamra.

Férfi el, az átkötő zenében biciklihangok

4. jelenet

A konyhában, mint korábban

FÉRFI: A mama nem tudja, nekem milyen nehéz volt, hogy az az ember, aki nem úgy nő föl, soha nem tudja megszokni azt a zajt, ami ott van. Nem tudja megszokni, hogy minden mozog, hogy állandóan telejön az ember agya képekkel, és olyan, mintha egy filmet felgyorsítanának, és nem lehetett tudni, hogyan kell ebben megállni, mert nekem nem mondták, hogy hogyan kell megállni, csak azt tudtam, hogy mozogni kell. Nem tudtam, mi az, hogy megállni, mert itthon se álltunk meg soha. Mindig csináltunk valamit. A papa is csinált mindig valamit, ha nem volt más, akkor kiment a műhelybe és elfűrészelt egy fát, de nem állt meg. Örökké mozgott, csak lassabban, mint a fővárosi emberek. Én csak azt tanultam meg a papától,

hogy mozognom kell, hogy úgy kell mozognom, ahogy a többiek, mint akik ott laknak, olyan gyorsan, mert különben lemaradok. De azt nem tudtam, hogy meg is kell állni, mert olyan sebességgel nem lehet folyamatosan mozogni, ahogyan Budapest mozog. A papa sem tudta, hogy ez a sok-sok rohanó ember egyszer megáll egy hétre vagy kettőre, és csak néz, néz maga elé, nézi a Balatont vagy a tengert. Én, amikor ők nézték a tengert, én akkor vállaltam plusz munkát Budafokon a borászásban, meg beiratkoztam nyelvtanfolyamra, mert mondták, hogy anélkül nem lehet tudományosan előbbre lépni, hogy az is kell egy egyetemi tanárnak, még akkor is, ha a Kertészeti tanít. De hiába mentem oda, hiába próbáltam, aki ott honról nem hozza ezt, hogy nyelv, az nem tudja megtanulni. Nekem épp elég volt megérteni, mi zajlik a fővárosban, nekem az volt az új nyelv, s egy újabb, hogy angol már nem tudott bejönni oda. Feleslegesen ültem az órákon, napi négy, mert intenzív volt, hogy minél előbb eredményt érjek, és annyira kimerültem agyilag, hogy utána nem tudtam mit csinálni. Este volt, kavarogtak az angol szavak a fejemben, már nem emlékszem, melyikek, mert elfelejtettem, és nem tudtam még az újságot se kinyitni. A gyerekek még kicsik voltak, és úgy nőttek, hogy nem tudtam látni, ahogyan ők nőnek, mert én csak angol szavakat láttam a fejemben, meg képeket a nyelvkönyvből, hülye rajzokat, amiken vicces jelenetekben ábrázolták az angol szavakat és kifejezéseket, hogy jobban el tudjam képzelni, mikor kell épp ezeket a mondatokat mondanom, hogy amikor majd

Angliában leszek egy nemzetközi borászati konferencián, ahol előadást tartok a filoxéria járvány előtti magyar szőlőfajokról, és az előadás után bemegyek egy boltba és meglátom ezeket a rajzfilmfigurákat, amik most a könyvben vannak, akkor tudjam, hogy mit kell mondanom, hogy kérek például egy jellegzetesen angol ételt.

Ott ültem és küzdöttem a tudásért, és a feleségem nem jött oda, hogy azt mondja, mennyire látom, hogy küzdesz, és én mennyire büszke vagyok rád. Nem mondta, hogy egyszer majd ezek a röpködő angol szavak és hülye képek lecsillapodnak a fejemben, és olyan mondatok lesznek belőlük, amikkel bármit el tudok mondani bárkinek. Amikor majd kint leszek Londonban, azt tudom mondani a londoni kollégának, hogy a hagyományos borkészítési kultúrát kutatom, hogy azt szeretném bebizonyítani, hogy a reduktív módszer helyett, ami minden bort egyforma ízűvé tesz, mégis ehhez kéne visszatérni. Valamint, mondom ezt is angolul, ki tudom mutatni, hogy sokkal több hasznos anyag marad benne, mint a korszerűbbnek számító reduktív erjesztési módszer estében. De a feleségem nem jött oda, és nem mondta, hogy olyan lesz ez, ha lesz hozzá türelmem, hogy azt is el tudom mondani majd, hogy van egy szép feleségem és két gyerekem, akiknek sokkal jobb, mint nekem volt, mikor gyerek voltam, mert nekik minden olyan megvan, ami nekem nem volt. Nem jött oda, csak akkor, mikor a kamraajtót kinyitottam, az ajtó zördült, a polcokat néztem végig, hogy van-e ott valami inni, csak akkor jött oda a konyhá-

ba. Már megint iszol, ezt mondta. Néha kell, mondtam. Mindig, mondta, mindig iszol, mondta, nem azt, hogy mennyire becsül azért, amit megtettem. Neki az, amit megtettem nem volt út, mert azok, akik között felnőt, már eleve ott kezdtek az útjukat, ahová nekem még el kellett érnem. Nekik nem kellett angolt tanulni reménytelenül napi öt órában, mert tudtak. Ha nyelvet tanultak, csak szórakozásból valami egzotikus. Mire én odaértem volna, ahhoz a ponthoz, ahonnét ők indultak, már teljesen kimerültem, és a feleségem nem látta ezt a kimerülést, mert nem látta az utat. Hogy is tudhatott volna megdicsérni. Nem tudta azt mondani, hogy de jól csináltad, nem tudta azt mondani, mert az ő szemében én nem csináltam semmit, csak olyat, ami magától értetődik. Csak azt látta, hogy semmi okom rá, de kinyitom az üveget, leülök a konyhában, és egész poharakat hajtok fel, hogy elcsillapodjon az agyamban a szavak zűrzavara, hogy a hülye tankönyvi képek helyett szép festmények legyenek ott vagy fényképek, a gyerekekről például. Szerettem azokra a fényképekre gondolni, ahol a gyerekeim voltak, mert szépek voltak és nem adtak ki hangot. A fényképeken olyan csendben ültek vagy játszottak, hogy öröm volt nézni. Már aludtak, mire az első bor elfogyott, mikor a feleségem felkapta a másodikat és a mosogatóba akarta önteni, kicsavartam a kezéből, ilyen nem lehet csinálni. Nem tudom, utána mi volt, másnap megnéztem az üveget, üres volt. Üres üvegek maradtak az estéből, más nem, hogy be volt-e kapcsolva a tévé, hívott-e valaki telefonon, hogy mikor feküdt

le a feleségem és mikor feküdtem le én, nem emlékszem. Hogy mondtam-e neki valamit, hogy dögöljön meg, miatta ilyen az életem, hogy szóba hoztam-e, mennyire rossz, hogy engem senki nem szeret, hogy olyan az életem, mintha egy üres szobában volnék behajítva a sarokba, ezt éreztem, hogy olyan, mintha ottfelejtettek volna költözéskor véletlen, vagy direkt, mert nem volt többet szükségük rám.

A mama nem tudja, hogy milyen, amikor ezt érzi az ember, a mama nem tud semmit, a mamának csak az volt, hogy milyen szép család, két gyerek, egy szép feleség, és hogy a fia gyökeret vert a városban, holott nem. A mama nem látott semmit, mert nem akart látni, mert hiába voltam a mamának a gyereke, a mama azt akarta, hogy ne legyen velem gond, meg a papa is azt akarta, mert nem akarta a mama, hogy arra gondoljon, valamit másképp kellett volna azzal a gyerekekkel, csak azt akarta tudni, hogy jól van ezzel a gyerekekkel. Én meg hiába akartam elmondani hétvégén a mamának, hogy mi van tényleg, a mama nem értette, mert nekem nem olyan volt a bajom, amit a mama meg tudott volna érteni, mert a mama meg a papa kiűzött a gyerekkoromból, hogy nekem jobb életem legyen, és én már nem tudhattam oda visszamenni, nem ismertem már azokat a szavakat, amivel ott el lehet mondani, ami fáj. Én olyan helyen voltam a mama meg a papa szerint, ahol már nem fájhat, mert mi fájhat annak, akinek nem kell búzászsákokat hordani a padlásra. Semmi. Én olyan voltam, hogy nekem itthon nem fájhatott semmi.

Megyek. Ne mondja a mama, hogy most mindig hamarabb megyek, mindig akkor megyek, amikor menni kell, és nincs olyan, hogy rádió meg óra. Csak egy óra van, ami bennem ketyeg, és az már jelzett, hogy mennem kell. Nem azért megyek, mert nincs villany, nem azért és nem is a Villamos Művek kapcsolta ki. A Villamos Művek nem olyan. Tudják, hogy ötven évig mindig fizettük. Most kimaradt két hónap. Nem, ilyenért nem kapcsolják ki. Vihar volt Szobnál, és elszakította a vezetéket, és nem sikerült még megcsinálni. Rengeteg meghibásodás van, csak azért, de holnapra lesz, az biztos, hogy lesz. Egy napnál nem tart tovább.

Férfi el, az átkötő zenében biciklihangok

5. jelenet

A konyhában, mint korábban

FÉRFI: Nem ír semmit. Az újság nem ír semmit. Én akartam menni, hogy keressek magamnak munkát, de az újság nem ír semmit, csak azt írja, hogy mindent bezárnak, hogy sehol nem kell ember, az az ember se kell, aki ott van, attól is csak szabadulni akarnak. Nem ír semmit, és hiába mondja a mama, hogy én direkt nem akarok dolgozni, hogy vannak olyan munkák, amiket lehetne, de én nem végezhetek akármilyen munkát, mert a szívem. Hiába mondja a mama, hogy menjek az almásba fákat metszeni, mert én nem metszhetek fákat az almásban, mert az veszélyes nekem. Annak tenném ki magam, hogy megáll a szívem, ahogy egy létrán ágaskodok, hogy

megmetsszem a fát. A mama nem tudja, hogy nem csinálhat meg mindent az ember, amiről a másik ember azt hiszi, hogy megcsinálhatja. De nézem az újságot, nézem, hogy nincs-e olyan, hogy engem keresnek, ami direkt nekem való. Olyan, mint a tanítás volt az egyetemen. Az nekem való volt. A hallgatók szerettek, mert én olyan voltam, hogy lehetett szeretni. Látták, hogy én nem vagyok olyan, akihez szólni sem lehet, csak rettegni tőle, én nem azt akarom, hogy ők ne végezzék el. Azt mondták, hogy a tanár úr nagyon felszabadult ember, és hogy ők is ilyen felszabadultak szeretnének lenni, ha majd felnőttek lesznek, és biztos nagyon jó az én gyerekeimnek, hogy én vagyok az apjuk, mert az ő apjuk rettenetes ember, csak üvöltözik velük meg az anyjukkal, s azért jöttek el már gimnáziumban a falujukból, vagy azért költöztek albérletbe már érettségi után, hogy ne kelljen ezt az üvöltözést hallaniuk, és ne kelljen az üvöltözés mögött az ő apjuk eltorzult arcát bámulni, azt mondták, meg hogy mennyire szerencsés az én feleségem, hogy épp engem fogott ki, és mennyire nem járt jól az ő anyjuk az apjukkal, és akkor mondtak jelzőket arról a férfiről, olyanokat, amik miatt én is megutáltam azt az apát, és én is megharagudtam arra a rohadék felnőttre, aki nem képes szeretni a gyereket. Mert én szerettem a gyerekeimet, ahogy egy apának szeretnie kell, csak sokszor nem mutathattam meg nekik, mert a feleségem anyja nem hagyta, vagy már aludtak, mikor hazaértem.

A hallgatók örültek, ha hozzám jöhettek szemináriumra. Nem tudták, hogy nekem két óra között át

kell szaladnom a presszóba, mert akkor már nem csak néha futottam át a Villányi úton, hanem minden nap, hogy igyak valamit, mert annyira össze volt szorulva a gyomrom, és összeszorult gyomorral nem lehet jó órát tartani, az én órám pedig nem lehet soha rossz. Átszaladtam. De csak azért, hogy jól csináljam a munkámat, nem az alkohol miatt. Az alkohol miatt soha nem mentem volna. Nem tudom, hogy tudtam volna-e másképp csinálni, mert én így csináltam. Akkor is épp szaladtam, amikor az az ember a falunkból meglátott és azt mondta, hogy nem jó jel, ha valaki már napközben átszalad a presszóba, hogy az már mutat valamit, pedig akkor az még nem mutatott semmit, mert csak egy alkalom volt, lehetett volna, hogy később soha nem szaladok át. És a mama szégyellte magát miattam, mert a mama csak ennyit tudott az életemről, hogy ne lássák azt, hogy én napközben bemegyek a kocsmába, de a mama nem gondolkodott rajta, hogy mért kell nekem oda bemenem, nem érdekelte, csak az, hogy ne lássa senki, csak az érdekelte. És volt, hogy átmentem este is órák után, na akkor nem láthatott senki, mert sötét volt. Átmentem, mert jó volt átmenni a Villányin és odaülni a pulthoz és azt mondani, hogy eleget gürcölök, hogy család meg kölcsön, most megengedhetem magamnak, hogy egy kicsit könnyítsek. Könnyebb volt úgy, hogy tudtam, azért nem vár már otthon, mert iszom, rosszabb lett volna azt hinni, hogy azért nem vár, mert nem szeret.

Mindennap ugyanaz volt, de az órákat rendszeren megcsináltam,

mert tudtam, hogy nekem az a dolog, hogy az órákat megcsináljam, nem igaz, hogy tízéves jegyzetekből tanítottam, hogy sárgák voltak a lapok, az nem igaz, azt csak a Laci találta ki, mert a feladatomat én mindig rendszeren, ha mégis előfordult, hogy a régi jegyzetektől, akkor csak azért, mert azok még mindig jók voltak. És nem engem kellett volna leépíteni, ezt mindenki tudta, hogy nem engem, nélkülem hogy lehet elképzelni a borászat tanszéket, sehogy. Az hogy a Laci lett a tanszékvezető, csak azért volt, mert én nem akartam, mert amikor meghalt az a tanszékvezető, akinek én lettem volna az utódja, már nem akartam tanszékvezető lenni. Nem akartam egy olyan ember utódja lenni, aki már nem él, és nem mondhatja meg, hogy mit hogyan kell csinálnom, amikor a tanszéket vezetem. Amikor meghalt, már senki nem kényszerített arra, hogy olyan feladatot vállaljak, amit nem akarok elvállalni. Inkább legyen a kutatás meg a tanítás, mint az adminisztráció, hogy görnyedjek egy irodában, és utasításra embereket tegyek az utcára, én ilyet soha nem akartam csinálni. Tönkretenni valakinek az életét a fizetésemért cserébe.

A Laci miattam lehetett az, aki lett, ezt ő is tudja, s nem kellett volna csak azért kirúgnia, mert a feleségem akkor nem őt választotta. Végül engem se választott, az lett a vége, hogy engem se. Ha ezt a Laci tudja, lehet, hogy nem mondja, hogy menjek el. Ha a feleségem előbb mondja, hogy vége, akkor az állásom megmaradhatott volna, mert a Laciban is van emberség. De így, hogy azt gondolta, én boldogan

élek együtt a feleségemmel, nem tehetett mást. A feleségem megmondhatta volna előbb is, de nem mondta, csak akkor mondta, amikor tényleg mondta, pedig már akkor évek óta tartott. Amikor hazamentem, akkor már évek óta tartott, csak én nem tudtam róla. Már mindenki tudott róla, csak én nem. Nem vettem észre, hogy velem már nem tart, és azt sem, hogy mással igen. És ez a más tele volt pénzzel. Virágokat szállított az önkormányzatnak. Virágkereskedő. Ez is milyen foglalkozás. Elszedni az őstermelőktől szarér-húgyér az árut, és Pesten eladni drágán. Semmi köze ahhoz, amit csinál. Mindegy, hogy mivel, biztos olajjal kezdte, aztán, amikor az már nem hozott, átnyergette a virágra. Ezeknek nem számít, hogy mi. Egy ember például fáklyákat hozott be a tüntetésekhez, ilyen is volt, és abból lett gazdag. Semmi köze nem volt ahhoz, hogy mit akarnak a tüntetők, hogy szabadabb életet akarnak, meg olyan országot, ahonnan el lehet utazni, és nem kell összeszarnod magad a rendőröktől. Na, ennek az embernek ez egyáltalán nem volt érdekes, csak az, hogy este legyen a tüntetés, amikor fáklyákat lehet árusítani. Egyszer még volt a tévében is, és azt mondta, hogy milyen jó emberek a magyarok, hogy nem Molotov-koktéllal meg géppisztolyokkal tüntetnek, hanem fáklyákkal. De csak azért mondta, mert ez neki hasznot hozott. Ha nem hoz hasznot, akkor a géppisztoly mellett agítál, ha neki éppen abban van pénze. Ez is olyan volt, hogy a virág csak alibi a pénzszerzéshez, de nem tud róla semmit. Nem tudja, milyen az, amikor kikel a magból és elkezd nő-

vekedni, amikor az az őstermelő megnézi reggel, és azt mondja, már van rajta bimbó, holnapra kinyílik. Nem tud semmi ilyesmit, csak azt, hogy egy egységért veszem, és háromért adom el, két egységet keresek, másfelet még akkor is, ha a költségeimet levonom. Akkor már tartott. Évek óta. A gyerekek is tudták. És ez az ember biztos adott nekik pénzt is, mert mit tudott volna adni? Semmi mása nem volt, nem volt neki szíve, csak pénze, nem olyan volt, mint én, akinek majdnem megszakadt.

És akkor hazamentem, azt gondoltam, nem mondom el, mi történt, hogy kirúgtak. Elmondtam a buszban a sofőrnek. Ismert már, sokszor vitt ilyenkor este. Elmondtam neki, ő meg, hogy vele is ez van, és van még egy beteg gyereke is a másik kettő mellett, és hogy milyen kurva nehéz. Én is mondtam, hogy kurva nehéz, de akkor még nem gondoltam volna, hogy lehet még ennél is nehezebb. Azt gondoltam, hogy a buszvezetőnek még nálamnál is nehezebb, de este már tudtam, hogy nekem nehezebb, mert neki ott a beteg gyerek, aki szereti, és ott a felesége is, megcsókolja este az ágyban és nem löki el, hogy bűdös, engem meg ellökött, évek óta minden este, és végül elment a virágkereskedővel Görögországba, tengert nézni, mert annyit dolgozott ez a virágkereskedő, hogy neki kellett egy kis megállás. Én meg mondtam, mert akkor már nagyon kivoltam, hogy menjen, le van szarva, most már le van szarva, nekem is jobb, ha megy. De nem volt jobb, mert ránehezült valami kurva nagy kő akkor a szívemre. Ott nyomta a szívem az

ágyban a paplan alatt, és abban a kőben benne volt, hogy ez miattam van, ha én másmilyen vagyok, akkor nem ez történik, az volt benne a legnehezebb rész, alig bírtam másnap felállni, alig bírtam. De felálltam és mentem, hogy munkát, de hiába mentem bárhová, hogy Gödöllőn nincs-e állás, hát nem volt, hogy valahol az élelmiszeriparban, hát sehol nem volt. Azt kérdezték, hogy eddig mit csináltam. Mondtam, hogy az egyetemen húsz évet. Akkor nevettek, hogy az nekik nem elég gyakorlat, hogy az egyetemen, mert kurva kemény, itt nem lehet szarakodni. Egy perc alatt kell dönten, mert olyan a mezőgazdaság, mióta az unió le akarja nyomni a magyar termékeket, hogy itt aki tötyög meg gondolkodik, az halálra van ítélve. És végül már nem volt hová mennem. Érti a mama? Nem volt hová, mert elfogyott az a pénz is, amit a virágkereskedő fizetett nekem, hogy elköltözzek. Akkor már nem volt egy fillérem sem, már az albérletet se tudtam fizetni, két hónap hátralékom volt. Mondta a tulajdonos, hogy nem kell, csak költözzek el. Akkor gondoltam, hogy itt a környéken akárminek jó lesznek, hogy ha más nem, falugazdász, mégiscsak doktorim van. De nem kellett, csak a Lacinak kellett, meg a Karesznak a kocsmában, ők tudják, hogy ki vagyok.

A mama ne mondja, hogy a gyerekek, hogy a gyerekek mért nem jönnek. A gyerekeket én szeretem, és ezt ők is tudják, hogy szeretem. De nem jönnek, mert a virágkereskedő megtiltotta, hogy velem. És a mama ne sírjon, hogy az unokái, mert nekem a gyerekeim. És én

mindent értük tettem, annyit kellett értük tenni, hogy nem maradt időm megmutatni nekik, hogy mennyire szeretem őket, pedig a gyerekeket én nagyon szeretem. De most nem jöhetnek, és én ezt elfogadom, hogy nem jöhetnek. Nem azért nem jönnek, mert nem szeretnek. Szeretnek, de nem mernek jönni. Egyedül is tudhatnának, persze, nagyok már, de nem jönnek, mert nem akarják, hogy az anyjuk kikészüljön. Mindig figyeltek az anyjukra. Én is arra tanítottam őket, hogy figyeljenek az anyjukra, mert én többet bírok, mint az anyjuk, mert én férfi vagyok, nekem nagyobb súlyokat is el kell bírnom. Hiába minden kurva nehéz, nekem akkor is bírnom kell. Az nagyon jó, hogy a Karesznál most olyan, hogy otthon. Ne mondja nekem a mama, hogy itt is. Itt csak az van, hogy mért nem más vagyok, holott én ilyen vagyok, és azt a mamának tudnia kell, hogy mért vagyok ilyen. Hogy oka van, hogy milyen lesz az ember, s nekem ez volt az oka, ami velem történt. Velem nem történhetett más, csak ami történt. Megyek, mert már ott kellene lennem, érzem, belül kongat az óra, olyan hangja van, mint a templomban, a toronyban az órának, olyan, mint egy harang, nem ment ki belőlem, annyit hallottam gyerekkoromban, hogy nem ment ki belőlem. Mennem kell. Ne mondja a mama, hogy vigyázzak a hídon, mert én tudom, hogy vigyázni kell a hídon. És a mama nem tud helyettem vigyázni, úgyhogy ne mondja, meg a mama nem tudja azt se, hogy nekem mit kell cipelnem egész nap, hogy még a levegő is milyen kurva

nehéz tud lenni, az a levegő, ami-
ben benne van a gyerekek emléke,
az milyen kurva nehéz. Még a bi-
cikligumi is belapul annyira nehéz.
És ne mondja a mama, hogy azért,
mert nincs felfújva, nem azért, ha-
nem a levegő súlya miatt.

Férfi el, biciklihangok, sötét

MÁSODIK RÉSZ

*Biciklihangok, aztán zuhanás hangjai. A
díszletek minden jelenetben minimálisak,
ami fénnyel pótolható, például a folyosó,
ott ne legyen más, a tanszékvezetői szobá-
nál, a kocsmánál és lakásbelsőnél használ-
ható az első felvonásból a szék és az asztal*

1. jelenet

Folyosó az egyetemen

TANSZÉKVEZETŐ: Szevasz, Gabi, jó,
hogy találkozunk.

FÉRFI: Miért?

TANSZÉKVEZETŐ: Be tudnál jönni hoz-
zám?

FÉRFI: Most?

TANSZÉKVEZETŐ: Ötre!

FÉRFI nézi az óráját: Nem lehetne most?

TANSZÉKVEZETŐ: Nekem most nem jó,
már várnak rám.

FÉRFI: És holnap?

TANSZÉKVEZETŐ: Órád van ötkor?

FÉRFI: Nem, csak nekem az már nem a
legjobb, mert...

TANSZÉKVEZETŐ: Akkor ötre várlak!

Légy szíves, ne késs!

FÉRFI: Nem szoktam.

2. jelenet

*Presszó. A pultnál egy Férfi, iszik, mikor a
másik belép. A Férfiak egyetemi tanárnak
öltözve*

FÉRFI: Szevasz.

TANÁR: Szevasz.

FÉRFI: A szokásost, Karesz!

TANÁR: Tudod, min gondolkodok?

FÉRFI: Nem. Min?

TANÁR: Hogy nem történik semmi.

FÉRFI: Minek kéne történnie?

TANÁR: Nem tudom, hogy valami más
legyen.

FÉRFI: Mért volna jó, ha más. Engem
zavar, ha valami megváltozik,
néha, amikor kitakarít otthon a fele-
ségem, már attól olyan idegen min-
den, vagy átfestik a zebrát, amikor
már megszoktam, hogy nem lát-
szik, hogy az autós nem veszi észre
a Mackós iskola előtt, és elüt egy
gyereket.

TANÁR: Azt is meg lehet szokni?

FÉRFI: Mit?

TANÁR: Hogy a gyereket az autó...

FÉRFI: Bármit. Aztán, ha nem történik
meg, hiányzik.

TANÁR: Mi hiányzik?

FÉRFI: A fékcsikorgás meg a sikítás.

TANÁR: A fejem, bassza meg, most hal-
lottam, azt az éles hangot...

FÉRFI: Nekem az a jó, ha semmi nem
változik, én akkor érzem magam
biztonságban.

TANÁR: Furcsa biztonság, ami attól
függ, hogy mások meghalnak.

FÉRFI: Az egész életünk attól függ,
hogy mások meghalnak.

TANÁR: Ez hülyeség.

FÉRFI: Nem. Csak egy tapasztalati meg-
állapítás. Amíg mások halnak meg,
addig mi élünk.

TANÁR: Mért kell értelmetlen faszsa-
got mondani.

FÉRFI: Egyáltalán nem értelmetlen. Figyelj, ha meghal a nagyfaterod, akkor a faterod a soros, ha meg a faterod meghal, akkor te. Mármint statisztikailag, mert persze vannak ettől eltérő változatok is.

TANÁR: Az én faterom már rég meghalt.

FÉRFI: Az enyém is. Úgyhogy ebből az következik, amit mondtam.

TANÁR: Mit mondtál?

FÉRFI: Hogy az következik, hogy mi következünk.

TANÁR *elmélázik*: Azt gondoltam, velem minden teljesen másképp lesz.

FÉRFI: Hogy te majd megúszod?

TANÁR: Mit?

FÉRFI: Hogy meghalsz.

TANÁR: Nem, azt nem, vagy egy kicsit azt is.

FÉRFI: Hogy egy kicsit nem halsz meg?

TANÁR: Igen, valahogy ez nekem akkor nem volt benne a pakliban.

FÉRFI: Pedig akkor is benne volt.

TANÁR: De arra nem gondoltam, mert az olyan volt, hogy messze, csak arra tudtam gondolni, hogy velem nem úgy lesz, mint mindenkivel. Nézttem, ahogy a faterom darabolta a disznót, és azt mondta. (*Iszik*)

FÉRFI: Mit mondott?

TANÁR: A kezében volt egy nagy darab szalonna, és azt mondta, hogy nyárig kitart, én meg arra gondoltam, hogy én biztos nem így fogok élni, én biztos nem.

FÉRFI: Hát hogy?

TANÁR: Nem tudom. Másképp.

FÉRFI: És nem lett másképp?

TANÁR: Nem, pont olyan, mint az apámé volt.

FÉRFI: Pedig te nem vágysz disznót, vagy néha szoktál a hetediken?

TANÁR: Hülye vagy. Te is tudod, hogy a lényegen ilyesmi nem változtat.

FÉRFI: Már hogyne változtatna. Ez

nagy különbség, vagy el tudnád képzelni, hogy hatkor ki a földekre és szántani, meg ilyesmi.

TANÁR: Hatkor... Ki az a hülye, aki hatkor fel tud kelni.

FÉRFI: A faterod volt pont ilyen hülye, ezért élsz te másképp, mert te nem akartál ilyen hülye lenni, és a faterod is azt akarta, hogy te ne legyél olyan hülye, mint ő, érted, a te életed teljesen más. Ha az apád ezt csinálhatta volna, akkor, bazmeg, naponta ment volna templomba, hogy hálát adjon, de nem ezt csinálta.

TANÁR: Hát nem. Nem is ment templomba, még karácsonykor sem. S ha véletlenül elment a templom mellé, mert épp arra hajtott a tehénket, köpött egy kurva nagyot, hogy kibaszott vele az isten, már ha egyáltalán van.

FÉRFI: Hát ki is baszott.

TANÁR: Egyszer benyomott, leadta épp a malacokat, jött haza részegen, leült a konyhában, ott ült, nézte az asztalt, aztán csak azt mondta, a leggecibb lény a világon, az anyám, meg hogy ne beszélj így, meg csak azért mondod, mert ittál, fogd be a pofádat, mondta az apám, az anyám meg elhallgatott. (*Iszik*)

FÉRFI: És mit mondott?

TANÁR: Kicsoda?

FÉRFI: A faterod, amikor a disznóledásból hazajött.

TANÁR: Ja, hogy a leggecibb az isten, az mindenkinél gecibb, még annál a kereskedőnél is, aki átvette a disznókat és becsapta legalább húsz kilóval, még annál is gecibb, mert nem látszik, ez eleve milyen aljaság olyannak lenni, aki nem látszik, és egy ilyen nem látszó valaki szétbassza minden ember életét. Főleg az övét, mármint a fateromét.

FÉRFI: De a tiédet nem baszta szét, annyira legalábbis nem, mint a faterodét, mert nem kell azt csinálnod, hogy hajnalban meg negyven fokban.

TANÁR: Ez csak a felszín, hogy egyetem, nem istálló meg aratás.

FÉRFI: Szerintem ez elég nagy különbség.

TANÁR: A lényeg ugyanaz

FÉRFI: Milyen lényeg? Te tudod, mi a lényeg? Te tudod azt, amit senki nem tud.

TANÁR: Tudom.

FÉRFI: Na, mi?

TANÁR: Hogy pont olyan üres az egész, mint neki volt. Házasság, gyerekek, lakás Gazdagréten. Nem túl nagy, csak, amit épp meg bírtunk venni.

FÉRFI: Mért, a faterod Gazdagréten lakott?

TANÁR: A hely, az nem lényeges.

FÉRFI: De, kurvára lényeges, mert Budán lakni, bazmeg, egy villában, az kurvára más.

TANÁR: Tudod, hány boldogtalan ember él ott? Menj fel a Normafához, és nézz be az ablakokon. Azoknak még szarabb, mint a fateromnak, ő legalább kifáradt estére, és nem tudott gondolkodni semmin, csak bedőlt az ágyba és horkolt.

FÉRFI: Én inkább gondolkodok, egy svábhegyi villában, mint szarrá dolgozom magam a tűző napon.

TANÁR: Nem érted, mégis minden olyan, mint mindenkivel, mintha előre le lenne játszva.

FÉRFI: Pedig nincs, mert épp az van, hogy neked kell lejátszanod.

TANÁR: Hát pont ez a baj. Egy kurva unalmas társas, olyan, mint az a hülye játék a gyerekekkel, ki nevet a végén. Én, bazmeg, soha nem nevettem, csak azt vártam, hogy vége

legyen. Pár évig hazudni, hogy a gyerek nyert, utána meg már tényleg ő.

FÉRFI: Azt jó látni, hogy jobbak nálad, nem?

TANÁR: Nem tudom, néha jó volt, néha meg untam nézni, ahogyan nőnek, meg azt éreztem, hogy fáradok ki, ők egyre nagyobbak, nekem meg egyre kisebb mindenem. Hogy van kétszáz köbméter levegő a lakásban, s abból nekem már alig jut valami. Lefeküdtem, és nem kaptam levegőt.

FÉRFI: Mindenkinek elég, hogy gyerekek meg család.

TANÁR: Nekem nem.

FÉRFI: Mért?

TANÁR: Nem tudom. Azt hittem, nekem olyan lesz a családom, hogy másmilyen, de nem lett másmilyen. Úgy lett minden, ahogyan máshol. Éveken keresztül nézni ezt, hogy minden egyforma. Hogy semmi nem olyan, hogy különleges, mert az én életem. Csak olyan, mint másoknál. És én is olyan lettem, mint mások. Reggel el, este haza. Mennyi a pénz, mért nincs tiszta ing, mért influenzás megint a gyerek. Mi van anyáddal? Ja, már meghalt. Mi van apáddal. Jól van. Gondoltam. Aztán eltelt pár év, és nem mondunk egymásnak semmit. Legfeljebb, hogy szia, amikor hazaérek, a feleségem meg, ha véletlen ébren van még, csak, hogy megint ittál, a gyerekek meg, hogy melléhugyoztam éjjel a vécének. Én meg üvöltözök akkor, ha nem épp hallgatok, és hallom az apám hangját. Hallom, ahogy jön ki az apám hangja a számon vagy azt a csöndet hallom, ami nem jött ki az apám száján, mert hallgatott.

FÉRFI: Az apád is ivott?

TANÁR: Nem, csak mikor alkalom volt, például, ha eladta a disznókat, azt nem lehetett kibírni ivás nélkül, a malacok összeszarták magukat, mikor fölpackolták őket a traktorra, annyira félték, olyan szarszag volt, hogy inni kellett. De ő csak ilyenkor.

FÉRFI: Akkor itt van egy kis különbség. Neki volt egy konkrét oka.

TANÁR: Nekem is van konkrét okom, csak az enyém nem olyan, mint a fateromé, hogy elvitték a malacokat és vége. Az enyém mindig itt marad.

FÉRFI: Mennem kell.

TANÁR: Hová?

FÉRFI: A Laci hívott.

TANÁR: Hányra?

FÉRFI: Ötre.

TANÁR: El fogsz késni.

FÉRFI: Leszarom, ezt még megiszom.

Nekem a Laci különben se mondja meg, hogy mikor mit csinálok.

TANÁR: Ő a tanszékvezető.

FÉRFI: Csak azért, mert én is akartam, én is rá szavaztam, nekem meg van szavam a tanszéken. Ha én azt mondom, hogy a Lacival egy évfolyamon voltunk, és a Laci mindig fasza srác volt, akkor mások is őt akarják, de ha azt mondom, hogy mindig is egy hülye kis törtető volt, mert az volt, hogy a piczába lesz valakiből tanszékvezető, ha nem olyan.

TANÁR: Azért, mert te azt akartad.

FÉRFI: Én már csak akkor akartam, amikor már ő előtte akarta, ha ő előtte nem akarja, mert neki, mondjuk, fontosabb lett volna a korszerű szőlőgazdálkodás kidolgozása, meg a pannon fajok újratelepítése, akkor nem tanszékvezető akar lenni, hanem szakember.

TANÁR: Azért jó, hogy olyan lett, akit te is szeretsz.

FÉRFI: Nem szeretem.

TANÁR: Akkor te mért akartad, hogy ő legyen?

FÉRFI: Tudtam, hogy ő lesz, és akkor jobb akarni.

TANÁR: Te is lehettél volna.

FÉRFI: Lehettem volna, de nem akartam.

TANÁR: Miért?

FÉRFI: Megyek.

TANÁR: Minek hívatott?

FÉRFI: Nem tudom. Biztos azt hiszi, én vagyok az oka, hogy egyre szarabb évfolyamok jönnek. Pedig nem, hanem mert mindenkit fölveszünk, a leghülyébbeket is, ha máshová nem, akkor fizetősre. Ha pénz van, lehetsz a leghülyébb is. De én erről nem tehetek, hogy ennyi a változás, hogy csak ennyi változott a világban, hogy a diákok egyre hülyébbek lesznek. Amikor még én jártam, akkor nem lehetett az, hogy a szakirodalomnak még a címét sem tudod, és úgy mész vizsgázni.

TANÁR: Én felolvasom órán. Olyan hülyék, még a könyvtárat se tudják használni. Ha valamit nem találnak az interneten, arról azt hiszik, hogy nincsen.

FÉRFI: Ja, reménytelenek. Na, szevasz.

TANÁR: Visszajössz még?

FÉRFI: Csak erre tudok hazamenni.

TANÁR: A kocsmán keresztül?

FÉRFI: Ja, az a legrövidebb út. Olyan, mint egy mértani alapvetés.

TANÁR: Micsoda?

FÉRFI: Az egyenes két pont között.

TANÁR: Mért, az egy mértani alapvetés?

FÉRFI: Nem tudom, de a legrövidebb, és ez a lényeg, mert a presszó is épp ezen a legrövidebb úton van hazafelé.

3. jelenet

A tanszékvezető irodája

FÉRFI: Szevasz, Laci. Nagyon le vagy törve! Valami történt?

TANSZÉKVEZETŐ: Késtél.

FÉRFI: Ez nálad a köszönés, ha bejön a haverod?

TANSZÉKVEZETŐ: A főnököd vagyok, nem a haverod.

FÉRFI: Jó, most ezt nem kell csinálnod, senki nem látja, hogy...

TANSZÉKVEZETŐ: Én soha nem kések.

FÉRFI: Dehogynem. Mindenki szokott. Nem emlékszel, amikor elkéstünk a diplomaosztóról?

TANSZÉKVEZETŐ: De azóta nem, mert tudom, mit jelent a másik ideje.

FÉRFI: Úgyis itt ülsz egész estig. Neked teljesen mindegy. Nem olyan, mint amikor az utcán vár az ember húsz fok hidegben.

TANSZÉKVEZETŐ: Megcsúszik a napom miattad.

FÉRFI: Mennyit késtem?

TANSZÉKVEZETŐ: Tíz percet.

FÉRFI: Jó, akkor majd tíz perccel kevesebbet leszek.

TANSZÉKVEZETŐ: Azt nem lehet.

FÉRFI: Mért?

TANSZÉKVEZETŐ: Mert pont tíz percem volt rád.

FÉRFI: Tíz perc? Ennyi időt szántál rám? Tíz percért hívtál ide?

TANSZÉKVEZETŐ: Annyiért.

FÉRFI: Azt elmondhattad volna telefonon is. Ezért kellett nekem idejönnöm, elbaszni egy órát tíz percért?

TANSZÉKVEZETŐ: Mást is várok.

FÉRFI: De kurvára elfoglalt lettél.

TANSZÉKVEZETŐ: Figyelj, ez egy intézmény, itt akárhogy nem lehet működni! De végül is most már mindegy.

FÉRFI: Hogyhogy mindegy.

TANSZÉKVEZETŐ: Voltam a dékánnál, tegnap.

FÉRFI: És?

TANSZÉKVEZETŐ: Leépítések.

FÉRFI: Az mit jelent?

TANSZÉKVEZETŐ: Sokan vagyunk.

FÉRFI: Elküldött?

TANSZÉKVEZETŐ: Kit?

FÉRFI: Téged.

TANSZÉKVEZETŐ: Engem?

FÉRFI: Te kerülsz a legtöbbe a tanszéken.

TANSZÉKVEZETŐ: De én vagyok a tanszékvezető.

FÉRFI: Hát pont azért. Minek annyi vezető egy egyetemen, ahol mindenki tudja, mi a dolga.

TANSZÉKVEZETŐ: Úgy látom, nem érted, miről van szó?

FÉRFI: Ha nem mondd, akkor honnan érteném.

TANSZÉKVEZETŐ: Azt mondta, hogy marad a tanszék, de szűkíteni kell.

FÉRFI: Szűkíteni? Min?

TANSZÉKVEZETŐ: A létszámon.

FÉRFI: De hát így is alig vagyunk.

TANSZÉKVEZETŐ: Ez is sok.

FÉRFI: De ez nem sok! Én most kétszer annyit dolgozok, mint tíz éve, akkorák az évfolyamok, hogy kurva nagyok és egytől egyig hülyék. Semmit nem lehet nekik megtanítani.

TANSZÉKVEZETŐ: Van, aki meg tud.

FÉRFI: Senki nem tud, csak mindenkit átengedünk a vizsgákon, a fejpénz miatt. Ha rendesen osztályoznánk, akkor a fele hallgatót ki kéne baszni. Tudod, miért járnak ide? Szórákosásból, mert nem tudták még eldönteni, mi legyen belőlük, és ez volt a legközelebbi egyetem, meg Budán van, zöldövezet, kényelmes idejárni. Nulla közük van a kertészethez, osztálykiránduláson láttak először életükben libát. Legalábbis

azt hitték, mert senki nem mondta nekik, hogy kacsza, mert az a hülye picca osztályfőnök se tudta.

TANSZÉKVEZETŐ: Ezt most hagyjuk. Ne hárítsunk mindent másra.

FÉRFI: Ez nem hárítás, hanem tény. Kérdezz meg bárkit. Mért, azt hiszed, mert többen járnak egyetemre, több okos gyerek van, mint húsz éve?

TANSZÉKVEZETŐ: Van fejlődés.

FÉRFI: Persze az autógyártásban, de az emberek épp annyira hülyék, mint húsz éve meg száz éve, az agy az nem fejlődik. És amikor ott állsz szemben egy ilyen tompa aggyal, akkor baszhatod a korszerű oktatási módszereket.

TANSZÉKVEZETŐ: Talán nem az Izsákiban kéne tartani az órát.

FÉRFI: Most ez hogy jön ide? A lényeg, hogy megtartom, nem. Különb is megspórolom a világitást az egyetemnek.

TANSZÉKVEZETŐ: A kocsma talán mégsem a legjobb közeg egy egyetemi szemináriumhoz.

FÉRFI: Napközben szinte teljesen üres. Különb nem kocsma, hanem borozó. Nyugodtabb, mint az egyetem, nem nyitogatnak be a diákok, akik fél év alatt sem tudták megtanulni, hogy melyik órájuk, melyik teremben van, annyira ostobák. Különb ki mondta el?

TANSZÉKVEZETŐ: Mindenki tudja. A „laza tanár úr” – évek óta így hívnak a gyerekek, mikor órát vesznek föl, hogy a laza tanár úrhoz akarok kerülni, azt mondják. Nem ahhoz, akinél tanulni kell.

FÉRFI: Aki akar, az tanul, aki meg nem akar, azt leszarom. Nehogy már én változtassak a jellemén. Nem vagyok én pszichológus. Ha elbaszták őket a szüleik, vagy genetikailag

rossz kódot örököltek, az engem nem érdekel.

TANSZÉKVEZETŐ: Egységesek a követelmények. A tanárok számára és a hallgatók számára is.

FÉRFI: Hogyhogy a tanárok számára is?

TANSZÉKVEZETŐ: Hogy nem tehetek kivételt, hogy neked bármit lehet, a többinek meg semmit.

FÉRFI: Amit kell, megcsinálom.

TANSZÉKVEZETŐ: Figyelj, látszik rajtad, hogy ittál. Már reggel látszik. Minden reggel.

FÉRFI: Rajtam? Ezt te nem mondhatod komolyan, én bármennyit ihatok, az nem látszik.

TANSZÉKVEZETŐ: Azt hiszed, hogy nem, de érzi mindenki, már nem is kell odahajolnod. A bőrdön át. Senki nem érti, mért tartok a tanszéken egy alkoholistát.

FÉRFI: Ezt csak kitalálsz. Vannak olyanok, akik változnak, ha isznak, agresszívek lesznek meg ilyesmi, de én nem. Én mindig csak annyit, amennyi még nem látszik, mint a középkorban. Akkor nem is ittak mást, csak bort, mégis le tudták élni az életüket, meg feltaláltak egy csomó dolgot, a vetésforgót például, az mekkora nagy dolog, vagy a vízimalom.

TANSZÉKVEZETŐ: Akkor mindenki büdös volt, mert nem mosakodtak.

FÉRFI: Most a korszerű higiénia miatt baszogatsz engem, a napi zuhany miatt? Én arról nem tehetek, hogy mindenki telekeni a testét undorító krémekkel. Ha tehetném, betiltanám az összes dezodort, és korlátoznám a szappan- meg mosóporhasználatot. Mit gondolsz, mért van tele az ivóvíz rákkeltő anyagokkal.

TANSZÉKVEZETŐ: Figyelj, ez engem nem érdekel, ez nem a környezetvédelmi tanszék. Otthon azt csinálsz,

- amit akarsz, eltilthatod a gyerekeidet a fürdéstől, és annyit iszol, amennyit akarsz, ha a feleséged leszárja, de kocsmában tartani órát, az nálunk nem megengedett. Néha, persze, mondjuk, hogy az utolsó óra után elmenni, ha éppen olyan a csoport.
- FÉRFI: Jó, hagyjuk, évek óta ott tartom, mit akarsz most ezzel. Eddig nem hoztad fel. Különben is hol tartsak egy borászatszemináriumot, ha nem egy borozóban. Pont oda való, meg a gyerekek is szívesebben jönnek, mint az egyetemre.
- TANSZÉKVEZETŐ: Mert ingyen ihatnak.
- FÉRFI: Figyelj, a Varga Mari a kertben tart órát tavasszal, mert hogy milyen szépen süt a nap, meg hogy mennyire látni, hogy ébred a természet, olyanokat mond a gyerekeknek, mintha egy női magazinból olvasná. Az nem baj? Csak az baj, hogy én az Izsákiban tartom a borászatórát?
- TANSZÉKVEZETŐ: A kert, az más.
- FÉRFI: Szerintem nem más.
- TANSZÉKVEZETŐ: Figyelj, hagyjuk ezt az egészet, most nem akarok én előhozni mindent, hogy mit mikor és hol basztál el, az a helyzet, hogy valakitől meg kell válni, a tanszéki könyvtárost már elküldtem, most téged kell elküldenem.
- FÉRFI: Micsoda? Azt akarod, hogy én? Hogy az utcára? Ezt csak így a pófamba vágod?
- TANSZÉKVEZETŐ: Írhattam volna levelet is, de a régi barátság miatt, gondoltam, emberségesebb, ha szóban.
- FÉRFI: Emberséges? Az emberséges, hogy kilöksz az utcára, húsz év után?
- TANSZÉKVEZETŐ: Valakivel tennem kell.
- FÉRFI: Mért pont velem? Tudod, hogy két gyerekem van, még tanulnak.
- TANSZÉKVEZETŐ: Tudom, meg azt is tudom, hogy másokkal mi van, és nekem arra is kell gondolnom. Nem küldenélek el, ha nem kellene senkit elküldenem.
- FÉRFI: Ezt nem teheted Laci, ha én nem akarom, te most nem vagy tanszékvezető. Tudod, hogy mindenkinek mondtam, hogy téged kell, még a dékánnak is, mert azt is érdekli, hogy mit gondolok erről, nála szakdolgoztam, azóta ismer.
- TANSZÉKVEZETŐ: Figyelj, hagyjuk ezt, csak egy jelölt volt. Én. Ha nem akarod, akkor is én lettem volna.
- FÉRFI: Laci, ezt ne csináld velem!
- TANSZÉKVEZETŐ: Már eldöntöttem.
- FÉRFI: Eldöntötted?
- TANSZÉKVEZETŐ: Mert mást nem dönthettem.
- FÉRFI: Akkor tudod mit, Lacikám, menj te a kurva anyádba. Leszarom, bazmeg, ha neked semmit nem ér, hogy segítettem megszervezni a tanszéket.
- TANSZÉKVEZETŐ: Rosszul emlékszel. Semmiben nem vettél részt, a lehető legkevesebb időt töltötted az egyetemen. Senki nem értette, hogy mért nem adom ezt a státuszt valakinek, aki örül neki, hogy egyetemen tanít. Neked ez semmi volt. Nem tudtad értékelni, hogy ez mennyire nagy dolog. Azt mondtad, hogy te ennél többre juthatnál, ha akarnál, ez neked leértékelés. Ezt mondtad azoknak, akik örültek annak, hogy nem a konzerviparban kell keccsölniük napi tíz órát. Azt mondtad, csak azért tartasz itt, mert nem bírod a törtetést, neked a karrieristáktól kifordul a gyomrod, pedig csak azért maradtál, mert nem bírtad tovább, érted! Ennyi erő volt benned. Kidöglöttél.

FÉRFI: Tudod, hogy a pécsi kutató is hívott, meg Martonvásárra is. Tudod, hogy mekkora lehetőség volt bennem, csak az a kurva nyelvtudás, azért nem mertem belevágni, mert a kísérletek mellett, még azt is meg kellett volna, nekem meg arra már nem volt idő.

TANSZÉKVEZETŐ: Figyelj, ez a te problémád. Senki nem tudja helyetted megoldani. Az én problémám, hogy le kell építeni, és mindenkinek az a legjobb, ha te mész el.

FÉRFI: Nem elmegyek, hanem elküldesz.

TANSZÉKVEZETŐ: Fogalmazhatunk így is, de azért küldelek el, mert mást nem küldhetek, csak téged.

FÉRFI: Nem értem, hogy mért nem harcoltál értem, mért engedted, hogy a dékán azt mondja, hogy...

TANSZÉKVEZETŐ: Nem tehettem, nekem meg kell értenem az egyetem hosszú távú céljait is, azért maradhatok a tanszék élén.

FÉRFI: Hogy mi? Hogy te azért maradatsz vezető, mert kirugdalsz embereket?

TANSZÉKVEZETŐ: Más ennél szarabbul csinálná. Mindenkinek jobb, ha én csinálom.

FÉRFI: Te azért kapsz fizetést, mert szétzülleszted a tanszéket? Minél többet megspórolsz, annál nagyobb lesz a jutalmad. Kilöksz innét, csak azért, mert fizetnek? Ennyit ér neked a barátság?

TANSZÉKVEZETŐ: Már rég el kellett volna küldenem. Öt éve csak azért vagy, mert nem akartalak kitenni. Kockáztattam az állásomat miattad.

FÉRFI: Ennyire jó voltál hozzám, öt évig vártál, hogy kirúghass? Öt évig késztélődöttél, hogy tönkretehesd az életem?

TANSZÉKVEZETŐ: Csak te tetted tönkre. Túl sokat fogadott el tőled mindenki. Itt is, meg otthon is.

FÉRFI: Hogy mi van otthon, azt hagyjuk, érted! A feleségemet azt hagyd ki a dologból. Vagy ez még mindig amiatt van, mert engem választott és nem téged, hogy most végre sikerült megbosszulnod?

TANSZÉKVEZETŐ: Na ebből elég volt! Szevasz!

FÉRFI: Mi van, ki akarsz lökni az ajtón?

Ajtót nyit és löki kifelé a Férfit

TANSZÉKVEZETŐ: Mondom, hogy szevasz. A titkárnőtől megkapsz mindent.

FÉRFI: Bazmeg, Laci, ezt nem gondoltam volna rólad, hogy húsz év múlva előkotrod ezt a régi sérelmet, hogy húsz éve arra készülsz, hogy végre megbosszulhasd! De már elkéstél, most már hiába teszed tönkre az életemet, semmi nem változtatja meg azt, ami húsz éve volt. Hogy én kellettem neki és nem te.

TANSZÉKVEZETŐ: Elég volt, mondom. Végeztünk!

Kilöki a Férfit, és bevágja az ajtót

4. jelenet

Presszó, a Férfi belép.

TANÁR: Szevasz.

Férfi nem köszön

FÉRFI: Karesz, a szokásost.

TANÁR: Mi van? Mit akart.

FÉRFI: Senki nem kérdezte meg. Álltam a folyosón és mondtam, hogy kérdezzék meg, de nem kérdezték meg.

TANÁR: Mert nem volt ott senki, mindenki órát tartott vagy már hazament.
 FÉRFI: Nem kérdezték, azt se mondták, hogy szevasz. Nem szóltak hozzám.
 TANÁR: Az üres folyosón ki a fasz kérdezte volna meg. De én megkérdezem.

Férfi nem szól

TANÁR: Hallod? Megkérdezem?
 FÉRFI: Nem érdekes.
 TANÁR: De érdekes, mert kíváncsi vagyok rá!
 FÉRFI: Nem mondott semmit.
 TANÁR: De látom rajtad, hogy mondott.
 FÉRFI: Figyelj, nem olyan egyszerű nekem erről.
 TANÁR: Mégis mit akart?
 FÉRFI: Hagyj már a picsába, nem mindegy?
 TANÁR: Nem.
 FÉRFI: Kirúgott.
 TANÁR: Kirúgott? Nem hiszem el? Kirúgott?
 FÉRFI: Ki, mert létszámleépítés.
 TANÁR: És pont téged, akivel az egyetemen együtt?
 FÉRFI: Azt mondta, hogy valakit kellett, és engem akartak mások.
 TANÁR: Kik?
 FÉRFI: Nem tudom. Biztos nem olyan, aki ismer, mert aki ismer, az tudja, hogy mennyire megcsinálók mindent a diákokért. Az Izsákiba viszem őket borászatórán, hogy jobban el tudják sajátítani az anyagot.
 TANÁR: Most mi lesz?
 FÉRFI: Nem tudom. Hat hónapot kapok. Felmondási idő. Hat hónap alatt bármi is történhet.
 TANÁR: Otthon?
 FÉRFI: Hogyhogy otthon?
 TANÁR: Az asszony mit fog szólni?
 FÉRFI: Nem tudom, de nem is érdekel.

TANÁR: Megmondod neki?
 FÉRFI: Lehet. Ma még nem. Megyünk?
 TANÁR: Ideje, mindjárt bezár a Karesz.
 FÉRFI: Karesz, ird föl a mait.
 KARESZ: Várjál, Gabi!
 Fréfi: Mi van?
 KARESZ: Jobb volna, ha kifizetnéd.
 FÉRFI: Mért? Tegnap kifizettem a múlt havit, most tiszta vagyok.
 KARESZ: Nekem úgy jobb, ha most fizetsz.
 FÉRFI: De eddig nem így volt, Kareszkám, mi a szar, APEH-ellenőrzés, vagy mi a fasz?
 KARESZ: Hallottam, szóval, csak félfüllel, hogy kirúgtak.
 FÉRFI: Jó, de még egy fél évig kapom a fizetésemet.
 KARESZ: Figyelj, tudom, de nekem így biztonságos. Ezernyolcszáz.
 FÉRFI: Ilyen kurva sok?
 KARESZ: Mindig ennyi szokott.
 FÉRFI: És a haverom? Neki nem számolsz?
 KARESZ: Az övét felírtam. Szevasztok.

5. jelenet

Utca

FÉRFI: Milyen kihalt ez az utca. Mintha nem is élnének itt emberek.
 TANÁR: Kilencezer-hatszázhuszonnyolcszor mentem végig ezen az úton a buszhoz.
 FÉRFI: Mi van?
 TANÁR: Kiszámoltam hajnalban.
 FÉRFI: Hülyeségekre pazarlod az időt.
 TANÁR: Gondoltad volna?
 FÉRFI: Nem. Az ünnepnapokat levontad?
 TANÁR: Amire emlékeztem, azokat le.
 FÉRFI: A vizsgaidőszakot?
 TANÁR: Azt is.

FÉRFI: Akkor a kocsmába is annyiszor mentél.

TANÁR: Nem, oda mentem akkor is, amikor szünet volt.

FÉRFI: Akkor a buszhoz is mentél, mert a kocsmából is pont úgy kell menni a buszhoz, mint az egyetemről.

TANÁR: Most mért kell összezavarnod. Hajnalban óráig számoltam, hogy mennyi, mindig elrontottam, mert kilencven előtt mások voltak az ünnepnapok, mint utána.

FÉRFI: Egy csomószer vasárnapra esnek.

TANÁR: És akkor mi van?

FÉRFI: Akkor ezt nem kell levonni, mert akkor egy napot kétszer vonsz le.

TANÁR: Ezt hogy érted?

FÉRFI: Ha vasárnapra esik az ünnep, akkor levonod úgy is, mint vásárnapot, meg úgy is, mint ünnepnapot, érted?

TANÁR: Jó hagyjuk a picsába, úgyis csak azt akartam mondani, hogy kurva sokszor csináltam már ezt.

FÉRFI: Ha csak azt akartad mondani, akkor kár volt annyit számolni.

TANÁR: Nem tudtam aludni.

FÉRFI: Mért?

TANÁR: Mert arra gondoltam, hogy életem végéig itt kell járnom, mint a rabok a börtönudvaron, hogy az egész szar élet olyan, mintha börtönben lennél. Azt hiszed más, hogy neked más, mint Márianosztrán vagy Szegeden a Csillagban, de csak annyira más, hogy nem öltél meg senkit, semmit nem csináltál, és ezért a semmiért börtönöztek be.

FÉRFI: Azért jobb nem lenni gyilkosnak.

TANÁR: Szerintem rosszabb, mert akkor legalább érted, miért ez a büntetés, de így csak azt látod, hogy be

vagy börtönözve csak azért, mert vagy.

FÉRFI: Én erre soha nem gondoltam, ha ilyenre kezdek gondolni, iszok még valamit.

TANÁR: Mindennap ugyanaz. Csörög az óra, kimész, hugyozol, mosakodsz, magadra rángatod a ruhákat, aztán busz, órák, presszó, beszélgetünk arról, hogy minden nap ugyanolyan, hogy most is arról beszélünk, mint tegnap, aztán haza, lefeküdni, még ránézni otthon azokra, akik ott laknak, aztán alszol, nem emlékszem már évek óta arra, hogy mit álmodok, még éjjel se történik olyan, ami jó.

FÉRFI: Figyelj, engem most basztak ki.

TANÁR: Veled legalább történt valami.

FÉRFI: Én jobban örültem volna, ha nem történik.

TANÁR: Jó, munkanélkülinek biztos szarabb lenni. Ismertem egy fickót, alattunk lakott, taccsra ment az élete, mikor kirúgták a békavétől. Nem tudott mit csinálni, egész nap ivott, utána meg baszogatta este a feleségét meg a gyerekeket.

FÉRFI: Én nem vagyok munkanélküli. Felmondási idő, az más.

TANÁR: De még lehetsz.

FÉRFI: Nem leszek, érted, nekem megvan a doktorim borászatból, úgyhogy én bárhová megyek, csak azt mondják, hogy magára vártunk.

TANÁR: Ja, az biztos, téged mindenki ismer a szakmából. Van még busz?

FÉRFI: Van.

TANÁR: Otthon nem baszogat az asszony, hogy mért tart eddig a munkaidő.

FÉRFI: Nem, megszokta, hogy eddig tart.

6. jelenet

A Férfi lakása. Ajtó nyílik.

FÉRFI: A gyerekek?

FELESÉG: Lefeküdtek, mikor meghalták, hogy jössz.

FÉRFI: Rossz, hogy mindig lefekszenek. Soha nem látom őket.

FELESÉG: Mért, szeretné látni őket?

FÉRFI: Mindenki szeretné látni a gyerekeiket, ahogy nőnek, napról napra.

FELESÉG: Nem nőnek napról napra, csak neked tűnik úgy, mert a két nap között, amikor láttad őket, eltelt egy fél év.

FÉRFI: Nem tehetek róla, mindig lefekszenek, amikor végre itthon.

FELESÉG: Utálják, hogy részeg vagy.

FÉRFI: Nem vagyok részeg.

FELESÉG: Hallom a hangodon.

FÉRFI: A hangom mindig ilyen, mert a tanítás.

FELESÉG: A bor.

FÉRFI: Mért fáj neked, hogy iszom, én azzal nem bántok senkit.

FELESÉG: Már nem fáj. De volt, amikor azt gondoltam, lehetne másképp, s csak később derült ki, hogy nem lehet, mert te nem akarod, hogy másképp. Neked elég volt minden, ami van, elég, hogy tanítasz az egyetemen, hogy van ez a szar lakás. Nem akartál mást.

FÉRFI: Mit kellett volna még akarnom?

FELESÉG: Nem tudom, valamit, amitől több ennél.

FÉRFI: Én ennyit bírtam. Az a baj, hogy neked ez semmi volt. Mindig éreztem, hogy semmi, mert neked az természetes, hogy itt lakik az ember, de nekem ez valami volt, hogy sikerült. Ha örültél volna neki, jobban lett volna kedvem mást is akarni, de így elment ettől is, mert azt gondoltam, hogy hiába akarok még

valamit, az is semmi lesz. Minden semmi lesz, bármit csinálok, mert neked minden csak annyi, hogy ez természetes.

FELESÉG: Figyelj, most már hagyjuk az egészséget, tényleg, nem érdemes mindent újra előhozni, hogy én mennyire nem mondtam, hogy milyen nagy dolog, de én nem vagyok olyan, aki azt mondja, hogy nagy dolog, én se kértem senkitől, hogy mondja nekem, hogy mennyire jó, hogy megcsináltam valamit, hogy felneveltem például a gyerekeket.

FÉRFI: Csak annyit kellett volna mondanod, hogy örülsz, hogy ez van, hogy van ez a lakás, hogy örülsz annak, hogy vagyok.

FELESÉG: Örültem, csak nem vetted észre.

FÉRFI: Mert nem mutattad, csak azt mutattad, hogy mindegy.

FELESÉG: Hogyhogy mindegy?

FÉRFI: Mindegy, hogy vagyok vagy nem vagyok, hogy hazajöttem és tudtad, hogy kurvára küzdöttem, hogy bent maradjak az egyetemen és bent maradtam az egyetemen, és hogy hányan ki akartak nyomni, de bent maradtam, és nálunk nem volt több ember a családban, aki bent maradt az egyetemen, én nem ismertem ilyeneket, csak én voltam olyan. Valaki, az egyik távoli rokon, tanár volt egy vidéki szakközépiskolában, és kész. Érted? Nekem az nagy dolog volt, ami neked természetes.

FELESÉG: Én örültem, hogy bent tartottak. Azt hittem, hogy neked az olyan biztonság, hogy akkor már jó lesz. Nem fogod örökké azt érezni, hogy nincs otthonod, hogy te csak ideiglenesen vagy itt. Ha elválok, akkor az utcára kerülsz.

FÉRFI: Nem tud olyan biztonság lenni, ami nekem biztonság, érted.
 FELESÉG: A lakás fele jogszerűen a tiéd.
 FÉRFI: A gyerekek miatt úgysem kaptam volna egy vasat sem.
 FELESÉG: Ilyennek ismersz?
 FÉRFI: Mindegy, hogy milyennek ismerlek, neked is laknod kell, s ha annak az az ára, hogy én az utcára kerüljek, akkor kilöksz és kész.
 FELESÉG: Soha nem löktem volna az utcára a gyerekeim apját, soha!
 FÉRFI: Ki tudja?
 FELESÉG: Most megtudhatod.
 FÉRFI: Mit?
 FELESÉG: Hogy mit teszek akkor, ha nem akarok veled tovább.
 FÉRFI: Ezt hogy érted.
 FELESÉG: Ahogy mondom.
 FÉRFI: De mit mondasz.
 FELESÉG: Hogy nem akarok veled tovább.
 FÉRFI: Hogy nélkülem?
 FELESÉG: Nélküled. Egy napot sem bírok veled együtt.
 FÉRFI: És a gyerekek mit fognak szólni?
 FELESÉG: Szerinted?
 FÉRFI: Nekik mégiscsak az apjuk vagyok, az nem olyan, hogy vége.
 FELESÉG: Pedig örültek, hogy nem leszel többet itthon.
 FÉRFI: Örültek?
 FELESÉG: Részben az ő döntésük is volt.
 FÉRFI: Hogy ők is azt mondták, hogy nélkülem?
 FELESÉG: Azt.
 FÉRFI: Te ezt a gyerekekkel már megbeszélted?
 FELESÉG: Meg.
 FÉRFI: Előbb, mint velem?
 FELESÉG: Nem mindegy?
 FÉRFI: Nem, ez nem mindegy, hogy a gyerekeket ellenem uszítottad.
 FELESÉG: Nem uszítottam, csak elmondtam nekik, hogy elválok.
 FÉRFI: De én nem.

FELESÉG: De igen.
 FÉRFI: Van valakid?
 FELESÉG: De nem azért.
 FÉRFI: Szóval van.
 FELESÉG: Van, de nem azért.
 FÉRFI: Akkor miért?
 FELESÉG: Mert olyan vagy, amilyen vagy. És én már nem bírom ezt nézni. Nem bírom látni, ahogy hazatá-molyogsz, undorodom felmosni utánad a végét, utálok érezni azt a szagot, ahogy az alkohollal keveredik az arcszesz szaga, undorodom tőled.
 FÉRFI: És ha én nem akarok?
 FELESÉG: Elég, ha én akarom, hogy menj el.
 FÉRFI: Hová menjek?
 FELESÉG: Ahová akarsz. A lakás felét megkapod.
 FÉRFI: Hogy kettévágjuk, vagy hogy?
 FELESÉG: Kifizetem.
 FÉRFI: Miből fizeted ki, mindig azt mondtad, hogy nekünk csak annyi van, ami épp elég a hónap utolsó napjáig.
 FELESÉG: Megvan rá a pénz.
 FÉRFI: Gazdag?
 FELESÉG: Ennyije van.
 FÉRFI: Szóval a pénze miatt.
 FELESÉG: Nem.
 FÉRFI: Nem?
 FELESÉG: Nem.
 FÉRFI: Akkor miért?
 FELESÉG: Mert szeret.

7. jelenet

Konyha, Férfi még mindig ott ül, iszik valamit, a nő belép

FELESÉG: Még mindig itt ülsz.
 FÉRFI: Még mindig.
 FELESÉG: Mit csinálsz?
 FÉRFI: Semmit.
 FELESÉG: Mért nem fekszel le?

FÉRFI: Nem tudok.

FELESÉG: Én holnap reggel elutazom egy hétre.

FÉRFI: Hová?

FELESÉG: Görögországba.

FÉRFI: Elvisz a tengerhez?

FELESÉG: El.

FÉRFI: Én is el akartalak.

FELESÉG: Nem mondtad.

FÉRFI: Csak olyat mondok, aminek van realitása. Így neveltek.

FELESÉG: Pedig jó lett volna, ha legalább mondd.

FÉRFI: Mondtam mást.

FELESÉG: Csak, hogy nincs tiszta gyatyád. Ilyeneket.

FÉRFI: Mikor utazol?

FELESÉG: Hatkor jön értem.

FÉRFI: Nem is vettem észre, hogy késülsz.

FELESÉG: Semmit nem vettél észre. Azt hitted, mindig minden így marad, hogy nem lehet rajta változtatni, mert te nem akarsz. Nem gondoltál arra, hogy én is változtathatok.

FÉRFI: Az anyám nem tett volna ilyet az apámmal.

FELESÉG: Az az anyád volt, és te azt hitted, mindenki olyan, mint ő.

FÉRFI: A te anyád se vált el.

FELESÉG: Mert az apám előbb meghalt.

FÉRFI: Csak azért, mert rákos lett?

FELESÉG: Szemétség elhagyni egy halálos beteget. Olyat senki nem csinál.

FÉRFI: Csak azért nem hagyta el?

FELESÉG: Csak azért. Gondolta, úgyis hamar meghal.

FÉRFI: Apád tudta?

FELESÉG: Nem tudom.

FÉRFI: Szar lehetett, ha tudta, hogy csak azért, hogy végignézze, ahogy szétrohasztja egy betegség.

FELESÉG: Biztos nem tudta, annyira lekötötte a saját teste.

FÉRFI: Ha most kiderülne, hogy nekem is...

FELESÉG: Nem, már késő. Ha egy hó-

napja derül ki, akkor még vissza lehetett volna fordítani, de most már nem.

FÉRFI: Mennyi időre?

FELESÉG: Egy hétre.

FÉRFI: Ilyenkor olcsó. Senki nem tud menni, csak olyanok, mint te.

FELESÉG: Ez a hét elég lesz, hogy elvidd a cuccaidat.

FÉRFI: Már?

FELESÉG: Mire akarsz várni?

FÉRFI: Esetleg, hogy amikor hazajössz, akkor lehetne újra, hátha kiderül, hogy...

FELESÉG: Nem derül ki, mert veled már annyira rossz volt, hogy nem derülhet ki semmi, ha csak kicsit jó, nekem már az is jónak számít. Szóval pakolj össze, és amikor érkezem, már ne legyél itt!

FÉRFI: De ez az én lakásom is!

FELESÉG: Ki leszel fizetve! Nem érted!

FÉRFI: Akkor is, ez nekem így túl gyors!

FELESÉG: Ha kötekedsz, lecserélem a zárat, és soha nem jöhetsz haza, érted, és nem fizetek egy vasat se.

FÉRFI: Képes vagy húsz év után ezt csinálni? Neked ez a húsz év semmi volt?

FELESÉG: Te hányra emlékszel belőle? Mert én sajnos mindegyikre. Szóval vidd el a cuccaidat, mindenkinek úgy lesz a legjobb.

FÉRFI: Hová vigyem?

FELESÉG: Ahová akarod, csak itt ne hagyd.

FÉRFI: De nem tudom hová, nem érted? Nekem ez volt itt a lakásom. Nekem nincs más hely.

FELESÉG: Albérletbe.

FÉRFI: Miből fizessem.

FELESÉG: Van fizetésed.

FÉRFI: Te is tudod, hogy az semmire nem elég.

FELESÉG: Akkor vidd haza anyádhoz.

FÉRFI: Vissza, a faluba? Oda, ahonnét elhoztam?

FELESÉG: Amíg nincs jobb megoldás.
 FÉRFI: Lemegyek.
 FELESÉG: Hová?
 FÉRFI: A kocsmába.
 FELESÉG: Már zárva.
 FÉRFI: A kisbolt egész éjjel nyitva van.
 FELESÉG: Mióta?
 FÉRFI: Már fél éve.
 FELESÉG: Nem tudsz holnap bemenni.
 FÉRFI: Nem is akarok.
 FELESÉG: Hogyhogy nem?
 FÉRFI: Kirúgtak.
 FELESÉG: Kirúgtak? Mikor?
 FÉRFI: Ma.
 FELESÉG: Sajnálom, ez hülyén jött ki.
 FÉRFI: Hülyén.
 FELESÉG: Bár olyan szempontból jó, hogy...
 FÉRFI: Milyen szempontból?
 FELESÉG: Hogy így legalább lesz időd.
 FÉRFI: Mire?
 FELESÉG: Összepakolni.

Ugyanaz a biciklicsörgés folytatódik, amivel a felvonás kezdődött. Csend. Sötét. Újra fény. Konyha a mamával, mint korábban.

8. jelenet

Anya feláll az asztalhoz megy, felveszi a gyerek szemüvegét, belelapoz az újságba, közben beszél

ANYA: Minden más lesz. Nem visz el semmit a kamrából, nem fogja ki-lopni a nyugdíjamat a szekrényből. Most már nem kérdezik, hogy miért nem dolgozik az a gyerek, meg hogy hol vannak annak a gyereknek a gyerekei, miért nem jönnek

meglátogatni a nagyanyjukat. Mit csinált az a gyerek, kiirtotta a családját. Most már nem kérdezik, mert az én gyerekem is olyan lett, mint amilyen mindenki lesz. Én mondtam neki, hogy vigyázzon, de ő azt mondta, a mama ne mondja, hogy vigyázzak, mert én tudok magamra vigyázni, de nem tudott. Mert csak én tudtam. Amikor iskolába járt, soha nem volt beteg. Már mindenki otthonmaradt, ő még köhögni sem köhögött, még az orra se folyt, mert vigyáztam rá nagyon, nehogy megfázzon. *(felveszi a szemüveget, próbálgatja olvasni az újságot)* Egész jól látok vele, jobb, mint az enyém.

Az a kő tegnap tört le, és mondta a Marika, hogy nincs ott az a kő, de hiába mondtam neki, hogy nincs ott az a kő, nehogy félrelépjen, nem hallgatott rám, csak kiabált, hogy a mama ne mondja, hogy vigyázzak, mert a mama nem tud vigyázni helyettem.

Neki is jobb így. Nem kérdezik tőle, hogy miért ez lett veled, gyerek? És nekem nem kell megmondani, hogy miért. Nehéz volt. Neki is nehéz volt, hogy visszakerült oda, ahová visszakerülni nem akart. De most már könnyű. Mire leért, már nem élt, azt mondta az orvos, hogy nem élt, egy kőbe bevágta a fejét, úgyhogy a bicikli se volt neki nehéz *(kicsi szünet után)*, ami ráesett.

vége

EGY ÉVAD AKVÁRIUMA

Színházi bemutatók Budapesten, 2009–2010

Szent borzadály lett úrrá a színházi szakma nem csekély részén és a színibírálok jó néhányán, amikor bő egy esztendővel ezelőtt napvilágra került, hogy a zeneesztéta, zenekritikus Fáy Miklós lesz a 2010-es Pécsi Országos Színházi Találkozó válogatója. Mit keres az elefánt a porcelánboltban? – kérdezték erről is, arról is mindazok, akik – zenés színházi tájékozottságának feltehető túlsúlya, a médiumokban való felemás szereplése és kendőzetlen stílusa miatt – nem Fáyt vélték a legalkalmasabbnak a feladatra (tudva persze, hogy a mai magyar színház a legkevésbé sem porcelánbolt). Amikor aztán nyilvánosságot kapott a válogatás eredménye, a bizakodók és a kételkedők egyként azt állapíthatták meg – egyfelől –, hogy a szakember, becsületesen és öntörvényűen végezve dolgát, döntően a kőszínházainkban kevésbé általános, inkább az alternativitás vonzásában keletkezett produkcióknak, a nem szövegcentrikus, kísérletező, többségükben kritikai-ironikus tendenciájú előadásoknak, az innovációs színházi formanyelvnek biztosított zöld utat. Másfelől viszont mintha egy-egy ponton botfűlűnek mutatkozott volna, s a nagyjából evidensnek tetsző érték helyett a kisebb horderejű, konzervatívabb színrevitelre mondott igent. Hét nagyszínpadi választása közül, némi meglepetésre, csak kettő eredt a fővárosból, ezek egyikének, a Máté Gábor rendezte Bernard Shaw-színműnek, *A hős és a csokoládékatonának* a POSZT-ton történő prezentálásától azonban a Katona József Színház elzárkózott, nem indokolva különösebben (legalábbis a szélesebb nyilvánosság előtt nem), mi lehet döntésük hátterében. Talán az, ami sokak nemtetszését kiváltotta: hogy Fáy a Katona másik, jelentékenyebb Máté-rendezésére, Weöres Sándor *A kétfejű fenevad* című darabjára érzéketlen maradt? (S az ottani Ödön von Horváth-premierre, Zsámbéki Gábor kitűnő munkájára, a *Mesél a bécsi erdőre* ugyancsak.)

A POSZT válogatói az elmúlt esztendőekben jobbra éltek azokkal az érvelési, indoklási lehetőségekkel, amelyeket a sajtó kínált számukra (a 2005-ös POSZT-ra válogató Karsai György terjedelmes munkanaplója, a *Volt egyszer egy szezon* például így vált valóságos évadtükkorré a *Színház* című lapban). Ám a szakma felkentje voltaképp nem tartozik beszámolni arról, mit miért szemelt ki vagy hagyott el a programból. (Jövőre, visszatérve a régebbi gyakorlathoz, nem egy, hanem három fő válogat majd, triójukban egy kritikus lesz.) Különösen akkor nem, ha döntése összességében aligha támadható (vagy semmivel sem támadhatóbb, mint a korábbi esztendőiben az elődeié), és súlypontjai is kitűnnek. Az utólagos „súgások” sem nyomnak sokat a latban (a Nemzeti Színház negligálása, ezen belül a Rába Roland-rendezés, a *Mein Kampf* [Tábori György] elhagyása stratégiai hiba volt, akár stílárius, akár tematikai oldalról mérlegeljük stb.). Magán a rendezvényen, a POSZT-on múlik immár, hogy alkotók és nézők, viták és díjak mit hoznak ki az előadások seregszemléjéből.

Fáy Miklós lajstroma kelthetett meglepetést, megütközést, de azért nem az ilyesfajta szubjektív mozzanatok szokták mellbe vágni a színházcsinálókat és színházbarátokat. Az igazgatói pályázatok annál inkább, hiszen társulatok sorsáról (legalább fél évtizedéről, művészi, erkölcsi, ideológiai, anyagi pozicionálásáról) döntenek a kinevezések. A most lezáruló szezon folyamán észlelt, gyökerükben jobbra politikai-közéleti természetű ve-

zetőválasztási anomáliákat, döntéshozatali buktatókat és buk fenceket jelen írás mégsem kívánja kommentálni, mivel írója idegenkedik a borsó falra hányásától.

Szólni kell viszont arról, hogy két nyugállományú és két aktív színikazgató a legutóbbi hónapokat beárnyékoló elhunyt a főhajtás pillanataiban módot adott a nem is rövid távú emlékezésre, visszatekintésre és a szinkrón helyzetelemzésre. Az eltávozottak közül hárman Kossuth-díjasok voltak, a negyedikről A Nemzet Színészei közösségének nevében egyikük elmondta: szégyellik, hogy épp ők nem terjesztették fel Kossuth-díjra azt, aki A Nemzet Színésze cím megvalósulásáért is oly sokat fáradozott. A hosszabb ideje nyugdíjas éveit töltő Ádám Ottó és Szilágyi Dezső halála a személyesség történelmében is pontot tett az általuk egykor sokáig vezetett színházak (a Madách Színház, illetve a – mai nevén – Budapest Bábszínház) történetének már tudottan lezárult fejezeteire: a nekrológok enyhe nosztalgiával idézték a hajdani „aranykorok” emlékeit, a napjainkra eltűnőben levő, „régí vágású” vezetői kvalitásokat.

A Magyar Színházat – részint különféle halogatások, időhúzások folytán egészen a 2009-es év végéig – irányító Iglódi István kidőlése a vezetési és színvonalproblémák szőnyeg alá söprésének rossz gyakorlatára, majd az „evidens” utódlás dilemmáira figyelmeztetett. A színház felújításába éppen belekezdő kaposvári direktor, Schwajda György korai, váratlan halála egy ellentmondásos személyiségű és ténykedésű, de tagadhatatlanul formátumos, markáns színházvezetőt ragadott ki a mindennapi tennivalók sűrűjéből. Azt az embert, aki tető alá hozta az építészeti elegyessége (és szimbolikus üzeneteinek zavarossága), akusztikai hitványsága és egyéb okok miatt folyamatosan kárhoztatott Nemzetit, a Nemzeti Színház több mint másfél évszázad eltelté utáni első állandó saját hajlékát. A „bár ne tette volna!”, a „bár ne így tette volna!”, vagy akár az „ő legalább megtette!” álláspontjai nyilván nem a gyász heteiben ütközhetnek. A magyar színháztörténetnek még gondolkodnia, írnia kell a Nemzeti-faktumról. Az is a megoszló nézetek, ambivalens állásfoglalások jele és a majdani disputák előjele lehet, hogy Schwajdát, az író és rendező a búcsúztatásakor szokásos mértéken felül túldicsérték, a nagypolitika legprominensebb képviselőinek egyikétől és a terjedelmes levelet küldő rendező-barát Anatolij Vasziljevától kezdve az elhunyt közreműködésével készült művészeti folyóiraton át a napilapok és kulturális portálok sajtómunkásaiig oly sokan. Ez a hangvétel apologetikus folytatást és kíméletlen bírálatot is előlegezhet.

Schwajda – Szolnokkal, a Művész Színházzal, a Nemzetivel, Kaposvárral – kétségtelenül fontos szereplője lesz a jövőben megírandó színháztörténeti összegzéseknek, melyek a 20. századból a 21. századba vezető évtizedeket dolgozzák fel. Kaposvár pedig ma nyílt seb, nyitott probléma – a magyar színház közelmúltjának egyik legfontosabb, úttörő társulata helyén. Kaposvár színházáról – s nem csupán az igazgatói székről – körütekintően, jól dönteni a fenntartó egyetemi (az egyetemen színházi képzést is folytató) város, a megye, az egész színházi céh, általában a magyar kulturális élet közös feladata, felelőssége.

*

A 2009–2010-es évaddal párhuzamosan futó időszakban a színházi sajtó legfontosabb budapesti vonatkozású publikációjának a *Színház 2010.* márciusi számában közzétett összeállítás bizonyult. Venczel Sándor *A Főváros színházai a közgazdász szemével* alcímű írásában közölt fontos számszerű tényeket, eredményességi adatokat *Benchmarking 2008* című tanulmánya hasábjain, Ugrai István és Zsedényi Balázs pedig *Az eltűnt idő nyomában* haladt színházról színházra: *A Főváros színházai a kritikus szemével* megfigyelve, értékelve körvonalazódtak. Ez utóbbi áttekintésből a belső címekeket, az összegző megállapításokat segítségül híva lássuk, Ugrai és Zsedényi szerint milyen jellemzőkkel bírnak azok a társulatok, amelyek az alább majd részletesebben tárgyalandó évad bemutatóit produkálták.

A Katona József Színház mint „A tükör” áll a szemle élén. Progresszív, vezető szerepének és kvalitásainak nyomatékosítása mellett a szerzőpáros a gondokat is szóvá teszi. Összegezve úgy látják: az újabban jelentős változásokat megélt kiváló műhely „rendszer eléggé zárt, gyakran elhangzó vád ellenük az »elitizmus« és az »esztétizálás«, ami ugyan egészében véve nem igaz, ám a sokszor túlzottan méltányos kritikai-szakmai reakciók sem feltétlenül segítenek túllépni ezeken a jelenségeken”. Másodikként a Radnóti Színházat „Tét nélkül” címke alatt, harmadikként az Új Színházat „Mintha kalapból húznák ki” jelígre írja le a tanulmány, mindkettőnél az önmeghatározás tévesztésének nevezve a (deklarált) művészsztínházi karaktert, mivel „Nem tudni, mit szeretne a Radnóti”, és az Új Színház „eldöntetlen, formátlan, alakatlan”. „Az avantgárd látogatása” indítást a József Attila Színház a korábbi és az új Zsótér Sándor-rendezés (Friedrich Dürrenmatt: *Az öreg hölgy látogatása*; William Shakespeare: *Hamlet*) befogadása (és stúdiója, az Aluljáró egyes törekvései) folytán vívta ki. A Víg-színház a „Színtelenül” bélyege alá sorolódott, a Centrál Színház a „Brandépítés” logója alá. A Budapesti Operettszínház „Az emelőgép”: „Stilárisan egységes, populáris nyelvezetű, elsősorban musicalszínház, ami pulzáló érzelmi tölteteket csomagol egyszerű papírba, mindent a hatásnak rendel alá, maximálisan kihasználja a trendet és a divatot, és technikai szempontból érzékenyen reagál a közönség elvárásaira”. A szétválóban levő Madách Színház és Örkény István Színház (a volt Madách Kamara) a „2 in 1” bilétát kapta. Ezen belül a Madách jelölője „A Webber-ház”, az Örkény tagje az „Apátlanul” (egyik előadásának címével utalva arra, hogy „a határozottan kortárs és mindig karakteres hangütés”, „a többféle színházi nyelv” részben eklektikus, tapogatózó, publikumkereső próbálgatásában „még sok a tartalék”). „Szelepbe merevedve”: nem is lenne könnyű kitalálni, hogy ez a Mikroszkóp Színpad (megcsontosodott szerepe szerint a kabaréműfaj mondhatni egyetlen szelepe). Az utolsó fejezet összegzése nem sok kecsegtetőt sorjázhat általánosságban. Az igazgatói pályázatok kikezhdetőségét, a „hitbizományokat” ugyancsak felemlítő Ugrai és Zsedényi szerint „konzekvens, a bennünket körülvevő világra való érvényes reakciókat illetően művészi koncepciója, összetett motivációkra épülő társadalomképe mindössze két teátrumnak (Katona, Örkény) van”. Továbbá: „A színházak jellemzően teljesen figyelmen kívül hagyják a nézőnevelést, elégnek vélik e célra a műsorpolitikát”.

A cikk konklúziója – kérdéssor: „Vajon kinek az érdeke, hogy látszattműveltség uralkodjék a társadalomban, s a nézőt ne az ismeret alkalmazására, abból önálló következtetés leszűrésére, hanem csupán a szereplőkre és szövegre koncentráló felületes időtöltésre invitálják? Meddig visel el egy komplett szakma szinte mindent, meddig megy el »kompromisszumokban« az úgynevezett »túlélés« érdekében? S mikor jutunk el oda, hogy például egy ilyen írás kapcsán az olvasó nem feltételez reflexszerűen szövevényes érdekharckokat a háttérben, hanem normálisan gondolkodva annak értékeli, ami: véleménynek kilenc fővárosi színház művészeti állapotáról?” (A sorból azért hiányzik két meghatározó budapesti együttes, a Nemzeti Színház és a Budapesti Kamaraszínház, továbbá számos más alkotóközösség – köztük a befogadó jellegű, de saját produkciókat is létrehozó Thália Színház –, mert az előbbi kettő s a többi sem határozható meg a főváros színházaként, a fenntartás üzemszerűségét: irányítást, költségeket stb. tekintve. Nem feledhető, hogy *Színház* című folyóirat lapjain olvasható két közelítés, a gazdasági és művészeti szemügyre vétel csak a maga kettősségében rajzol összetettebb képet.)

Nyilván nincs egyetlen társulat sem, amelyik a saját működésének (vagy akár a másik társulatnak) fenti leírását maradéktalanul elfogadná. Egyén és közösség a bírálatot nem szívesen igenli, az elismerést rendre kevesli. Akadnak vitatható, sommás pontok a budapesti színházpanorámában. Például a Víg indokolatlanul mostoha besorolást, az igazgatói működését ott nemrég kezdő Eszenyi Enikő kevés megértést és türelmet kapott. Még akkor is, ha idei megaprojekcióik (*Othello*; *Hegedűs a háztetőn* – mindkettő rendezője Eszenyi; *A varázsfuvola* – rendező: Marton László) legfeljebb részlegesen váltották be a

hozzájuk fűzött reményeket. A Pesti Színházban viszont bejött Kamondi Zoltán rendezése (a *Mindent anyámról*, Pedro Almodóvar filmjét újrafogalmazva), úgy is, mint a műsorról mostanában levett, sikeres David Eldridge-féle átdolgozás, Eszenyi-rendezés (*Az ünnep*) virtuális utód-darabja.

Akárhogy is, nem csupán e publikációk, hanem az egész színházi szaksajtó hosszú évek óta hangoztatott nézete, hogy a magyar színház, a magyar színházművészet összességében nem magas színvonalú, az önazonosság, az érdekérvényesítés, a közös érdekképviselés, a szakmai morál számos problémájával egyelőre kilátástalanul és megosztottan küzd, és sem művészi önképzése, sem a közönséggel való, alakított kapcsolattartása nem megfelelő. Maga a POSZT, valamint színházi fesztiváljaink, találkozóink rendszere és színvonala is sűrű bírálat tárgya, főleg közép-európai összevetésben (tehát számunkra nem utolérhetetlen mintákra hivatkozva). Ezeknek a jogos észrevételeknek az elemzésére jelen körkép ismét csak nem vállalkozhat. Mindenesetre szembe kell nézni a szokott kelepce paradoxonával: a magyar színház általánosságban (budapesti és vidéki, sőt – megfelelő tájékozódással és óvatossággal – határon túli műhelyeit is figyelembe véve) súlyos bírálatokat von maga-ra, egyes produkciók viszont, bennük maradandó rendezői és kiemelkedő színészi, tervezői teljesítményekkel, lehetnek európai mércével mérve is kiválóak.

Színháztörténetileg maradandó előadást a 2009–2010-es évad folyamán a budapesti színpadokon nem láttam, néhány szívderítő kvalitású, masszívan kompakt, részértékiben, távlataiban ígéretes bemutatót szerencsére igen.

*

Merő véletlenség, hogy számomra egy-egy „medencés előadással” kezdődött és végződött az a nyolc-kilenc hónapnyi időszak, melynek premierjei közül néhányról (mintegy 80–90 új produkció ismeretében) beszámolhatok. Előbb a szentendrei szabadtéri változatban, majd az ettől kevésbé különböző kőszínházi megvalósításban (Nemzeti Színház, rendező: Alföldi Róbert) néztem meg a *Bánk bán* – juniort, melynek díszlet-előterében a színpad teljes szélességét elfoglaló üvegkád húzódik, hogy színészek és tárgyak úszkálhassanak, fulladozzanak, lebegjenek benne, a jelképi hívásoknak és a szokatlan látványnak engedve a nyolcvancentis vízben. Április végén a nevében is „vizes” Bárka tűzte műsorára – vendégrendező, a Sepsiszentgyörgyről nem először Budapestre látogató, és (emlékezzünk az Örkeny Színház *Elektrájára*) nagyobb mennyiségű vizet a kulisszák közt nem először alkalmazó Bocsárdi László színrevitelében – Luigi Pirandello *Nem tudni, hogyan* című darabját. Ennek stúdiószínházi díszletében a dúsan terített asztal alól váratlanul egy átlátszó falú műanyag stander tűnik elő. Vízében – hal az akváriumban – egy ember kényelmesen elnyúlhat, foroghat, megmerülhet. Mivel a Mucsi Zoltán játszott, örültnek vélt, kényelmetlen és konvenciórobbantó férfit (aki sajnos messze van a pirandellói Negyedik Henrik-kalibertől), Romeo Daddi grófot végül a medencében puffantja le – a célpont nem kis megkönnyebbülésére! – a felszarvazott Giorgio Vanzi tengerésztiszt, a hatalmas akvárium fala ki is lyukad, s mindaddig spriccel belőle a víz, amíg a nyomokat eltüntetni akaró családi-baráti közösség be nem tömi a golyó ütötte rést, s vissza nem helyezi a stander és a hulla fölé a jótékonyan takaró asztalt. Immár nekiláthatnak sült szárnyast falatozni.

A színpadon mindig érdekes és problematikus *díszletvíz* nem eléggé indokolt játszatása ellenére Alföldi munkája jó nyitánya volt az évadnak. A négy őselem egyike inkább erőteljes asszociációs sugalmazása és képi szokatlansága, tartalmas esetlegessége révén, mintsem funkcionalitása által töltötte be küldetését. A Katona József-dráma címéhez toldott *junior* jelző a csupa fiatalból, friss diplomás vagy diploma előtt álló színészből verbuvált csapatra és a sok mai, dübörgő zenével tarkított feldolgozás legoptimálisabb nézőré-

tegere is utalhatott. Az Alföldi vezetése alatt nívósan és sokszínűen teljesítő Nemzeti – mely józanul bekalkulálja, hogy egyes kísérletibb produkciói gyorsan lekerülnek a repertoárról (Alföldi ambíciózus munkája, a Botho Strauss-darab, *A park* is alig bír ki egy évet, de nem ez volt a legrövidebb széria) –, a köztudatban ma is az ország No. 1 színháza nem vádolható azzal, hogy ne tenne sokat a közönség megnyeréséért, az ízlés formálásáért. Színházpedagógiai aspektusból is nagyra értékelhető a *Képzett társítások* beszélgetéssorozat művészeti ágak közötti stafétázása, a *Tízparancsolat* pontjaira írott kortárs magyar pályázati drámák egyelőre felolvasószínházi megjelenítésének elindítása, az épület közösségi terében képzőművészeti projekteknak otthont adó kezdeményezés, sőt az enyhén extrém plakátírozás is, amellyel a színház a produkcióit hirdeti (többek között a kardot nyelő cirkuszista Lear király: Kulka János fényképével, Gothár Péter ellentmondásosan nagyszabású rendezése esetében).

Aligha Alföldi ötletét átvéve, de – a jó öreg beavató színház örökében is – feltűntek más „junior” jellegű, elsősorban fiatalokat invitáló előadások. Ezek sorából logikai, szcenikai hepehupáival is kimagaslott Zsótér Sándor extravagáns, mozgásszínházi arzenált bevető Shakespeare-rendezése a József Attilában, melyet bizvást lehetett volna *Hamlet* – juniornak titulálni. Junior-ügyben hosszú esztendőök óta Vidovszky György teszi a legtöbbet. A Karinthy Színházba telepített Móricz Zsigmond-adaptációja, a minden konvenciójától megfosztott – s diákszínészekkel megvalósított – *Árvácska* vonzó színfoltja volt az évadnak merőben új, absztrakt értelmezési impulzusaival. A mostanában felparázslott irodalomtörténeti *Móricz redvivushoz* pedig (a Nemzeti Csuli-muri felé sikló, Bezerédi Zoltán rendezte *Úri muri*jával együtt) izzó szellemi gyűanyag.

Bocsárdi Pirandellója viszont kudarc az inkább bal- és félsikerek között hajózó, s nem az igazi sikerektől hangos Bárkában. Jellegzetes példája annak – ez e falak között nem először fordul elő, noha akadtak termékeny találkozások –, hogy még tehetséges és tapasztalt vendégrendező sem igen teljesíthet magas szinten meghívói színpadán, ha az általa beszélt játéknelv és a keze alá kapott színészek színházi kultúrája nem hangolódik össze. Összehangolódásnak a *Nem tudni, hogyan* valóság és látszat dilemmáit laposan feszegető interpretálásában kevés nyoma mutatkozott. Bizonyára nem a Bartha József díszletébe oktanul bevont medence és több köbméter víz miatt, bár a folyékony közeg szinte megfagyasztotta a félrevitt játékot – benne és körülötte. Legfeljebb a meg-tisztuláshoz (és a darabban távolról mormoló tenger-archetoposzhoz) lehetett társítani a kád minióceánját. A medence- és vízhasználat sok nehézkességgel járó alkalmi fogás maradt.

A Bárka évadát, közelmúltját érő szigorú fogalmazást enyhítheti, hogy jobbára itt valósult meg Gergye Krisztián egy kevéske vizet ugyancsak nem nélkülöző táncszínházi-mozgásszínházi vállalkozása, Nádas Péter *Trilógiája* két részének (*Találkozás; Temetés*) összefüggő, egymásra épülő, test- és zenecentrikus tolmácsolása (a társuló játszóhely a MU Színház). Érzékeny és felkavaró laboratóriumi munka, mely az első résszel (*Takarítás*) nem tudott mit kezdeni, a másik kettőt viszont átáramoltatta a szerep(lőd) többszörös értelmezői metódusán, a fiziológiai dominancia primátusa ellenére a spirituális vonatkozásokat sem rekesztve ki az érzéki-muzikális lételsajátítás tragikumának e soha még tökéletesen el nem játszott költői darabjaiból. Színészkínzó próbatétel, de komplex színész- és nézőiskola is ez a feldolgozás.

Úgy adódott, hogy április legvégén még egy vízben gazdag premiernek lehattünk (ebben az esetben jókedvű, felszabadult) tanúi. Ascher Tamás Marivaux-t prezentált a Katona József Színház deszkáin. *A szerelem diadala* télikertjében likas ereszről, csövekből ömlik, hordóba-vödörbe csepeg, kannában pimpósodik az e helyiségben mindent okkal átható, éltető víz. Láthatunk meztelen (férfi)fürdőzést, vízililiomos mélyedésbe történő beletoccsanást. A víz nem követel magának többet, mint ami a szörcsögésben, zuhogás-

ban, loccsanásban megilleti. A rendező ténykedése nyomán hibátlan arányossággal áll össze a lenge, életközeli példázat, melynek végén a diadal – a győzelemdrámák újabb kori, szkeptikus közelítésének megfelelően – nem túl súlyos vereséget jelent.

*

Rövidülnek az előadások. Budapesten legalábbis, és ebben a szezonban szembeszökően. Szünet nélküli 70–100 perc alatt bonyolódtak le olyan monumentális színművek is, mint a *Hamlet*, Musset *Lorenzacciója*, az említett Marivaux- és Pirandello-mű, s egy regiment, természetétől fogva kurtább szabású, első blikkre azért szünetet mégis feltételező produkció, s persze azok az estek, amelyeket alkatilag eleve az egyórás időtartam körüli szerkezetre és ehhez igazodó nézői türelemre komponáltak alkotóik. A rövidülés, rövidítés – mint időtakarékoság, időnyerés – korjelenség; ismeretes, hogy a drámatörténet linearitásában is kimutatható az egyes periódusok uralkodó színműtípusainak strukturális, terjedelmi tömörödése. A jelen vizuális és akusztikus kultúrája erősen mutat ebbe az irányba; nem mindig a jótékony, fokozó sűrítés érdekében. Elképzelhető azonban, hogy többről és kevesebből van szó a színházakban, mintsem a tendenciák akart-akaratlan érzékeléséről, átvételéről. Többről: új, komprimáltabb befogadási trendek és automatizmusok próbálgatásáról, a hosszas szöveg fennhatóságának megnyirbálásáról, újfajta jelnyelvek vizsgázásáról. S kevesebből: a spórolás, az olcsóbban kiállítható produkció kényszeréről. Persze percszám és esztétikai minőség között nincs képletekbe fogható összefüggés.

Saját kontúrjuk példaszzerű kitöltésével érték el irigylendő intenzitásokat Ágens tervezett trilógiájának eddig megvalósult szekvenciái a MU Színházban. 2009–2010-ben a hármasság misztikáját még teltebben kiaknázó, az ironiafokot is srófoló második stáció, a *Fatum*, az ontológiai-antropológiai tehetetlenség kiváltotta indulat freccsenésének, megszélesítő levezetésének, megértésének és megértetésének kemény, poétiko-eklektikus parabólája volt soron. Talán nem elképzelhetetlen, hogy a harmadik egység elkészülése után a három darab egy estén is műsorra kerüljön (amiként Gergyéék is játsszák olykor-olykor – egy óra szünettel – egymás után a *Találkozást* és a *Temetést*). Igaz, akkor már elég hosszú mutatvány kerekedne a három rövid etűdből.

A rövid előadások, noha a kőszínházi műsorrend egy részét is bekebelezték, főleg az alternativitás menedékhelyeiről adtak hírt magukról. A friss színházi formációk között – a KoMa és mások mellett – máris vezető szerepre törő Szputnyik Hajózási Társaság (a MU-ban) az egykori dühös fiatal, John Arden *Élnék, mint a disznók* című, már nem fiatal, de változatlanul dühös (1958-ban íródott) drámáját szorította hatvanöt percbe (rendező: Göttinger Pál). A terjedőben levő „üldögélős”, lecsupaszított interpretálásból a nagyobb-részt ifjú színészek kiülték, kibeszélték, amit a társadalmi beilleszkedés zavarairól, a kasztkonfrontációk többoldalú rasszizmusának elkerülhetetlenségéről ki lehetett beszélni. A publikum körében szinte osztatlan rokonszenvet keltő előadás egyik internetes fórumozója Terhes Sándor törzsfő- (és tengerész-) alakítása kapcsán azt tudatta, milyen öröm számára a „krétakör érzés” újraélése, a tegnapi színházmodell és játékeszme vizsgálatása. A Krétakör Színház felbomlása valóban erős nyomot hagyott a fővárosi színházi térképen: kitépte egy fontos darabkáját. A Krétakör-szellemiség azonban – még esik szó róla – részben túléli önmagát.

Podmaniczky Szilárd újabb abszurdoid játéka (*Albert Einstein paprikáskrumpli*, RS9 Színház, rendező: Dobay Dezső) a magas és a plebejus színházi kultúra rokonságát is tanúsította. Vallai Péter és Csujá Imre (a *Beckett-re várva* után már másodszor) bizonyította, milyen zavartalanul képesek beilleszkedni (a Vígából, illetve az Örkenyből érkezve) a kicsiny pincészház működésének másfajta és mostohább viszonyai közé. A színházterem

a Rumbach Sebestyén utca 9. mélyén csupán egy sufni. Nem dehonesztáló a kifejezés. A Katona József Színház (mely a Kamrában a specifikus ötletű szakmai-történelmi öntükrözést, a *Notóriusok* sorozatot idén zárta le) Sufni elnevezésű legkisebb játszóhelyén Fekete Ernő pompás (bár szerencsétlen című) egyórás Weöres Sándor-kaleidoszkópját mutatta be (*Mennyekbe vágató prolibusz*). Ezzel *A kétfejű fenevad* című Weöres-tragikomédiát – épp Feketével az egyik főszerepben – végre autentikusan színre vivő társulat a „rímhívó” nagyszabású premierre a monoszínpad másként szép csengésű felelő rímével duplázott rá. A két spektákulum (Feketéé is szcenírozott versösszeállítás, líraszínház) lényegi különbségei alól kihallik Weöres Sándor vitor-virgonc katasztrófizmusának utánozhatatlan hangja. A (dráma)költő e két előadás által elnyeri, amit óhajtott (a számos kiadást megért *Egybegyűjtött írások* előszavában, a *Köszöntésben*): „A negyven évnél hamarabb el-érkező 3. évezrednek küldöm könyvemet. [...] [Az utókor] Birkózzék velem, mint kisgyerekek az apjával, és a birkózásban erősödjék. Mihelyt számára elfogadható leszek, szabályokat és gátakat farag belőlem: még síromban is azokkal tartok, akik nem tisztelik rám fogott vagy valódi rigolyáimat, bátran túllépnek a bearanyozott hülyén, olyan kezdemények és tetők felé, amilyenekről én nem is álmodhatok”. Fekete Ernő régóta érlelt vállalkozása is, *A kétfejű fenevad* pedig különösen (például militáns-minapi jelmezvilágával) a 3. évezredi tudatra van kihegyezve. 3. évezred? Mi az? Tíz év telt el belőle, kilencszázkilencven esztendő még ezután következik. A Katona József Színház e két újdonsága a múltból sejteti meg a most a jelenben időző, kevésbé virágos jövőt, nem véve el a kedvet, nem vonva el a nyitottságot attól, ami a homályból előbontakozva majdan következhet, következik.

*

Ki szerezte az évad meglepetését? Ha ilyesfajta díjat, címet lehetne odaítélni valahol, jómagam feltétlenül Rába Rolandra szavaznék. A Krétakör a Nemzetiben landolt színésze vitte magával a Schilling Árpád mellett töltött időszak tapasztalatait. Nem is egy, de gyors egymásutánban két rendezésre kapott lehetőséget debütálásként. Mindkettőt mesterien oldotta meg. Tábori György *Mein Kampf*-ját remekül, Myka Myllyaho *Pánik*-ját igen színvonalasan. Utóbbiban beugrással a három egyenrangú főszerep egyikét is átvette. Előadás-szervezése a két különféleképpen érdes, horzsoló témát feldobva egyként lehetővé tette, hogy ifjútörök kíméletlenséggel járjon el az elemzésben, de taktikusabb legyen a jelenetek felfűzésében és a színészvezetésben. A neonáci veszedelemre a prenáci anekdota-színművel hívta fel a figyelmet (Tábori/Tábori ifjonc Hitlerre még egy jószágos öreg zsidó, Herzl védőszárnyai alatt ismerkedik a nagybetűs Élettel), a finn kortárs kommerszgyanús sikerdarabjában pedig rátalált arra, hogy a társadalmi nehézkedésektől szinte teljesen függetlenül az egyén képes „saját erőből” hadat üzeni önmagának. Feltűnő – átfogó rendezői elképzelésekre, a rendezőben élő-munkáló szellemi térre vall –, hogy Rába a két elütő (ugyancsak rövid, szünet nélküli) darabot egymásba úszó díszletek közé helyezte (tervező: Daróczi Sándor), realitás és teatralitás gyümölcsözően dezorganikus keverésével. A két rendezői jeles mellé írjuk oda: Rába Roland egyike azoknak, akik a kuszált *Lear király*-ban is mesterien abszolválták szerepüket (Edmundként ő sugározta a delejes jegességet, amelyre e látomásos és kavart leariádának talán a legnagyobb szüksége volt, vagy lehetett volna).

A *Mein Kampf*-ot rendezve Rába ragyogó játszó társakra lelt a Nemzetit elárasztó fiatal színészek egy csoportjában, továbbá a Herzl alakító Sinkó Lászlóban és a Halál asszonyt csodásan éltető, a színpadot súlyos betegsége után (itt is és a kaposvári Vasziljev-rendezés – Marguerite Duras: *Naphoszat a fák*on – hőseként is) újra magáévá hódító Törőcsik Mariban. Sinkó csipkézőn nagyvonalú becserkésző technikával, kifürkészhetet-

len fájdalmas mosollyal ismét közel jutott emlékezetesen önistenítő-önsanyargató Thomas Bernhard-i kóklerkomédiás-figurájának, *A színházcsináló*nak a klasszisához. (E színműnek a Stúdió „K”-ban a *Pokoli kamaradarabok* ciklusos programját – valószínűleg quadrológiáját – megvalósító Tamási Zoltán is nekigyürkőzött színészként, rendezőként, dramaturgként, tervezőként, azonban ez az „egyórás” nem sikerült igazán jól, már az első harmada táján kifulladt: összeroppantotta a még oly szuverén feladathalmazt is.) Törőcsik már-már testtelen jelenléte kápráztató megfelelés a Halál-szerepnek – annyi életerővel és bölcsességgel, hogy az maga a halhatatlanság, az elpusztíthatatlanság. Ezzel olyan nélkülözhetetlen ellenpontoszó szölam lépett a *Mein Kampf*ba, melyet valószínűleg csakis a fiatalok gyűrűjétől övezett Törőcsik libbenthetett a fekete komédia színpadára.

Társulatként a Katona József Színház két előadásának szereplőgárdája nyújtotta a legjobbat. *A kétfejű fenevad*ban ugyan a főszereplő Bornemissza Ambrus deákot adó Kovács Lehel sajnálatos balesete után kevéssel még nem egészen volt szinkronban saját képességeivel, Ónodi Eszter, Fekete Ernő, Szacsвай László, Bán János, Kocsis Gergely és a többiek annál inkább. Zsámbéki Gábor Brecht- és *Kabaré*-asszociációkat is alkalmazva színre állított Ödön von Horváthjából, a *Mesél a bécsi erdő*ből hónapok múltán egyértelműen az együttes emlékezetes. Az összjáték. Egészen más (és sajátságos: „mozis”, „kis képkivágatos”, „bábpavános”) körülmények között szintén játékharmóniájával tűnt ki az Örkény István Színházba Bagossy László által plántált másik von Horváth-alkotás, a *Kasimir és Karoline* személyzete (azzal a külön érdekességgel, hogy a *pars pro toto* elv alapján majdnem mindig csak testük egy része látható, így *rész szerint* kell játszaniuk). Szántó Judit hívta rá fel elsőként a figyelmet, hogy ugrásszerűen megnőtt a szélsőjobb veszély társadalmi fenyegetését tárgyazó premerek száma. A két Ödön von Horváth-értelmezés és a *Mein Kampf* mellett az ide sorolódó bemutatók közül ne maradjon említetlenül a Stúdió „K” Szeredás András készítette és Fodor Tamás rendezte Euripidész- (*Bakchánisnők*-) adaptációja, a *Téboly Thébában* sem, mely korán rákapcsolt utazósebességére, nem gyorsított – de célt ért.

*

Mi újság a mai magyar dráma körül? Köszöni szépen, jól van. Elsősorban az a (közép)nemzedék, mely utánpótlásáról állandóan gondoskodva, a dramaturgi kartól támogatva a kortárs hazai drámairodalom tekintélyes hányadát szállítja. Manapság nem is annyira a magyar dráma helyzetéről, mint inkább az uralkodóvá lett színpadi nyelvezet helyzetéről kellene meditatálnunk. A kettő – dráma és nyelvezet – persze elválaszthatatlan, de a grammatikai-stilisztikai felvérteztségnek, egy beszédmód, tónus általánossá válása miatt olyan esetekben is lehet okunk új magyar drámát tételezni, amelyekben idegen nyelven – régebben vagy manapság – íródott drámai produktum nyeri el magyar színpadra alkalmazott, magyar nyelvű/nyelvi formáját. Meglehetősen bonyolult, nem könnyen áttekinthető jelenségkör ez. Adaptációk bemutatására vállalkozva sokszor még a színházaknak, az alkotóknak is gondot jelent, kinek a szerzőségével jelöljék újdonságukat? Az átdolgozó-rendező Sediánszky Nóra vagy az ő-szerző ifjabb Alexandre Dumas neve álljon-e az új (indíttatásában regény plusz dráma keverék) *A kaméliás hölgy* alapján készült *Kaméliás* élén (Thália Színház)? Ki írta a *Rakott szeszt*: Gárdonyi Géza [A bor], vagy rendező és dramaturgia, Szöcs Artur e. h. és Mátrai Diána e. h. (Ódry Színpad – első részében frenetikus, később lekonyuló rendezővizsga)? A „drámából dráma” kérdésköteget már 2008-ban könyvben problematizálta Gerold László, bár az *Átírás[s]ok[k]* nem tért ki az összes példára, lehetőségre, válfajra, és arra sem, mennyiben „sok” e tendencia. Parti Nagy Lajos a mai amerikai, angol, német felhozatalból, vagy akár Molière-ből magyarra ültetett-átírt-„megstilizált” színművei (a *Sírpikniktől* a *Tartuffe*-ig és tovább) ebben

a szezonban is tartották magukat, illetve gyarapították számukat, mintául szolgálva más átdolgozóknak és szerzőknek is. A „nyomdafestéket nem tűrő” nyelvi elemekből tíztizenöt év leforgása alatt „nyomdafestéket követelők” lettek. S hol van a színpadi nyelv Kukorelly Endre emlegette „egykettedessége”, a szóhasználati drasztikum például Sajó László lírájának hangjától, a *Dögcedulák* kötetének brutális átkaitól, a *Születésnapokra* című József Attila-felülírás „szabad-ötletességétől”?!

A nyelvi slumosodás rátalált a maga stílművészeire. Terjeszkedik – olykor csupán terpeszkedik – minden irányban. Varró Dániel elkészült és egyben tovább készülő *Lear király*-fordítása is ékes példa. Esterházy Péter a pillanatnyilag legújabb magyar dráma, az *En vagyok a te* (Jelenkor, 2010. 4. szám) elején rákérdeztet – Az Urral! –: „Vajon van-e mai magyar darab bazmeg nélkül?” S maga a beszélő adja meg azonnal a szellemes választ: „Hát most már nincs.” Ez a *bazmeg* – mely Spiró György *Csirkefeje* óta nem megy ki a fü-lünkéből – nem is igazi káromkodás, csak a szó kiejtési íráspecsétje, s olyan klasszicizáló-dott káromkodásjelöléseket folytat, mint az Ottlik-regény, az *Iskola a határon* „elefes”-e, „mbm”-je.

A 2009–2010-es hazai drámatermésre nem lehet panaszunk. A katalizáló, menedzselő, segítő tevékenység, melyet a Nyílt Fórum tud feladatának, az ösztönző késztetés, melyet az Örkény István Drámaírói Ösztöndíj és egy-két egyéb lehetőség teremt, hosszabb ideje érezteti jótékony hatását. A könyvkiadás sem zárkozott el a drámai műnemtől. 2009-ben jelent meg Térey János immár a bemutatás küszöbén álló *Jeremiás avagy Isten hidege* című misztériuma, 2010-ben Tasnádi István részint szokatlan játszóhelyeken otthonra talált verses drámáinak gyűjteménye, mely a címadó *Fédra* *Fitnesszen* kívül az ugyancsak az író rendezte legújabb művet, a *Kupidót*, valamint az iméntieknél fajsúlyosabbnak tetsző *Finitót* és *Tranzitot* foglalja magába. Kész a Nemzeti Színház *Tízparancsolat*-drámapályázatának nyolc drámája (kettőnek a felkértjei visszaléptek, így „Nyolcparancsolat” várja, hogy valamennyit másorra tűzzék). A parancsolatos nyolcak egyike, Háy János a Kolibri Színház számára megírta a *Völgyhídat*, amelyet az évad végén be is mutattak. Megint aktív évet zárt Zalán Tibor (még ha a *Vakkacs tojások* a Stúdió „K”-ban nem is szolt akkorát, mint – a *Rettentő görög vitéz* sikere örökében – remélték). Az új színművek közül Szálinger Balázs *Oidipusz gyermekei* című aktualizáló kompilációja érkezett és távozott is: a Radnóti Színházban 2009 októberében mutatták be, s a sajnálatosan elbaltázott térkezelésű elő-adásból 2010 áprilisában már a darabtemetést tartották. A József Attila Színház részleges önkorrekciós törekvéseinek újabb bizonyítékául szolgáló másik friss Szálinger-darab premierje őszre halasztódott. A drámai utóvédben ő ígérkezik az egyik legavatottabb, legihletettebb drámafelelősnek.

A középnemzedéket némileg („fölfelé”) kiterjesztve, eseményszámba megy, hogy Nádas Péter és Esterházy Péter ugyanegy esztendőben vette fel ismét a drámaírás fonalát. Az újabb drámai mű kreálásától sokáig elzárkózó Nádas *Szirénéneke* már ugyancsak olvasható könyvben kinyomtatva. Németországi ősbemutatóját Dirk Pilz egy „szépséges és szörnyűséges” szöveg, „posztapokaliptikus, lidércnyomásos panaszének” felzengésének minősítette. Nem könnyű kérdés, melyik hazai színház lehet felkészült az első magyarországi megjelenítésre e Homérosz- (*Odüsszeia*-) parafrázisból.

S melyik lehet felkészült Esterházyra? Radnóti Zsuzsa szavai szerint „A magyar színház tud spiróul, Parti Nagy-ul, tasnádiul, de nem tud esterházyul”. Esterházy Péter nem is egy: két új darabbal jelentkezett. A *Bárka* nagy elánnal végezte Esterházy-stílustanulmányait (*Harminchárom változat Haydn-koponyára* – rendező: Göttinger Pál), s a nem lebecsülendő középfokú drámainyelv-vizsgáig jutott. A mai revü, az *En vagyok a te* itthoni jövőjéről egyelőre keveset tudunk. Ha megkockáztatjuk – mint e sorok írója egy másik Bárkában, az e címet viselő folyóiratban tette, 2010. 2. szám) –, hogy az Esterházy-dramaszövegek a posztdramatikus dráma legjelentősebb hazai képviselőjének – a posztdrama-

tikus szöveg luxusának – is tekinthetők, akkor mindkét új műnek az lenne jót, ha nem egy-egy szívósan érdeklődő, kitüntetett műhely (mint korábban a Víg és a Pesti Színház) nézne szembe színrevitelükkel, hanem három-négy egymással versengő magyar színház.

A drámaírói kar aktivitása jelenleg nem egyensúlyos. A harminc és ötven közötti generáció majdnem mindent visz, az erejük teljében levő valamivel idősebbek minden mozdulására reflektorfény irányul. Egy ideje viszont hiába várunk új darabokat az 1970-es évek nagy generációját ma is reprezentáló, nyolcvan körüli, egyébként tevékeny idősebbektől. Szakonyi Károlytól, Görgy Gábortól, Csurka Istvántól. Kányádi Sándor a könyvhétre kiadja két színművét és két irodalmi forgatókönyvét (*Ünnepek háza*), sajnos azonban a sajtó alá rendezés közben elállt egy félkész – s mind között a legizgalmasabbnak remélhető – alkotása azonnali befejezésétől.

A nagy kivétel a drámaírók doyenje: Hubay Miklós. Pár évvel ezelőtt elkészült, anyanyelvet, kisebbségi kultúrát, európai emberi jogokat féltő színműve, az *Elnémulás* után az ikerdarabot, a *Pápvárókat* is papírra vetette. Egyelőre kéziratban, gondosan bekötött példányban fekszik előttem a szöveg. Büszke vagyok, hogy a várakozástéma, várakozásreménység újabb variánsát, az ígéhirdető fagyaltárus, az esküvői áldást évtizedes késéssel elnyerő házaspár, az ugyancsak kései megkereszteléstől vizes fejű Botondka és a kis csánóg falu más lakóinak drámáját már olvashattam, s jó hírét ez úton is költhetem.

*

Az évad közepe táján egy (idegen nyelven megjelenő) haza periodika többeknek feltette a kérdést: melyik volt (addig) az évad legemlékezetesebb bemutatója? Eltelt ugyan azóta pár hónap, de a magam értékítélete szerint most sem válaszolhatok mást, mint akkor: a *Lorenzaccio*. Zsótér Sándor rendezését (Maladype Társulat, Thália Színház) láthatuk összesen ezerötszázan, kétezren. Zsótér pályája kezdetétől működő erkölcsi igényessége a közelmúltban mind deklaráltabb erkölcsi felelősségbe fordult. Az aktualizáló, netán politizáló közéletiség továbbra sem jellemző rá – az érzékeny társadalmi figyelem annál inkább; amint az elsőrangú Brecht-értőhöz illik is. Bertolt Brechtől *A kivétel és a szabályt* már ebben a szellemben vitte színre (egy füst alatt Gorkij *Vassza Zseleznovájával*) a Nemzetiben (2008–2009-es évad), az Örkény Színház friss Brechtjében pedig (*Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése*) a címszereplő gengszter (harminc százalék védelmi pénzért) nem csupán Chicago és más amerikai nagyvárosok állítólag veszélyben levő zöltségkereskedőinek ajánlja fel üdvös őrző-ővő szolgálatait, hanem – többek között – Hódmezővásárhely, Pilisborosjenő, Budapest úgymond érintett boltosainak is. A szuverén esztétikai rend, mely Zsótérnél egyfelől a drámaszöveg szó szoros értelmében vett tárgyi-képi jelentésére, „lefordítására” alapozva, másfelől radikális elvonatkoztatások sorozatából hozta létre egyszerre formalista és lírai kottáját, páratlan eredetiségét, mostanában feldúsult a nézőt értő és együtt játszó partner mellett a társadalmi nyilvánosság részesének is tekintő közelítéssel.

Az óriásdramából kamaradramává nyesett *Lorenzaccio* a háziipari kivitelben művelt zsarnokgyilkosság anatómiája, társítva hozzá – eléje és utána – a különféle előzmény- és következménybűnöket. A bemutató látványvilága elvont-konkrét metaforára, irdatlan mennyiségű vörös kesztyűre (és a kesztyűkészítés aktusára) van alapozva. A kesztyűamóbára, kesztyűtengerre, mely vörösén kihullámzik a nézők lába elé is. Az egymásból teremtdő jelenetek apálya-dagálya betölti a játszóhelyet. Nádas Péter nevezetes szavával: mi, nézők, *összelelegzünk* –, hogy (közösen) kibírjuk az előadás piros vízoszlopának súlya alatt, a vízfénéken.

„A SIKER OLDALÁN”

A 2009/2010-es évad vidéken

(piros füzet, pesti garzon: az elbeszélés nehézségei)

Van egy kis, piros füzetem, nagyon csúnya, népszerű üdítőital-gyártó cég szponzorált vele (nem a kritikusi tevékenységemért), nemrég találtam az íróasztal alatt egy étkező-asztalként is fungáló, viharvert kartondobozban, amit mindeddig nem pakoltam ki az évad eleji lakásvásárlás óta (*hatodik lakhelyemre költözöm be*), tudja meg az olvasó is, ha már szubjektív az évadértékelés, ami itt következni fog, hogy: garzon, 32 nm, Budapest szíve. A piros füzet és a pesti garzon két külön dolog, de a későbbiek szempontjából egyformán jelentőségük lesz, azért is hozom őket játékba jó előre. Az előbbibe pár hete jegyzetelem a színházi előadások alatt megszülető gondolataimat, és itt az időhatározó a nyomatékos mondatrész, mert azelőtt nem jegyzeteltem, vagy csak a színházjegy hátára, ami még a legjobb eset, mert egyértelműsíti, hogy melyik előadásra vonatkozik az aktuális macskakaparás, vagy fecnikre, ezért ülök itt most egy viszonylag áttekinthetetlen cédulahalom közepén, illetve részben alatta, az ominózus asztal mellett; a pesti garzon pedig nyilvánvaló utalás a figyelmes olvasó számára, hogy a kritikuskollégák zöméhez hasonlóan a nemzet fővárosa az én lakóhelyem is, tehát vidéki színházba viszonylag ritkán jutok el, legalábbis ritkábban, mint budapestbe. Szám szerint negyvenkétszer tavaly szeptember óta, és ebben a negyvenkettőben nincsen csalás, vagyis budapesti vendéjáték, de csak azért nincsen, mert mire lehetne, és a szám bőven ötven fölé kúszna (hála a Rivalda Fesztiválnak, leánykori nevén Vidéki Színházak Találkozója), ez a cikk már nyomdába kerül. A negyvenkettő nem nagy szám, de nem is kicsi, tekintsük tehát közepesnek, ha jóindulatú vagyok (magammal), akkor azt mondom: a vidéki színházi kínálat negyedrésze, tehát ebből az alapállásból inkább részleges általánosságok fogalmazhatók meg, mintsem teljesek, inkább tökéletlenek, mintsem tökéletesek. Például hogy: majdnem mindenki népszínházat csinál vidéken, miközben nincs is definiálva, hogy mi az a népszínház, illetve milyen is az a népszínház, amit megmutatni óhajtanak, szóval hajlamos volnék némely színházakat a koncepciótlanság vádjával illetni, de mindjárt vissza is vonni a vádat, mert úgy kell nyilatkoznom, hogy teljes évadot sehol sem láttam vidéken, csak nagyjából teljeset, ami pedig azt jelenti, hogy több-kevesebb hosszú és tanulságos évad után mindenféle előítéletek alakulnak-alakultak színházakkal, színdarabokkal, színészekkel, rendezőkkel, tervezőkkel és a fentiek sajtóságos variációival kapcsolatban, értük, mellettünk és ellenük, és nagyjából (másképpen: szubjektíve) teljesnek ítélem meg azt az évadot, amelyben mindent láttam, ami érdekelt (a többit meg eléggé el nem ítéltető módon elképzelem). Megjegyzem, van esély az előítéletek módosítására, mert egyrészt az ember különböző okokból elvetődik olyan előadásokra is, melyeket előzőleg nem sokra taksált (volna), másrészt pedig ha egy-egy szavahihető kolléga dicsérően nyilatkozik egy-egy *nem szerethetőnek* prognosztizált produkcióról, akkor a produkció meg van mentve legalább annyira, hogy megnézzük, s ebből az következik, hogy igen fontos a hírverés, s hogy színházanként legyen legalább egy és évadonként lehetőleg más-más kritikus, aki kedveli azt, ami ott történik. Rám nézve pedig következik még az a felismerés, hogy nemcsak írok, olvasok is színkritikát, mert ez is az évad(om)hoz tartozik.

Ebben az évadban nem a *Jelenkornak* kell először számot adnom arról, mi zajlik a hazai színpadokon, az évad első felében a Kortárs Drámafesztiválon részt vevő külföldi kollégák tették fel az örök kérdést: melyek a kétezres évek magyar színházának (új) trendjei, akkor és ott azt találtam mondani: a legfontosabb trend, hogy nincsenek trendek – ami nem is az én frappáns gondolatom, hanem egy Aleks Sierz nevű angol, aki ezt válaszolta, amikor a fenti kérdést a brit színházzal kapcsolatosan szegeztem neki Pozsonyban. még tavaly. Később revideáltam az álláspontomat a magyar trendekkel kapcsolatban, és azt állapítottam meg, hogy igenis vannak, mégpedig a következők: 1. a művészszínházi és a szórakoztató színházi törekvések közötti kényes egyensúly megtalálása; 2. a művészszínház látszatának fenntartása a valójában kizárólagos szórakoztató színházi játékmód mellett; 3. a leplezetlen és kizárólagos szórakoztató színházi előadások uralkodása.

(válság pincében és padláson: Ha oly boldog-e rajt' / Mint akarom)

Különösen vidéken érzékelhető az iménti hármas irányú szignifikáns elmozdulás, amire két magyarázatot is tudok, egy külsőt és egy belsőt, egy környezetit és egy emberit, egy nehezen és egy könnyen kiküszöbölhető: a gazdasági világválságot egyfelől, valamint az alkotói lustaságot, önhittséget és – ha megköveznek is érte – a tehetségtelenség szülte alkalmatlanságot másfelől, ami nem okvetlenül alkotói alkalmatlanság, hanem pusztán színházvezetői, de vidéki műhelyek tönkretételéhez éppen elegendő. Viszont még mindig a legkisebb baj, mert szakmai érvek mentén történő igazgatói-művészeti vezetői kinevezésekkel orvosolható volna, mint ahogyan persze nem orvosolják. Szakmai bizottságok vannak, mert a demokráciában így működik a kiválasztás rendszere, a szakmai bizottságok javaslatain alapuló döntések azonban már ritkábban valósulnak meg (a meritokráciáról esetleg ha fél füllel hallottunk). Jó hír viszont, hogy az elmúlt évek párhuzamos történetei – Kaposvár, Kecskemét, Szeged, Szolnok – után sem törődünk bele, hogy így zajlanak a vezetői kinevezések, a zalaegerszegi igazgatóváltásból például botrány lett és országos felháborodás, azután persze a szakmai bizottság javaslatát figyelmen kívül hagyó döntés, melyet az utóbbi évtized leglohasztóbb évadterve követett a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban, de szót se többet a hervasztó kispolitikáról.

Hanem a világválság komolyan befolyásolta az életünket, nincs pénz kultúrára sem az állam kincstárában, sem a polgárok zsebében, és ennek koncepcionális, műsorpolitikai következményei is vannak: „a helyzet a színházakat választás elé állítja: vagy megfutnak, azaz elmennek szórakoztató irányba, vagy továbbra is a valóságról fognak beszélni, arról, ami körülvesz minket” (Zsámbéki Gábor); „hozzászólnak a társadalomhoz, amelyben élünk” (Mácsai Pál),¹ miközben a jó szándékot az empátia jegyében egy pillanatra sem kérdőjelezzük meg, valószínűleg mindenki olyan színházat akar, amely valamiképpen jól tesz az emberekkel, például élni segít (a Miskolci Nemzeti Színház és a Vígyszínház egyaránt e szlogent tűzte zászlajára), csak hát nem mindegy, hogyan. Az-e a cél, hogy gondunkat-bajunkat elfeledjük arra a két-három órára, amit a színházban töltünk, vagy éppenséggel az, hogy szembenézzünk a problémákkal, esetleg még valamiféle kiútkeresésre is kísérletet tegyünk, és az *előadások* többsége – e tekintetben egyre megy, vidék vagy Budapest –, persze az előbbire apellál, ami kétségtelenül a könnyebb, de egyúttal a felelőtlenebb megoldás, miközben a *színházak* többsége csak-csak próbálkozik mondani valamit a mának. Világos, hogy paradoxon ez, és abból ered, hogy sok helyen egy a vároznak és a világnak szóló előadással letudják a komolykodást, hogy azután ettől teljesen függetlenül szórakoztassanak, lásd a fenti 2. számú trendet. Ezzel megkapta a magáét a szépművészet, egyúttal népszínházat is csináltak, vagyis színházat a népnek. Kacaj, ajtócsapkodás, tapsorkán, és mindezek okán jelentik ki képzett, literátus, úgynevezett mű-

¹ Tompa Andrea: Válság: van. *Színház online*, 2009. június 4.

vészemberek, hogy erre van a közönségnek igénye, holott náluk jobban senki nem tudja, hogy a vidéki közönség többnyire azt eszi, amit eléraknak („Arra hamar rájöttem Magyarországon, hogy vidéken könnyű megtölteni a nézőteret” – mondja például a debreceni színházigazgató, Vidnyánszky Attila),² mert nem válogathat. Másrészt a közönséget nevelni és félrenevelni egyaránt lehet, mondok két ellentétes és végletes példát: Zsótér Sándor és Horváth Csaba munkáit nagyobb problémák nélkül vette be az angyalföldi József Attila Színház közönségének gyomra, a szolnoki Szigligeti Színház honlapján viszont öles betűk hirdetik: nézői kérésre tűzik újra műsorra az igazgató rendezte *Csókos asszonyt*, valamint kíváncsiságot és nyitottságot kérnek egy olyan – egyébként „Mi a Siker oldalán állunk!” szlogennel beharangozott – évadhoz, amelynek a legkockázatosabb-leginnovatívabb darabja Bródy Sándor *A tanítónője*.³

(végek, fények, alagutak: vannak vidékek)

Azt gondolom, Szolnok valóban véglet, maga a rossz példa, a leglesújtóbb művészi állapotban lévő színház széles e hazában, és módfelett aggasztónak találok, amikor a modellértékűen, a szakmai elvárásokat és a közönségigényeket egyformán kielégítve, egységesen magas színvonalon működő debreceni Csokonai Színház igazgatója, a fent már idézett Vidnyánszky (és azért citálom ismét őt, mert nemigen készülnek fajsúlyos interjúk a fajsúlyos színházcsinálókkal és/vagy -vezetőkkel) úgy nyilatkozik, hogy: „Nem a szívem csücske ez a fajta [ti. a szolnoki – MR] színházcsinálás, de semmiképpen sem mondanék ennyire lesújtó véleményt róluk. Imádja őket a közönség, őket ez hitelesíti”. Azért találok aggasztónak ezt a kijelentést, mert hajlamos vagyok megalkuvásnak olvasni a politikai szekértáborok befolyásával kapcsolatban, még ha Réczei Tamás kecskeméti művészeti vezető szíves közléséből tudom is, hogy a színházi szakmán belül nem oly nagyok a távolságok, mint, mondjuk, a kritikusok és a színházi alkotók között.

És valóban van átjárás innen oda és onnan ide, és különösen Kecskemétre, ahol Szász János *Három nővére* nyitotta az évadot, majd a szezon második felében a Kaposváron az évad talán legjobb előadását megrendező Rusznyák Gábor állította színpadra a *Szentivánéji álmot* – ez utóbbi a sikerületlenebb, noha az előbbi is *hanyag lyukaktól ékes*. Ezek mellett Vladislav Troickij izgalmas Gogol-mixtúrája, a *Gogol. Utóirat.*, valamint Réczei művészeti vezető *Plazmája* és *A maratonfutók tiszteletkört futnak* című előadása a művészszínházi vonal. A másik öt bemutató a szórakoztató irányt képviseli, két gyerekelőadás teszi teljessé az évadot, amelynek összképe elsősorban azért nem igazán lehangoló, mert a társulat fiatalabb tagjai csempésznek bele némi ragyogást, és különben is igen méltánylandó törekvése a Cseke Péter vezette teátrumnak, hogy törődni próbál az ifjú színészekkel, ezt bizonyítja az idei évadban első alkalommal megrendezett Szín-Tár, melyen három ország öt magyar nyelvű színművészeti egyeteme mutatkozott be néhány előadással. Ráadásul, ha onnan szemlélem a dolgot, hogy Kecskemét – némi eufemizmussal és a politikai korrektség jegyében – Szolnokhoz hasonló indulású színház, magyarán politikai alapon nevezték ki a vezetését, akkor szinte valóságos Kánaán.

Amikor azt írom, hogy igen fontos évad az idei kaposvári, már tudom, hogy Schwajda György meghalt, de a két dolognak, az igazgató halálának és az én kijelentésemnek nincs egymáshoz köze. Akkor is ezt mondanám, ha Schwajda, akit sok mindenért nagyra tartok,

² Koltai Tamás: A színháznak szolgálnia kell. Interjú Vidnyánszky Attilával. *Színház*, 2009. december.

³ Esetleg Schiller *Ármány és szerelem*. De válasszon az olvasó: Molnár: *Az üveg cipő*, Kacsóh–Hel-tai–Bakonyi: *János vitéz*, Szilágyi–Eisemann: *Én és a kisöcsém*, Webber–Rice: *Jézus Krisztus szuper sztár*, Niccodemi: *Hajnalba, délben, este*, Harris: *Csupa balláb*, Márai: *Kaland*, Milne: *Micimackó*, Péreli–Aldobolyi–G. Dénes: *Roncsderby*.

kevesebb mindenért kevesebbre, még élne, és még azt is kijelenteném nagy hevületemben, hogy az egyik legérdekfeszítőbb teljesítmény a Csiky Gergely Színházé az idén. Egyrészt az Anatolij Vasziljev–Törőcsik Mari páros meghívásával, másrészt azzal a hibrid évadtervvvel, amely 2009-ben és 2010-ben az egykor legendás somogyi színházban megvalósult, az előbbiről később, érdemei szerint külön szólok, az utóbbiról most: szinte mindegyik fontos kaposvári rendező színpadra állított egy-egy előadást az évadban: Babarczy László, Keszég László, Mohácsi János, Réthly Attila, Rusznyák Gábor és Znamenák István, de kicsoda dolog, hogy egy Znamenák-rendezésben a három főszerepet vendég játssza Kaposváron (persze nemcsak ebben az előadásban, nemcsak Kaposváron furcsa ez), és kicsoda dolog, hogy miközben a nagyszínpadon dübörög a *West Side Story* (rendező: Román Sándor, és még csak idézőjelbe se teszik ezt a „rendező”-t), az előadás zajai beszűrődnek a stúdióba, bele az *Oidipusz királyba*, amit úgynevezett (én nevezem úgy) régi kaposváriak játszanak, és ami szintén külön említést érdemelne, ha már Vasziljev rendezését kiemeljük. De mégiscsak folytatom ezt a mondatot, ahogyan Rusznyák Gábor is, aki immár nemcsak nagyon fontos fiatal rendező, hanem nagyon fontos rendező, folytatja a kaposvári hagyományokat ezzel a hallatlanul értékes, kortalan, rituális, hétköznapi, emberléptékű előadással, amelyben a színészek és a közönség között folyó játéka a főszerep. Itt nem állom meg, hogy a POSZT-szelektor Fáy Miklóst elő ne vegyem, ha csupán azért is, mert éppen a színészi alakítások fajsúlyosságát hiányolja a produkcióból, pedig a hőroszból hirtelen kisemberré töpörödő, remek Kocsis Pál színészi kvalitásaihoz ebben az előadásban sem fér semmiféle kétség, és attól fontos és attól erős ez az előadás, hogy Kocsis formátumához fölér a társulat, vagy a társulatéhoz Kocsis. A színészi játék tekintetében máshonnan fogalmazódik a Vasziljev rendezte *Naphosszat a fákon*-előadás, amelyben éppen úgy nem érdekel a lapos alapsztori, ahogy, felteszem, Vasziljevet se igen érdekelte, sokkal jobban foglalkoztat az, ahogyan esz-közként működnek a színészek a rendezői kézben. Úgy veszem észre, hogy a játszóktól eltűnnek minden mesterkéeltséget, mintha természetes légzésüket kellene követniük, és szünetet tartani akár mondat vagy szótag közepén, és mindeközben értelmezni a szövegáradatot, ami tényleg és valóban jelentéktelen, *ettől* nem lesz az előadás abszolút átütő, de számomra mindenképpen revelatív, mert először látom a gyakorlatban, amit mind-
 eddig csak papíron. „Amikor beülök a nézőtérre, kivételes személyiséget akarok látni”,⁴ vagyis személyt, nem pedig szerepalakot, Törőcsik Marit, Gubás Gabit, Kocsis Pált (megint) és Nyári Oszkárt ezúttal, Törőcsiket nagy visszatérőként, a túloldaltól, egészen elképesztő emberi-művészi erővel létezni a színpadon (és ugyanez az önazonosság süt majd róla hónapokkal később a Nemzeti Színházban, az itt részletesen budapesti volta miatt nem tárgyalt *Mein Kampf*-ban, az egy csapásra fontos rendezővé vált Rába Roland dirigálásában, egy felhőtlen és egyben gyomorszorító estén, amelyen bizonyos George Tabori – született Tábory György – végleg megérkezik a magyar színpadokra.)

Ha már Rusznyákot és Rábát kiemeltem, szólnom kell egy harmadik fontos, egyre izgalmasabb rendezőről, Koltai M. Gáborról, és az ő ürügyén emlékezzek meg két végvárat, Nyíregyházát és Zalaegerszeget, melyek nemcsak a tekintetben követnek hasonló modellt, hogy Koltai M.-et rendszeresen hívják vendégszerepelni, de, mondjuk, a színházról és annak funkciójáról alkotott képük is hasonlóan látszik, noha féltő, hogy Zalaegerszeg esetében mindez múlt időbe kerül, bárcsak ne kerülne. A két színház célja: azokhoz szólni, akik akkor és ott és úgy élnek Zalában és Szabolcs-Szatmár-Beregen. Koltai M. kortárs magyar (szabolcsi) valóságra alkalmazott-értelmezett nyíregyházi *Tizenkét dühös ember* tavalyi, ezért hallgatok róla, nem úgy a színháznevadó, százharminc éve született Mórícz Zsigmond ürügyén bemutatott három új magyar egyfelvonásosról, melyek egyetlen előadásban, *Mórícz 2009* címmel láthatók, s amelyekkel nem protokolláris főhajtásra,

⁴ Polina Bogdanova: Vasziljev múlt és jövő között. *Színház*, 2008. november.

hanem a Móricz szelleme előtti színházi tisztelgésre tett sikeres kísérletet a Móricz Zsigmond Színház. És akkor még az évad slusszpoénjáról, a Forgács Péter rendezte *Hát akkor itt fogunk élni!* című produkcióról is szólni kell, amely Thornton Wilder *A mi kis városunk* című művének átírata, adaptációja, utánérzése (?). A Wilder-darab (amelyet pont húsz éve játszottak Nyíregyházán) okán, ürügyén, miatt – Forgács Péter, Faragó Zsuzsa és a társulat ízlése szerint, à la kortárs Nyíregyháza, Wilder alapszituációját megtartva, nevezhetném akár revünek, de a szeretet dicséretének, a józan, értelmes, lehetőség szerint teljes életre való talán szentimentális, de biztosan giccsmentes felszólításnak, hibátlan, energikus, szívőtől-lélektől izzó professzionális társulati összmunkának. Feltett szándékom volt, hogy nem írom le egyik színész nevét sem, mert akkor mindegyikét kellene. Szalma Noémiét mégis le kell írnom. Ő azt a szerepet játssza, amelyik Wildernél a narrátor, itt, mondjuk, konferanszié, porondmester, színházi serpa, és civiliséget játszik, néző is meg játszó is, tehát velünk is van meg ellenünk is, nehéz feladat, de megoldja, mert bizalmi viszonyt épít fel és tart fenn a közönséggel.

Hasonló bizalmi viszonyt színész és nézője között leglátványosabban a zalaegerszegi színház *A revizorjának* bemutatóján venni észre az évadban, amikor Farkas Ignác színművész kiáll a színpadra, és kiáltványt olvas fel, beszámol arról, milyen játékot űzött a politika övelük, miként akar a nyakukra ültetni valakit a nagyvárosból, jé, pont, mint *A revizorban*. Végül is mindegy, Pétervár vagy Budapest, a közönség állva tapsol, szereti az ő színészeit, akik minőséget tettek le a lába elé évtizedekig, a színészek közül, akik akkor a sírás határán állnak a színpadon, ma már sokan nem tagjai a Hevesi Sándor Színház társulatának, noha az új igazgató szerződést ajánlott nekik is, és ez tetszik nekem, ez a fajta karakánság. A lényeg most mégsem ez, hanem hogy a művészeti vezetői hattyúdálát *A revizorral* előadó Bagó Bertalan a való élettel keresett és talált kapcsolatot, arra reflektált, ami Zalaegerszegen történik, a közönség pedig megértette, vette a lapot. Ha az ember megkérdezi őket, tessék mondani, mit röhögnek, magunkon röhögünk, válaszolják, ennél igazibb, hasznosabb és hatékonyabb színház nincsen. Évekkel ezelőtt egy interjúban Bagó minden második mondata az volt: gondolkodni és gondolkodtatni, erre szokott rá a zalaegerszegi közönség, és adja isten, hogy az új direktúra ne szoktassa le róla. És most kanyarodunk vissza a bekezdés elején emlegetett Koltai M. Gáborhoz, aki talán a legpontosabb elemző a mai magyar színházban, ez emeli őt magasan az átlag fölé (állandó dramaturgja, alkotótársa Sediánszky Nóra), erről tanúskodik a Stúdió „K”-ban színpadra állított *A Danton-ügy* című munkája, és a zalaegerszegi stúdiószínházként működő művelődési házban megrendezett Füst Milán-darab is, a *Boldogtalanok*, amiből az alkotók mindent kihoztak, ami a műben benne van, sőt még ennél is többet. Koltai M. és Sediánszky változata Szent Pál *Szeretethimnuszát* toldja hozzá a szövegtesthez, amivel egyértelműsíti értelmezésük origóját, miközben az előadás ennek a kornak tart tükröt, amelyben élünk, ráadásul egy-egy fontos, nagy alakításhoz segíti Tánccs Adriennt és a szerephagyományánál jócskán korosabb, éppen ezért nagyszerű Farkas Ignácot.

Formálódóban van a nyugati határszélen egy másik professzionális, profilt kialakítani szándékozó kőszínház, melyet Jordán Tamás gründolt és kommandíroz Szombat helyen, s amely első teljes évadán van túl, ennyiből pedig általánosítani nemigen lehet, legyen tehát megelőlegezett bizalom, amikor azt mondom: a Weöres Sándor Színház is a városról és a városnak törekszik szólni, olykor esetleg határfeszegető-határátlépő produkciókkal. Jordán, úgy fest, komolyan gondolja, hogy a színház agora, közösségi tér, egyedülállóan dicséretes például a *Szakmák színháza* projekt, melynek keretében nem kifejezetten kedvelt hivatásokat népszerűsítenek színházi eszközökkel a fiatalok körében, és tulajdonképpen az előadástermés sem rossz, ha talán a kommersz irányba mozdul is inkább. A Valló Péter rendezte *Liliom* Szabó Győző és Csonka Szilvia jutalomjátéka, az

Anconai szerelmesek (rendező: Béres Attila) és a *Függönyt fel! (Még egyszer hátulról)* (rendező: Jordán Tamás) a hagyományosabb szórakoztató vonalat képviseli, ám Dömötör Tamás ismét sajátos, progresszív, filmes-színházi előadással állt elő. S még ha az Orwell *Állatfarmja* mentén létrejött *Farm Bt.* a tavalyi Dömötör-rendezés, a *Szerelmes Balázs* hibájával-problémájával küzd is, és az előadás alapötlete nagyon hamar kiürül, a vizualitás inkább a felszínen, mintsem mélységeiben támogatja meg a produkciót, azért előremutató színház, mondanám, hogy irányadó, de a következő évadtól Dömötör nem tagja a társulatnak, semmi harag, semmi botrány, egyszerűen *nem így képzelte a rendet*, ösztönösen lázad az üzemszerű színházcsinálás kényszere ellen, kívánom, maradjon így, és szülessen a fiatal alkotó keze nyomán az egykori Kamara Savariához hasonló autonóm, független műhely. Nekünk, pártatlan színházba járóknak végül is mindegy, milyen keretek között születik a jó színház, amilyen, mondjuk, Jeles Andrásé, és amelyik ezúttal épp Szombathelyen, a színinövendékek prezentálásban kel életre, *A nevető ember* címmel. A Kamra-beli, azonos című előadással való bárminemű egyezés egyáltalán nem a véletlen műve, noha e vasi produkció mégsem remake, mert más kortárs szövegrészeket emel át ebbe az előadásba, mint tizenöt évvel ezelőtt a Katona produkciójába, bár a súlypont ugyanott, korunkon, azon belül is a művészet kilátásairól való kiábrándító és megrendítő látélet prezentálásán van.

Az egri Gárdonyi Géza Színházat azért hagyom a végére, mert talán Egerbe járok legszívesebben színházba, nem azért, mert relatíve közel van a fővároshoz, hanem mert ez a színház kellemes, huszonegyedik századi atmoszférájú hely, ha tetszik, kortárs, ráadásul friss, izgalmas, minőségi előadásokkal, aki pedig ezért felelős, az Csizmadia Tibor. Született színházigazgató, nem tudom, csak úgy képzelem, hogy kellő diplomáciai és pedagógiai érzékkel, ha még csak közepes rendező volna is, hasznára válna a magyar színháztörténetnek, mert Eger az ő keze alatt fejlődő műhely, igen jó karban lévő, kompakt társulattal, van már például tánctagozatuk is, Barta Dóra vezetésével, és egy másik fontos színházcsináló, a sokáig hontalan Zsótér Sándor is tagja a Gárdonyi Színháznak. Ebből a pusztá szerződöttesből pedig máris profitált annyit honi színházi életünk, hogy Zsótér megpróbálkozott az úgynevezett könnyű műfajokkal, amelyek különben rendszerint nehezebbek, mint a már első pillantásra nagyinak és komolynak tűnő vállalások. Tavaly Raymond Chandler klasszikus krimijét, az *Elkéstél, Terry!*-t rendezte az egri deszkákra, az idén pedig pályafutása, ha jól számolom, első operettjét rendezte anyaszínházában, a Fényes-Harmath-alkotópáros *Mayáját*, és amíg a rendező ki- és befordítja az operettjátás klišéit, addig a koreográfus, Ladányi Andrea a tervezők, Ambrus Mária és Benedek Mari hathatós közreműködésével ki- és befordítja a klasszikus orosz baletthagyományt. A társulat pedig – különösen Járó Zsuzsa, Ötvös András, Mészáros Máté (és megint: Mészáros Máté) – remekül muzsikál, de nemcsak itt, hanem az évadról évadra vissza-visszatérő Máté Gábor rendezte *Csörgess meg!* című mobilrevüben (a Katona főrendezőjének kötődése tulajdonképpen nem is meglepő, hiszen az első, a „legendás” Máté-osztályból egész különítmény működik Egerben). Feltételezhető az is, hogy nem sok színház volna Magyarországon, amely ilyen minőségben ki tudná állítani Márton László történelmi drámatrilógiájának népes szereplőtáborát, az viszont egészen bizonyos, hogy olyan mindedig egy sem volt, amely elég bátor lett volna a nagyszabású drámahármas teljes bemutatásához, Egerben éppen Csizmadia Tibor rendezésében és éppen az idén vált teljessé a trilógia (*A nagyratörő, Az állhatatlan, A törött nádszál*), tetőzött a színháztörténeti jelentőségű vállalkozás, például ettől és ezért is lesz kedvem a következő évadban is színházba járni, nemcsak Egerbe, és azon leszek, hogy a bizonyos kis piros, nagyon csúnya jegyzetfüzet mielőbb megteljen, cserélhető legyen, az inkriminált papírfecniket pedig ezennel egy nejlondossziéba és onnan, asztalfiókom nem lévén, mondjuk, az ágyneműtartóba vagy a konyhaszekrénybe teszem, reménykedve, hogy a jövő hoz majd fiókos író-

asztalt és sok maradandó színházélményt, mert *azt érzem, hogy megtörténhet bármi*, pozitíve, persze.

Önkényesen elemelt, a dolgozatban kurzívval jelölt kisebb-nagyobb részletek – „a szöveg az övé, noha a mű ezzel együtt sem »saját«” (Parti Nagy Lajos: *Molière: Tartuffe*) – az előfordulás sorrendjében:

Ottlik Géza: *Iskola a határon*

Tóth Krisztina: *Hajdu blues*

Nádasdy Ádám: *Az óra*

Arany János: *A walesi bárdok*

Kányádi Sándor: *Vannak vidékek*

Parti Nagy Lajos: *Rókatárgy alkonyatkor*

József Attila: *Levegőt!*

Szabó T. Anna: *A mai nap*



Jelenet a Parasztopera című előadásból. (Fotó: Tóth László)

„NINCS PEZSGÉS”

Kovács Dezső beszélgetése

K. D.: *Milyennek láttad a színházi mezőnyt a válogatás idején?*

F. M.: – Nem volt erős az évad. Egyébként csak tizenegy hónap terméséből válogathattam.

Ez már az elején egyértelmű volt?

– Nem, menet közben derült ki. Olyan érzéseim voltak, hogy ennél azért többet tud a magyar színház. Jobb évadokban erőteljesebb előadások is születnek, de a tizenegy hónap viszonylag pontosan reprezentálta a színházi életet. Gyengébb évad után talán erősebb jön, de nem várható minőségi ugrás. Van egy erős középmezőny, vannak nézhető előadások, de keresni kell a megrázó színházi élményt.

Az alternatív, független társulatoktól sem várható minőségi ugrás?

– Nekik vannak tartalékaik, például remek színészeik, akiket kevesen ismernek. De nem látom az átjárást a függetlenek és a kőszínházak között. Ha valakit szerződtetnek alternatív színházból, nem nagyon tudnak mit kezdeni vele. Odatűzik a nevét a kalapjuk mellé. Péterfy Bori izgalmasabb színésznő egy alternatív stúdióban, mint a Nemzetiben.

Hol helyeznéd el a magyar színházat a művészeti palettán?

– Sokféle törekvés látszik, de a színház mint műfaj kevésbé érdekes. Nem tudja, mit akar, és én se tudom, mit várjak tőle. Egyik pillanatban azt szeretné, hogy legyenek jól felismerhető vidéki központjai Nyíregyházától Kecskemétig. Ám fennáll a veszély, hogy „aláldolgoznak” a közönségnek, s előbb-utóbb magyar nótákat kezdenek el énekelni a színházakban. S van másfajta veszély is: majd mi itt a fővárosban megmondjuk, mi a trendi. Nem lehet csodát várni a nagy társulatoktól. Nem tudom, mit kellene csinálni, hogy csoda történjen... Most a szimfonikus zene a „húzóágazat”. Nincs pezsgés a színházban, többé-kevésbé megmerevedtek a formák, amelyeket egyre nehezebben tudnak kitölteni a nagy társulatok. Nem igazán eredetiek a megújítási kísérletek sem, vagy megbuknak a társulatok ellenállásán. Látom például az igyekezetet a Nemzetiben: ki akarják használni a hatalmas, új épületet, a modern színpadtechnikát, valamiért mégsem sikerülnek az előadások. Sokan szeretik az *Úri murit*, s mondják, milyen jól játszik benne Stohl András. De hát az egy nótázós előadás, s azt élvezik, hogy nótáznak benne.

Mennyire voltál képbén, mikor felkértek a válogatásra?

– Amennyire egy átlagember képbén lehet. Igazából most se vagyok nagyon képbén, nem ismerem a fő erővonalakat.

Nem okozott ez neked etikai dilemmát?

– Nem. Azt gondoltam, legyen az a felkérők dilemmája, felelőssége, hogy a megfelelő embert választják-e válogatónak. Annyit tudtam, hogy lelkiismeretesen el fogom végezni a munkát. A válogatás lényege, hogy nem olyan ember válogat, aki nagyon képbén van, aki pontosan tudja, ki a barát, ki az ellenség. Hanem olyan, aki friss szemmel néz az előadásokra, a társulatokra.

Ha nem voltál képbén, hogyan tudtad eldönteni, nézel-e előadást, mondjuk, Sepsiszentgyörgyön, a Szputnyiktól vagy a KoMától?

– Van ennek egy szabálya. A nagy társulatok két előadást jelölhettek, az alternatívok

egyét. A jelölést beküldték a Magyar Színházi Társasághoz. Ezeket az előadásokat természetesen kötelező volt megnézni. De bármi mást is nézhettem. Például a Katona József Színház nem jelölt egyetlen előadást sem.

Más társulat is élt ezzel a megoldással?

– Nem tudom. Én kaptam egy listát a jelölt előadásokról, s eldönthettem, mikor, hova akarok menni. Összeállítottunk egy műsortervet, és jártam a színházakat.

Hány előadást láttál?

– Százhuszat, százharmincat.

Végül is hogyan döntötted el, hogy mit nézel meg és mit nem?

– A jelölteket mind megnéztem, és sok előadást ajánlottak még, akár privát is. Mondjuk, ajánlották, hogy érdemes megnézni a kaposvári *Oidipusz királyt*. Tényleg érdemes volt, bár végül nem került föl a listára. Az ember elindul és próbálja becsülettel nézni az előadásokat. Végül is nincs egyedül, Vajda Márta, a Magyar Színházi Társaság ügyvezető titkára segített az egyeztetésben.

Régóta viták tárgya, hogy roppant problematikus az egyszemélyi válogatás.

– A független, egyszemélyi válogatás éppen azért érdekes, mert nem érzik úgy az ember, hogy összegzik a színházi kritikákat a POSZT-on. Most megváltozott a játékszabály, ezután kritikus is részt vesz a válogató testületben. Nyilván súlyosabban esik latba a szavazata, mint a civileké. Úgy látszik, erős volt a kritikus lobbija, vagy túl nagy nyomás nehezedett a POSZT-ra, hiszen minden évben elhangzott, hogy ezer sebből vérzik az egyszemélyi válogatás.

A következő POSZT-ra háromfős testület válogat, köztük egy kritikus.

– Igen, de igazán nagy botrányok, tévedések eddig se voltak.

A bőség zavaráról vagy a szűkösségről szól az idei válogatás?

– Egyértelműen a szűkösségről. A kamaraprodukciónak közül előbb lett meg a hét kiválasztott, bár két határon túli előadás is bekerült. A nagyszínházi mezőnybe a Katona visszalépése után az utolsó pillanatban csúszott be az egri *Maya*, ami február 26-i bemutató volt. Bár nyugodt a lelkiismeretem, tudom, hogy vannak vitatható pontjai a nagyszínházi válogatásnak. Épphogy csak meglett a hét.

De nem válogattál be előadást Kaposvárról, a Vígből, a Radnótiból, a Nemzetiből.

– Hát igen. Kaposváron láttam az *Oidipusz királyt*, *A nők iskoláját*, *A padlást*. Az *Oidipusz* állt legközelebb a bekerüléshez; kifejezetten jól sikerült előadás. Csak hát egy beválogatott produkcióban harmóniában kell lenni a darabnak, a szereplőknek, a rendezésnek. Úgy láttam, nem tudták jól kiosztani a címszerepet, *Oidipusz* figurája nem volt elég érdekes.

Láttad a Naphosszat a fákon című előadást?

– Láttam, persze. Egy rossz darabot próbáltak óriási energiákkal feljavítani. Fantasztikus élmény volt Törőcsik Mari jelenléte. Nemcsak a felé áradó szeretet, hanem a tudása, ahogy megtanulta azt az óriási szerepet. Idős színészek gyakran küszködnek a szöveg megtanulásával, s akkor, lám, valaki megmutatja, hogy mennyit bír.

Törőcsik Mari alakítása miatt sem gondoltad úgy, hogy helye lenne az előadásnak a POSZT-on? Ilyet tőle sem látsz minden évadban.

– Ez igaz, de meg sem fordult a fejemben, hogy – Vasziljev ide vagy oda – a *Naphosszat a fákon* nyerő produkció lehetne... A vígszínházi előadásokról sem gondoltam, hogy méltó módon reprezentálhatnák a mai színházi törekvéseket. Zavaros állapotban van a Vígszínház. Az *Othello* három főszerepére vendégszínészt hívtak. Akkor miért is választották ezt a darabot? Nem értem a vezetés logikáját.

Nyilván nyitni is akar az új vezetés.

– Lehet, vagy versenyhelyzetbe akarja hozni a hatalmas társulatot. De attól végképp igyekeztem távol tartani magam, hogy ki mit miért csinál. Azt néztem, ami a színpadon van. Esélytelennek bizonyult a vígszínházi *Játék a kastélyban* is, Tornyi Ildikó minden

megnyilvánulását hamisnak éreztem. Igazi örömet Lukács Sándor okozott, aki egy viszonylag kis szerepet fenomenálisan oldott meg. De hát egy színészért nem lehet beválogatni egy előadást.

Az előadásokat fontosabbnak ítéled, mint a színészi munkát?

– Próbálok harmóniát fölfedezni, egységben látni a rendezést, a színészi játékot és a darabot. Nagyon szeretem a jó színészeket. Kőszínházakban ma már ritkán találkozol nagy színészekkel. Vannak páran, nem sokan. Jordán Tamás, Törőcsik Mari, Sinkó László valamiféle régi típusú, nagy színjátszást művelnek. Előadást lehet építeni rájuk, a pusztá jelenlétükkel képesek megemelni a játékot. Jó darabot, jó rendezővel, jó színészekkel látni, az a nagy találat.

A Radnóti Színházból se válogattál be semmit.

– A kecskeméti tapasztalatok után viszonylag kellemes meglepetés volt Szász János rendezése, a *Boldogtalanok*, de az *Oidipusz gyermekei* közelített a katasztrófához.

Nem volt olyan érzésed, hogy szívesen beválogattál volna még valamit, de nem fért be a keretbe?

– Nem, nem.

A Nemzeti is kimaradt.

– Az *Úri muri* bizonyos szempontból ügyesen megoldott előadás, de tökéletes ellentét mindannak, amit Móricz elgondolt. Csörgheő Csulit állítják a középpontba az alkotók mint pozitív, élni tudó, bővérű magyar embert, holott Szakhmáry Zoltán lenne az igazi hős, aki egyedül próbál valami jót létrehozni. Nehéz lehetett áthidalni a darab és a regény különbségeit. Móricz biztosan nem úgy képzelte, hogy van egy Csörgheő Csuli típusú mokány magyar, s abban a világban így kell tudni élni. S lehet, hogy a Nemzetinek rossz az akusztikája, mégis, miért van az, hogy Stohl minden hangját hallani, a többiekét meg nem. Sőt, mintha még föl is tekernék az erősítőt, amikor megszólal. A harsány előadásba tökéletesen beleillik a Stohl-féle harsány színjátszás.

Ami nagy közönségsiker és reprezentatív nemzeti produkció.

– Pont az a közönségsiker oka, hogy így ki van forgatva a darab. Sokat nótáznak az előadásban, s látni lehet egy erős színészi alakítást. Adunk valamit a közönségnek, hogy egy pillanatra se jusson eszébe az, amiről a darabnak szólnia kéne. A mulatós, harsány vonulatot erősíti föl a rendezés, Bezerédi Zoltán alkata, ízlése szerint.

Más nemzeti produkció nem jött szóba?

– Teljes tanácstalanságot éreztem az *Orpheusz alászállt* nézve. Eldöntetlennek tűnt, miért ezt a darabot játsszák, s mit akarnak vele. Mintha csak Udvaros Dorottyának szerettek volna méltó szerepet találni, amit aztán nem igazolt az előadás. Az *Ármány és szerelem* még a MüPában láttam; a sok jó ötlet egy idő után elfáradt és elszállt a levegőbe. Mintha előbb kezdték volna megrendezni, mint végigolvasni a darabot.

Bánk bán – junior?

– Azt nem láttam. Nem volt jelölve, s a bemutató idején a szolnoki *Bánk bánt* néztem.

Végül is sok minden kimaradhatott.

– Óhatatlanul. Májusban nem nagyon voltak bemutatók, a nyári hónapok pedig kiestek. Ennyi volt ebben, sokkal többet nem képes egy ember teljesíteni. Nem tudtam rendesen végignézni a határon túli színházakat. Sokszor csak DVD-t láttam, mert, mondjuk, leest a hó, és nem lehetett megközelíteni a városokat.

Korábban láttál határon túli előadásokat?

– Nem, dehogy, ezek új élmények.

A Katona József Színházból A hős és a csokoládékatona című előadást jelölted a POSZT-ra, ám a társulat visszalépett azzal az indokkal, hogy más bemutatóik jobban reprezentálják a színház művészeti törekvéseit. Mit gondolsz erről?

– Meg tudom érteni. Egyrészt mégiscsak ostoba nyilatkozatot tettem, amikor a válo-

gátás bejelentése után azt mondtam, hogy a kiválasztott előadást nem tartom nagyon jól sikerültnek. Nagyon nem kellett volna ezt mondani. Ha kiválaszt valamit az ember, ahhoz tartas magát. Ha a nyilatkozatomra reagáltak fokozott érzékenységgel, nehéz lenne azt mondani, hogy nem volt igazuk. Ha más darabot tartottak fontosnak, akkor megint a válogatás problémájánál vagyunk. De épp az a lényege ennek a válogatási szisztémának, hogy ne a színház döntse el, mit tart fontosnak vagy sikeresnek, hanem valaki más, aki kívülről jött. Feltételezem, a Katona a *Mesél a bécsi erdőt* vagy *A kétfejű fenevad* látta volna szívesebben a POSZT-on. Az előbbi harsányságát nem nagyon szerettem, bár nagyon szép egyéni teljesítményeket láttam az előadásban, például Elek Ferencét. De nem kötött le annyira, mint *A hős és a csokoládékatona*. Shaw mondanivalója már rég közhelyszerű, de a technikáját, a darabírói ügyességét nagyon tudtam értékelni. *A kétfejű fenevad* pedig mintha csak Pécsre, a POSZT-ra, a kulturális főváros számára készült volna.

Ezt miből gondolod?

– Weöres a pécsi színház felkérésére írta, és sokszor elhangzik benne Pécs neve. Utólag arra gondoltam, valamiféle gesztus is lehetett a darabválasztásban, amellet, hogy a színház meg akarta mutatni, az inkább könyvdrámaként ismert mű színpadon is megél. Hát nekem nem élt meg. Igen jól végezték el a színészek az iszonyatos munkát, de a nem színházszerű darabot nem sikerült színházszerűvé varázsolni. Persze vannak az előadásban húsz percek, fél órák, mikor mindezt elfelejtem.

Természetesen nem értünk egyet. Az egyik legnagyobb magyar dráma, A kétfejű fenevad nem színházszerű? Hát akkor mi az?

– Vannak nagy magyar drámák, amelyek nehezen adaptálhatók. Ilyen *A kétfejű fenevad* is. Kezdve a szóhasználatával, a helyesírási problematikájával. Gondolom, a színre vivők is tudják, hogy soha nem mondták „sidő”-nak vagy „Susanná”-nak a darabbeli szavakat.

Weöres nem véletlenül írta éppen így.

– Arra hoztam ezt példának, hogy *A kétfejű fenevad* régies helyesírást használó könyvdráma... Értem én, mért mondják így. Jósika is Jósikának van írva, de Józsikának ejtik. Jól mutatja ez, milyen nyelvi nehézségek vannak a darabban.

Végül is úgy ítélte meg, hogy A hős és a csokoládékatona magasabb színvonalú produkció, mint a Mesél a bécsi erdő vagy A kétfejű fenevad.

– Tulajdonképpen igen. Én nem akarok se darabot írni, se színházban szerepelni; közönségnek érzem magam. Nekem azt kellett mérlegelni, hogy nézőként melyik előadáson éreztem legjobban magam. Ez *A hős és a csokoládékatona* volt. De harcolni azért nem akartam az előadásért. Azt kell mondjam, hogy megkönnyebbültem, amikor a Katona visszalépett.

Nem volt még rá precedens, hogy egy POSZT-ra beválogatott előadást visszavont volna a színház. S persze Pécsen látható lesz A kétfejű fenevad.

– Amit nagyon szerencsésnek tartok. Meggyőződésem, hogy nagyon jó előadást fogunk prezentálni. A közönség jár a legjobban.

Ez mégiscsak a válogatás kritikája.

– Igen. Jól is néznénk ki, ha nem lehetne kritizálni a válogatást.

Vannak rendezők és színházak, akiktől és amelyektől két előadást is beválogattál. Például Mohácsitól, Zsótértől vagy az Örkenyből és végül Egerből.

– Ha egy rendező hét előadása lett volna a legjobb, akkor azt a hetet válogattam volna be. Igyekeztem az eredeti elvekhez tartani magam, és mellőzni a politikai, az udvariassági vagy a kényelmi szempontokat. Nagyon örülök, hogy bekerült a *Maya*, ami többrétegű, érdekes és többféle közönséget megszólító zenés előadás. Csak azért nem került be az első körben, mert márciusban láttam, holott február végi bemutató volt. Az *Arturo Ui*ről nehéz lenne vitatkozni, annyira egyben van benne minden. Fődíjra esélyes előadás. A szatmárnémeti *Veszett fejsze* esetében igyekeztem függetleníteni magam attól, hogy az a hajdani kaposvári előadás remake-je.

Csak épp mások a színészek, más a tér, a kontextus.

– A kontextus nálunk nem számít, hiszen a darabok Pécsre költöznek, pedig majdnem

minden határon túli előadásnál fontos, hogy hol játsszák. Szatmárnémeti esetében különösen, ahol felújítás előtt áll a színház. A *Három nővér*-előadásukban is erős hatása volt, hogy egy romos színházban játszották.

Zsótér Hamletje nem szerepelt a favoritjaid között?

– Felvillanyozó élmény volt, csak nem tudtam elfogadni, hogy nem profi színész játssza a főszerepet. Hamlet nélkül a legjobb szándékkal se lehet *Hamletet* játszani.

Kimaradtak előadások, amelyekért fáj a szíved?

– Voltak produkciók, amelyeket szerettem, és versenyen kívül szívesen ajánlanám őket mindenkinek. Például a nyíregyházi *Hát akkor itt fogunk élni*. Pont azt értékeltem benne, hogy Nyíregyházáról szól, holott Thornton Wilder-darab. Nyíregyházán jó társulat van, több jó előadásukat is láttam, amelyek végül nem fértek be a versenyprogramba.

A Nemzetiben is jó társulat van, nem?

– Rendezetlennek érzem, nagy erőssel. Jól vezetett társulat az Örkény Színházé, ott mindenki egy irányba húz, jól választanak darabot, rendezőt. Aki bérletet vesz oda, biztos, hogy jó előadásokat fog látni.

Végül is mi volt a legfontosabb szempontod a válogatásban?

– Nagyon primitív szempontom volt: melyik az az előadás, amelyet szívesen megnéznék még egyszer. Lehet, hogy a zenekritikusi énem inspirált erre. Színházat általában egyszer néz meg az ember, zeneművet többször is meghallgat. Azokat az előadásokat válogattam be, amelyekben harmóniát véltem felfedezni a színészek játéka, a rendezés és a színdarab között. De itt is van kivétel. A *Kockavető* nem igazán jó darab, ám úgy van megrendezve és eljátszva, hogy nagyon jónak tűnik. Akárcsak az *Übü király*.

Debrecenből a Fodrásznőt válogattad be.

– Mert remek színészek játszanak benne. Ez volt az első előadás, amiről azonnal tudtam, na, ez bent van. Szűcs Nelli és Trill Zsolt óriási odaadással játsszák a szerepüket, akárcsak *A makrancos hölgyben*. Kékre-zöldre verve ott halnak meg a színpadon, mire lemegy a függöny. Olyan színészi intenzitást láttam az előadásban, amit jó újra átélni.

Milyennek láttad a marosvásárhelyi 20/20-at?

– Kicsit hosszú és a végén szájbarágós, de megvilágosító erejű előadás. Igen jók benne a színészek, fantasztikus a játék soknyelvűsége. Mintha kenun úsznál a Dunán, s hadnád, hogy sodorjon a víz.

Milyen impresszióid voltak a határon túli színházakban?

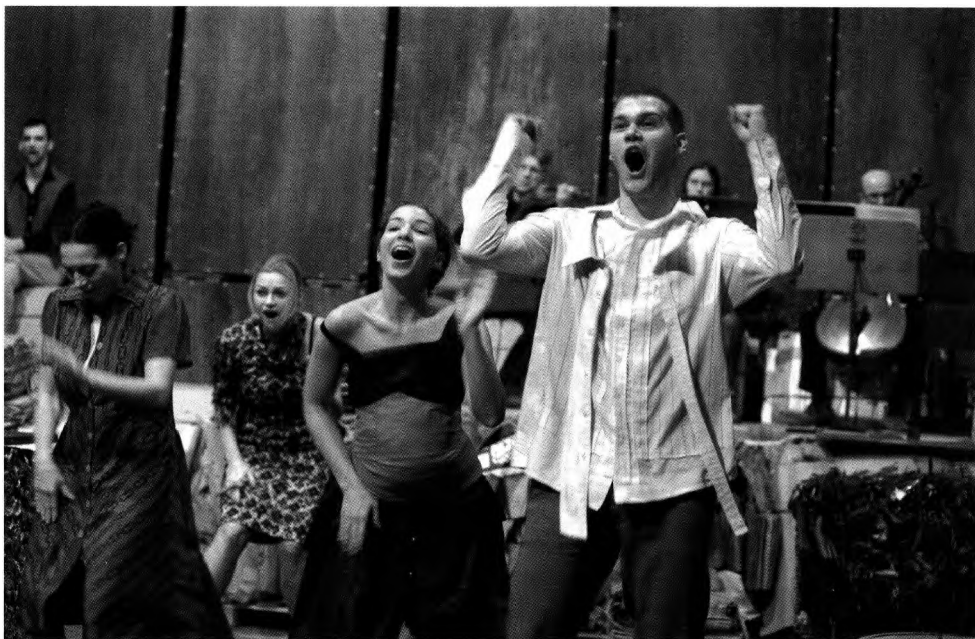
– Iszonyatosan nehéz körülmények között, gúzsba kötve dolgoznak. Az ember hajlamos azt hinni, kevés nagy színész játszik a határon túl, s mikor belenyugodna ebbe, egyszer csak látja a szabadkai Kosztolányi Színház kiváló színészlányait. Bár Pesten volna egy ilyen színészpáros, mint Bérés Márta és Erdély Andrea. De Komáromban is furcsán jól éreztem magam.

Mennyire vagy elégedett a kiválasztott mezőnnyel?

– Kicsit a közönséget kényeztetni minden válogatás. Magam is kényelmes közönség vagyok, nem azért megyek színházba, hogy megküzdjek az előadással. Szeretem magam jól érezni a nézőtérén. Olyan előadásokat választottam, amelyeken jól érezheti magát az ember. Néhol ez már-már egyenesen veszedelmes, például a szegedi *Háztűznéző*-nél. Olyan vidámra van hangolva a darab, hogy szinte kezdjük elveszíteni a történetet, más szempontból meg szokatlan, érdekes a produkció. Megragadott, hogy mennyire színházivá tud válni a táncos gondolkodás... Bizonyos szempontból tehát valóban nem reprezentatív a válogatás, hiszen egy gondolat köré épül: színházba járni jó. Jó ott lenni, ez volt a meghatározó élményem.

Százhuszszor is?

– Azzal kezdtem, hogy kevés a kiemelkedő produkció. De ugyanilyen kevés a borzalmas is. Az erős középmezőnytől fölele is, lefele is kicsi az eltérés. De van erő a színházban. Várja, hogy merre mozduljon el. Ha megmozdul, van minek mozdulnia.



Jelenetek a Parasztopera című előadásból. (Fotó: Tóth László)

ÚJRA HASZNOS

Pintér Béla–Darvas Benedek: Parasztopera – Pécsi Nemzeti Színház

A magyar színháznak van néhány olyan, régóta színpadon lévő vitathatatlan értéke, amely nem fáradt el, s ma is eleven élet csörgedezik benne. Ilyen az *Ivanov* és a *Ledarálnak-eltűntem* a Katonában, és számomra ilyen a Pintér Béla Társulat *Parasztopera*-ja, amely kettszázhuszonötöszer ment bemutatója óta. Premieren gyakran nem látni azt, ami később időtállóvá növi ki magát, és nem is biztos, hogy azonnal és kétséget kizáróan megpillantható, hiszen a színház nem könyv, hanem változó, kívül-belül újjászülető anyag, amelyet befogadása, a közönséggel való kapcsolata is folyton alakít.

Hogy miért mehetett a *Parasztopera*, ez a független színházi zenés darab egy kis budapesti műegyetemi színházban és másutt ennyiszer, bonyolult kérdés. Ez Pintérék legjobb és legsikeresebb előadása, s kialakult hozzá egy kitartó, visszajáró közönség, amely többször is hajlandó megnézni; az előadás meglepő módon rengeteget utazik, és népszerű külföldön is. Külföldi sikere azért (volt) megjósolhatatlan, mert a *Parasztopera* végtelenül magyar és mai, tele van világunkra, hagyományainkra való hivatkozásokkal és ezek ironikus-játékos kiforgatásával, ezért hittük úgy, hogy senki nem érthet meg „bennünket”. S lám, ismerjük a darabnak amerikai rajongóit és európai sikereit. A magyar nyelv elszigetelt és különös, egzotikus, említhetjük a közhelyet, s talán ebből származik az, hogy világunkat is valami zárványként képzeljük, mely a maga társadalmi bonyolultságában, nyomorával, hagyományaival egy idegen számára fel nem fogható. Magyar magány, mondanám. Holott a külföldi néző nem csak az „egzotikus” magyart képes látni benne, hanem önmagát, saját zűrzavaros világát.

A másik tévedésünk – és e sorok írója ezt írásba is adta –, hogy egy ilyen társulati munka, mint a *Parasztopera*, elképzelhetetlen más alkotókkal, azaz mások által előadva. Ez egy társulatra szabva született mű, még ha a szerzők (író és zeneszerző) önállóan dolgoztak is az anyaggal, amely ily módon nem társulati improvizációkból jött létre. De a végtermék egy bizonyos *játékstílusjegyen* (teremtsük meg e szót) született, amelyet nem lehet lemásolni, kvázi: előadhatatlan. Hasonló tévedésbe estünk már, amikor Tasnádi István szintén társulati (vagy társulatra írt) darabjáról, a *Titanic vízirevüről* állítottuk, hogy azt mások, mint az eredeti alkotók, el nem játszhatják. Majd elégedetten néztük a cáfolatot.

A *Parasztopera* pécsi színházi előadása Mohácsi János rendezésében azt erősíti meg bizonyosan, hogy Pintér Béla és Darvas Benedek műve egyszerűen remek, s az előadás új fénytörésben képes megmutatni ezt a darabot. Mohácsi rendezői nyelvéhez, stilisztikájához pedig közel áll a sokféle anyagból összegyúrt, ironikus-tragikus pintéri világ. Az előadás tehát már választásával is sikeres és tehetséges. Pintér Bélának a kritika gyakran üzenete, hogy írjon jobban, vagy alkalmazzon drámaírói műveihez, s noha valóban vannak sikerült és kevésbé sikerült művei, ez azonban körülbelül ugyanolyan abszurdum, mintha egy zseniális zenetudóstól azt várnánk el, hogy egyetlen hangszerezen produkálja magát, de abban Pablo Casals legyen. Pintér Béla író és rendező és színész, s valószínűleg soha nem fog másmilyen színházcsinálásba fogni, mint a mostani totális reneszánsz színháza, amelyben minden egyetlen alkotó kezében-fejében találkozik. De lehet, hogy ebben is tévedünk majd.

A *Parasztopera* fordultatos cselekményvezetése, zárt drámája, egész dramaturgiai felépítése, szituációi, nyelvi síkjai csodálatosan találkoznak a zenei anyag egységessé gyúrt sokféleségével, és semmiféle irodalmi hiányosság nem vethető e mű szemére. Olyan játékos, új műfaj született író és zeneszerző munkájából, amelyre nemigen van példa magyar színpadokon. (S mert ennyire ismeretlen, mindezt jól mutatja kritikai befogadásának göröngyös útja, mely kezdetben hagyományos „operai” elvárásokat támasztott az előadás-szal szemben.) Éppen ezért jelent kihívást, hiszen mint műalkotás a *Parasztopera* valójában provokáció a színpad számára. Egy végigénekelte „parasztopera” műfajú darabról van szó, amelyben drámai párbeszédet idéző recitativók váltakoznak szólókkal, kánonokkal, duettekkel. Kortárs, ugyanakkor balladisztikus paraszti világ, barokkba oltott magyar népzene, zenei emelkedettség és a szavak trágár profanizmusa – a darab minden pillanatban ellentéteket ütköztet, s ez humorának egyik forrása; operai emelkedett forma találkozik alantas hétköznapi tartalommal, mondhatnánk egyszerűen: a tartalom és forma küzdelme teszi feszültté a művet. Pintér archetipikus történetekkel dolgozik egy mai és/vagy mindenkori falusi közegben, ahol a „parasztok” káromkodnak, isznak, pénzéhesek, s ugyanakkor gyönyörű dallamokra fakadnak és táncolnak. A fel nem ismert gyermek, a tékozló fiú visszatérésének történeteit meséli újra, némiképp a telenovellák sűrű fordulatait parodizálva, Camus *Félreértés* című darabjának alapszituációjából ihletve. A gyermek itt egy Svédországba disszidált fiú, aki cowboy – azaz kóboj – képében tér vissza, s mert bűnöző lett, „megpaprikázta” az arcát, azaz plasztikai műtétet végeztetett el rajta. A szüleivel jól tenni akaró gyermeket nem ismerik fel, s mert vastag bankóköteget bíz rájuk, életére törnek.

A zenei anyagban legalább annyi stílus ütközik, mint a drámaiban, az erdélyi népzene, keservesek, siratók és barokk dominancia mellett rock, Morricone és némi Szécsi Pál-os szirup is belevegyül; (népi) vonósok és (barokk) csembaló. Hogy mitől tud mégis egységes lenni ez a sokféleség, melyek a kohéziós elemei az operának, arra részint a zárt történetmesélés következetessége, részint pedig a heterogén zenei anyag ellenére az elemek hasonlatossága volna a válasz.

A darab játékosága, groteszk és drámai világa, egész drámai-zenei textúrája teljesen más játékmódot kíván, mint amin a magyar színjátszás nevelkedett; egyetlen, eddig megismert legitim játéknyelve éppen az a „Pintér Béla-stílus”, amely a szerep eltartásával, a gesztusok felnagyításával, egyfajta kvázi-amatőr játékkal, azaz hangsúlyozott aluljátszással valósul meg. Ez az aluljátszás annyit jelent: a játék nem akar professzionális *színészi tudásformákat* felmutatni, hanem inkább kevesebbet és *tudatosan rossszabbul* mutatni. Egyfajta negatív esztétika ez. A hiányból erény és játék kovácsolódik így, egyedi színházi nyelv és teatralitás. Ahogy maga a mű is egy tudatosan választott műfajban, „rossz” operaként vagy áloperaként jelenik meg (hiszen nem is operai hangokra íródik, és nem tart erre igényt), úgy a játéktípus, melyet maguk az alkotók teremtettek hozzá, a hibásat, a sikerületlent mutatja fel inkább – ebből ered magának a játékmódnak is az egyedi humora.

A pécsi kamaraszínházban Mohácsi János rendezésében kicsi, de mégis nagy térbe kerül ez a darab: a tér nagyságát inkább az énekek szerény volta mutatja majd – és sajnos a darab feletti örömről ez a tapasztalat felhőzi. Az a meglepő, hogy eddig főként a Pintér Béla Társulat színészeiről állítottuk, hogy nem tudnak énekelni, most viszont kiderül, hogy mégis. Azaz hogy Pintérék tudnak valamit, ami képes az éneklés látszatát kelteni, a pinteri játéktípus, a társulat más előadásain is használt énekbeszéd helyettesíti azt. Pécsen nem jön, és talán nem is jöhetett létre ily rövid, bár már több előadásra rúgó színészi-rendezői együttműködés során egységes, új, az éneket *helyettesítő* játéknyelv. Így aztán itt inkább hagyományos értelemben *játsszák* a darabot, professzionálisan, a tanult színészi eszközökkel. A pécsi játékmód sem „pintérbélás”, sem igazán, egy-két kivételtől eltekintve, „mohácsis”, hanem profi – volna. Merthogy nemigen tudnak énekelni a színé-

szek, és a nem tudást nem írja felül valami játékos megoldás, rájátszás, túljátszás, felnagytítás, tudatosítás, új stílusú beszéd mód, csupán az erőfeszítés látható a *jól éneklésért*. Ez az erőfeszítés gyakran kioltja a másra szánt energiákat, elvonja a figyelmet az amúgy gyakran izgalmas játéklehetőségről. A „Mohácsi-színészetre” (van ilyen stílus, a rendező kaposvári előadásában bősséggel látható) a nagy energiákkal való beleélés jellemző, majd hirtelen eltartás, éles vágás, s a kettő gyors és groteszkbe hajló váltogatása, a színjáték-jelleg tudatosítása; mindez azonban Pécsen csak egy-két színésznél jelenik meg, így sejthető, hogy ez volna az eredeti szándék. Gyakran nem hallani és/vagy érteni a szöveget, ami viszont elengedhetetlen feltétele egy olyan zenés darabnak, amelyben a szövegnek uralkodó szerepe van. A darab kortársi *stílusa* túlságosan erős azonban ahhoz, hogy ezt hagyományos(abb) színjátszásból „meg lehessen oldani”. Ezzel együtt a darab keresztültündököl a hangok homályos fátyolán, s számosak a jó, erős helyzetek és jelenetek, a szöveg gazdag humora, s az eredeti textus fel is dúsult néhány finom betoldással, dallal, táncsal. Amikor az eskető papnak hirtelenjében azt mondja az állomásfőnök, hogy „te... Batman”, bizonyosan Mohácsi-újítás, s még sok finom nyelvi tekervény s facsar s képtelenség, melyek úgy simulnak bele a szövegbe, mintha mindig is ott lettek volna. „A falu rossza” népszínműből átvett sorok új betoldásnak tűnhetnek, hiszen Mohácsi frissen írta át és rendezte ezt a darabot Kaposvárott, mégsem azok. Pintér ugyanúgy gyúrja össze a nagy magyar és globális folklórt, mint Mohácsi, ebben stilisztikailag hasonlítanak. A vídám darab aztán egyre sötétebb színeket ölt, a drámai helyzetek finoman kidolgozottak, élesek, a hangulatteremtés Mohácsi érénye, s az előadás ritmusa is kiváló.

A pécsi *Parasztopera* egyik főnyereménye az élő zenekar, s közülük is Kovács Márton mint zenei vezető és mint színpadi zenész, mely a kora esti előadásnak nagy élvezeti értéket biztosít. Amikor Kovács „Marci” a színpadra penderül, hirtelen nehéz másra figyelni, oly erős jelenléte van, oly intenzív rajta keresztül a zene átélése. (Az én fülemnek az elektromos csembaló nem szól szépen, kissé gépi hang.) A kórus beiktatása – az eredetiben nincs ilyen – fontos gesztus és megtámogatja a zenei anyagot, ami a színésznek torkából gyakran csak vékonyan csordogál. A koreográfia (Bodor Johanna) hatásos, finoman keveri a népit a modernnel, el-eltartja, közel hozza. Mohácsi András díszletelemei újrahasznált anyagok tömbösítve, papír, fémdobozok, kartonok (fehér-szürke-pasztellben tartva), mintha eldobható vagy éppen eldobandó, értéktelen paraszti világban járnánk, s ezzel az előadás műfaji megjelölését, a „reciklált dalokat” is megidézi, bár valamiért csak angolul van kiírva, de úgy is értjük. Ilyen műfaji megjelölés Pintérék szűkszavú honlapján nem olvasható, talán az előadás finoman utal az alapanyag újrahasznosítására. Ha ez a gondolat húzódik a mélystruktúrában, mi, környezettudatosak, támogatjuk a pintéri művek újrahasznosítását. A jelmezek „félkészek”, szó szerint felemásak, szól a kissé szájbarágós üzenet, egy zakónak csak fél karja van, a másik oldal mellényből áll, az ingek, ruhák mintha csak félig készültek volna el; a koncepció kissé didaktikus; meglepő, hogy a jelmezekben nem igazán sikerül megtalálni a humort. Minden egy tónusban marad, ahogy ez a Mohácsi-darabokban szokás, senki sem emelkedik igazán ki, hiszen elv az, hogy nincs főszereplő.

A játékstílusok kissé vegyesek: ki hagyományosabb szereplőábrázolásban gondolkodik, ki jobban fel tudja nagyítani s eltartani figuráját, kinek megadatik a humorérzék, kinek nem, hogy a hangról ne is szóljunk megint. Ottlik Ádám észrevehetően pasztell apatársként, mintha valami más, hagyományos színdarabot játszana lélektani realizmussal. A rekedtes Nyakó Júlia mint anya kétséges zenei eredményeket produkál. Balikó Tamás a gazdaságos-minimalista jelzésszerű játékaival jó, zárt figura, bár gyakran kevésbé hallani dalait; jó látni ezt a színészt új helyzetben, önironikus karakterben, ahogy folyvást rákezd a „Fiatal koromban egy kiállhatatlan, egy bunkó paraszt voltam” dalára. Györfi Annát a terhes lány szerepében, ki férjhez menni készül, hallani is, játékát élvezni is lehet,

energiája közel áll ahhoz, amit egy Mohácsi-színésztől várhatunk, az ő felfokozott örömeinek humora, öniróniája van. Józsa Richárd és Márcz Fruzsina sajnos „hallhatatlanok”, utóbbi alig tud kitörni és észrevehetővé válni.

Herczeg Adrienn és Zayzon Zsolt azonban kiválóak, bár különböző utakat járnak. Herczeg, aki egyre erősebb színésznővé vált, vastag hangjával legjobban produkálja az „egyszerű paraszti nyersséget”, van énekhangja, s ha éppen nem volna, van mit a helyébe állítania: játékot, hangerőt, jelenlétet, humort, poentírozást, gyors váltásokat. Cowboy-belépőjében Zayzon Zsoltnak annyira fátyolos-rekedtes a hangja, hogy az már önmagában stílus, s ha énekelni nem is tud a szó „operai” értelmében, van érzéke a népdalhoz. Köles Ferenc hullámozó teljesítményt nyújt mint állomásfőnök: a figura rendkívül erős, nehéz benne nem tündökölni, ám mégis értési-hallási gondjaink vannak színrelépésével. Van pillanat azonban, amikor ő is kiválóan tud poentírozni.

A hátsó díszlettel megnyílik, amikor egy új valóságsík, a „fel nem ismert” gyermek lép be cowboyruhában a lágy cowboy-dallamokra, hogy aztán végül ez a díszlettel nagy robajjal leomoljon, a népszép pedig e „gyermek” sírján ropja majd távoli táncát. Hatásos, bár inkább hatásvadász eszköz.

Mohácsi János ebben az évadban négy darabot is rendezett, rá nem jellemző módon sokat, s bár értékes előadásokat hozott létre – Pécssett a Pintér–Darvas mű mellett az *Elvesztett levél*, Kaposváron *A falurossza*, Szatmáron a *Vesztett fejsze* átiratai, saját művei mennek. A *Parasztopera*val nagyobb írói és rendezői önmérsékletre intette magát: ez a mű egyszerűen nem bír el több beavatkozást. Választásával szinte biztosra ment, nem kockáztatva nagyot, mégsem választva alul: hiszen egyrészt van egy kiváló darab, amely szinte elviszi önmagát, és szintén kiváló állandó munkatársa, Kovács Márton zenész. S a kamaraszínház közönsége oly eleven kapcsolatban volt e délutánon a darabbal, amit minden előadás irigyelhet.

Pintér Béla–Darvas Benedek: Parasztopera – paraszt opera egy részben. Zenei vezető: Kovács Márton, koreográfus: Bodor Johanna, díszlettervező: Mohácsi András, jelmeztervező: Remete Kriszta, sűgő: Juhász Piroska, ügyelő: Háber László, asszisztens: Markó Rita, rendező: Mohácsi János. A zenekar tagjai: Bókai Zoltán / Szóts Horváth Annamária / Horváth Krisztián (csemlő), Csíkvár Gábor (bőgő), Kovács Márton (hegedű), Murányi Zsófia / Szemző Angéla (hegedű), Rozs Tamás (cselló), Bajzik Éva (brácsa). Szereplők: Nyakó Júlia, Balikó Tamás DLA, Márcz Fruzsina, Józsa Richárd, Györfi Anna, Téby Zita, Herczeg Adrienn, Ottlik Ádám, Köles Ferenc, Zayzon Zsolt, Bódis Zsuzsanna, Czéh Dániel, Dargó Gergő, Dargó Szilvia, Fischer Lilian, Inhof Kornél, Kállai Gergely, Lőrincz Adrienn, Papp Krisztina, Rubind Péter, Schum László, Szabó Erika.

A JESZ IDEI EURIPIDÉSZ-ELŐADÁSAI*

Euripidész: Bakkhánsnők; Íphigeneia Auliszban – Janus Egyetemi Színház

Az idei évadban Euripidész-reneszánsz van a JESZ-ben. Az amúgy évek óta megszokottan változatos műfaji kínálatot nyújtó színház – az 1996-os kezdettől máig a „nagy klasszikusok” (többek között Shakespeare, Molière, Gombrowicz, Lorca, Schiller, Caragiale) éppúgy megtalálhatók, mint a hazai kortárs szerzők (például Parti Nagy, Kárpáti, Darvasi) – idén a görög tragédiaszerzők „legtragikusabb”-jára (Arisztotelész meghatározása) koncentrál. A választás okait nem verték nagy dobra, pedig érdekes lenne megtudni, milyen művészi koncepció áll a színház történetében egyedülállóan nevezhető tematikus Euripidész-évad hátterében. Korábban nem kényeztetette el a JESZ a görög dráma szerelmeseit: Katona Imre *Madarak-átiratát* (Arisztophanész *madarai*, 2006, rendezte a szerző) és Plautus *A hetvenkedő katonáját* (2008, rendezte Tóth András Ernő) kivéve antik drámát nem játszottak. Végül is mindegy, az antik görög színház kiemelkedő értékeivel kapcsolatban megalapozott elfogultsággal rendelkező nézők – ezen örvendetesen növekvő számú közösség tagjai közé sorolom magamat is – örömmel nyugtázzák az Euripidész-évadot, és a bátor vállalkozás iránti felfokozott érdeklődéssel ülnek be – illetve állnak be, de erről majd később – az előadásokra. A *Bakkhánsnők* bemutatója tavaly ősszel volt, a marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem végzős rendező-hallgatója, Balogh Attila rendezésében, az *Íphigeneia Auliszban* idén január óta játsszák, Rácz Attila (egykori JESZ-tag, a budapesti Színművészeti Egyetem DLA-hallgatója, nem melleseleg a *Hólyag-cirkusz* társulat egyik alapítója és kitűnő színésze) rendezésében, s készül a *Küklöpsz* – ez az előadás a tavasz végén, nyár elején kerül utcára (merthogy *utcaszínházi* bemutatónak hirdetik Euripidész egyetlen, fennmaradt szatírájátékát). Ez utóbbi a hangzatos *Küklöpsz-projekt* cím alatt – sajnos mindenütt így, hibásan: rövid o-val – felkerült az amúgy szégyenletesen kurta ‘EKF színházi bemutatók’ listájára is.

Nem tudhatom, volt-e abban tudatosság, hogy éppen a *Bakkhánsnők* és az *Íphigeneia Auliszban* került egymás mellé ebben a görögdráma-ünnep évadban. Euripidésznek éppen az a két tragédiája tehát – az utolsó kettő! –, amelyek középpontjában az egykor volt értékek pusztulásával való szembenézés áll, az eposzi hősök és az eposz teremtette hősiesség illúziójával való leszámolást hirdetik, nem utolsósorban pedig arról beszélnek, hogy az istenek és a halandók közötti kapcsolatteremtés lehetetlen, pontosabban, hogy halandókkal jól cselekvő istenek márpedig nincsenek.

A *Bakkhánsnők* és az *Íphigeneia Auliszban* fenti, hasonló végeredményre vezető elemzését, a hatalmat működtető ideológiák kiábrándító leleplezését és az ezt az ideológiát megvalósító személyek – a görög istenek és hősök – bornírt hatalomvágyának és jellemtelenségének ábrázolását a fentebb említett két, fiatal rendezőnek, Balogh Attilának és Rácz Attilának köszönhetjük. Nyilván egymástól függetlenül dolgoztak, s arról pedig igazán nem tehetnek, hogy ezek szerint itt és most Euripidész ezt a gondolatsort hívja elő a szövegeket, a drámai szituációkat értőn és elmélyülten elemző szakemberekből. Az előadásokat azóta is kísérő viták igazolják, hogy ezekkel az előadásokkal a JESZ-ben

* Jelen írás első bekezdését a szerző engedélyével közölte a PTE Alumni Magazinja.



Jelenetek a Bakkhánsnők című előadásból. (Fotó: Garamvölgyi Gábor)

izgalmas, érvényes görögtragédia-*olvasatok* születtek, s ez a tény már önmagában igazolja a vállalkozás létjogosultságát, az Euripidész-tematikussá vád idejének megszervezését.

A *Bakkhánsnők* színpadon elhangzó szövege – miként erre a színpad korrekten figyelmeztet is – csak részben Euripidészé. A feltételezhetően rendezői „találmány”-vendég-szövegek jórészt Csáth Gézától valók, azt hiszem, az *Egy elmeteg nő naplójából* (e bizonytalanság, találgatás oka, hogy sem szövegforrást, sem dramaturgot nem jelöl a színpad). E szövegtest-összeállítással a rendezés ki is jelölte az értelmezés fő irányát: a *Bakkhánsnők*ben a misztikus, irracionális erők váratlan érvényesülését vizsgálja egy látszólag normálisan működő közösségben. Ez az elemzői gondolat hatásos színpadi jelenetek sorát eredményezi: különösen jó az elegáns-cinikus Dionüszosz színrelépése, összecsapása Pentheusszal és a cselekményt lezáró összeomlás-jelenet világvéget idéző képe. A női szexualitás kirobbanóan megbotránkoztató megélése, s általában is az örület mint cselekményszervező erő az a másik fő gondolat, amely a rendezés középpontjában áll. Az előadás egységesen magas hőfokon tartott feszültsége igazolja, hogy ez az első pillantásra talán meghökkentően 20-21. századi, a mélylélektan területe felé utat nyitó gondolat is pontosan kibontható az euripidészi tragédiából.

A mindvégig jó tempóban vezetett előadás külön értéke – a mindvégig dicséretesen fegyelmezett színészi játék mellett – a cselekményértelmező világítás. Az apró térben, ebben a végtelenségig lemeztelenített világban hol élesen lehatárolt, szűk tereket kivágó, hol nagyobb területen, puhán a játszókra omló fény feszültséget teremt és old fel, a szöveggel és a gesztusokkal egyenrangú alkotóelemként értelmezi a történetet.

Az *Íphigeneia Auliszban* az első pillanattól az utolsóig intenzív nézői jelenlétet követel, sajátosan értelmezett, kockázatos *totális színház*: nincsenek üléshelyek, a rendező és a játszó szándéka szerint a közönség mindvégig járhat-kelhet, vagy tetszése szerint állhat a *cselekmény terében*. De mindenképpen részese a cselekménynek, Agamemnón, Akhilleusz, Klütaimnésztra, Íphigeneia mellettük, előttük-mögöttük, *közülük* szólal meg, lép be a cselekménybe, majd újra visszatér a közönség közé. Az ötlet, ha nem is új – a hazai őselőkép *Fodor Tamás* legendás *Woyzeckje* volt a Stúdió K-ban 1977-ben –, remekül kitalált értelmezési vezérfonal, s az előadás egésze meggyőz arról, hogy e gondolat mentén koherens, érvényes előadás születhet Euripidész *Íphigeneia Auliszban* című tragédiájából. A fent említett *kockázat* abban rejlik, hogy előfordulhat, a közönség öntevékenyen úgy dönt, nem vesz részt a játékban. Az általam látott estén sajnos éppen ez történt: hiába nem volt ülőalkalmatosság a teremben, néhány – jól tájékozott? találatekony? – néző azonnal lekuporodott a fal mellé, így hirtelen óriási, üres-kopár térben találták magukat a játszó, s ahelyett, hogy az „*auliszi görög tábor lakói*” (vagyis mi, a nézők) között járva-elve, testközelből bonthatták volna ki a mitológiai történetet, egy teljesen hagyományos színházi térben találták magukat. A társulat dicsérete, hogy majd’ mindenki profi módon, zökkenőmentesen alkalmazkodott a nem várt, nyilván zavarba ejtő nézői „lázadáshoz”.

Rácz Attila gondosan átgondolt rendezést készített. Az euripidészi szöveget filológiai mélységű elemzésnek alávetve, a konfliktusok világosan kibontakozó értelmezésével állította színpadra a tragédiát. Az eposz óta ismert *nagy harcosok*, a trójai háború mitikus hősei, a görögség emblematisz *hét hősei* (Agamemnón, Akhilleusz, Menelaosz és a többi görög vezér) emberi hitványságának leleplezése az egyik oldalon, a valódi hősi magatartást, magas erkölcsi értékeket felmutató nők (Klütaimnésztra és Íphigeneia) szívszorító, tragikus sorsa a másikon: Rácz Attila tiszta képletbe fogalmazza Euripidész tragédiájának általa legfontosabbnak ítélt jelentésrétegét. Ehhez bizonyos euripidészi gondolatokat kiemel, másokat háttérbe szorít: így például az, hogy Agamemnónnak a mitikus hagyomány szerint isteni akaratra kell feláldoznia lányát, szinte nincs is jelentősége, míg a döntés emberi dimenziója – *egy apa feláldozza-meggyilkoltatja lányát* – a maga nyers, menthetetlen brutalitásában kerül a cselekmény középpontjába. A rendezés az Agamemnónt és



Jelenetek az Íphigeneia Auliszban című előadásból. (Fotó: Simara László)

Íphigeneiát döntési helyzetekbe kényszerítő konfliktushoz kívülről kapcsolódó (férfi)világ ábrázolásában is következetesen végigviszi az értékvesztés-elemzést. Az egyetlen férfi, aki megmenthetné az apja által halálra szánt Íphigeneiát, a sereg legnagyobb hőse, Akhilleusz. Kiábrándító, mi több, elkeserítő, hogy a magasztos hős-zsákmány itt egy nyakigláb fiúnak, a helyét a felnőttek világában még csak most kereső kamasz-Akhilleusznak kellene megvalósítania (Czéh Dániel remek alakítása). Ez a nagyképű fiú *image-építő* lehetőségnek fogja fel Íphigeneia megmentésének ötletét, ezért még akár fel is lázad(na) Agamemnónék ellen, de aztán csak beáll a sorba, engedelmeskedik a „nagy öregeknek”, hiszen kellő eréllyel tudatosítják benne, hogy ha közbelép a lány érdekében, akkor bizony nincs trójai háború, nincs örök dicsőség. Egy fiatal nyikhaj, aki próbálgatja az oroszlánkörmeit, de hogy őszinte érzelmei lennének, netán megérintené a szerelem? Ugyan..., egyetlen pillanatra sem okoz problémát számára választani *emberi érzelm* és *hősz-lét* között.

Az előadásnak van néhány megoldatlan mozzanata, ezek közül kettőről mindenképpen említést kell tenni: Íphigeneia szarvassá változásának jelene különálló egység, az egész előadás stílusától elütő, majdhogynem idegen betét: a mítoszt esetleg nem, vagy csak felületesen ismerő számára nyilván már az is nehezen értelmezhető, hogy miért kezd valami egészen furcsa jelmezben táncolni a korábban mindvégig hétköznapi-emberi mozgású és megszólalású lány, az pedig, hogy lassan, egy bonyolult zsinórrendszerrel (?) a szín másik végében jelzett katonai táborhoz (?) kapcsolódik, megvallom, nyilván valamely fontos, ám számomra értelmezhetetlen értelmezési tartományba vezet. Nagyon szép, hatásos a záróképben a falakat borító vitorlavásznakba előbb csak belekapó, majd viharra fokozódva megszagató szél süvöltése, annak képbe fogalmazása, hogy az egész áldozatbemutatás hiábavaló volt, ez a sereg ugyan nem megy innen sehová, vagy ha valamikor talán majd igen, az semmiképpen sem isteni segítségnek és/vagy az emberi erkölcsi alapértékek felszámolásának lesz köszönhető. Sajnos ez a nagyon fontos, szép és pontos gondolat nem tud kiteljesedni, hatásosan érvényesülni. A mindent megsemmisítő vihar ugyanis akkor válhatna cselekményt és mondanót összefoglaló gondolattá, ha a szél *valóban* letépné a falakat borító vitorlákat, ha *valóban* összeomlana ez a minket körülvevő világ. Ehelyett csak belekap a szél a vásznakba, zúg a vihar. *Rossz idő van*. Pedig ez itt kevés, többről volt szó az előadásban, az emberi viszonyok szépen végigvitt, jelentekbe fogalmazott elemzésében.

A színészi alakítások mindkét előadásban kiforrott *csapatmunkára* épülnek, az egymásra nagyon odafigyelő, kölcsönösen segítő jelenlét jobbára kiegyensúlyozott szerepformálásokat eredményez. Az „ős-JESZ”-generáció tagjai (például Mikuli János, Tóth András Ernő) egységes, jó színvonalú csapattá olvadnak a fiatal, egyetemista színjátszókkal. Ha e csapatból ki kellene emelni néhány különösen markáns egyéniséget, én Lőrincz Adrienn, Guth Anitát és Szemessy Kingát, de különösen a mindkét tragédiában magas színvonalon, profi szinten teljesítő Czéh Dánielt említeném meg.

Bakchánssnők – Euripidész nyomán. Dísztet: Golicza Előd, jelmez: Váraday Zsóka, világítás: Regényi Gábor, hang: Tolnay Donát, asszisztens: Tulik Tímea, rendező: Balogh Attila. Szereplők: N. Szabó Sándor, Ahmann Tímea, Szomora Livia, László Virág, Czéh Dániel, Farkas B. Szabina, Lőrincz Adrienn, Szemessy Kinga, Kuti Gergely, Zakariás Máté, Mátyási Róbert, Inhof Kornél, Szabó Márk József, Szabó Rita, Guth Anita.

Euripidész: Íphigeneia Auliszban. Fordította: Devecseri Gábor. Látvány: Mikuli Vera, Mikuli Dorka, fény: Regényi Gábor, asszisztens: Horváth Krisztina, munkatársak: Vasas Erika, Tolnay Donát, rendező: Rácz Attila. Szereplők: Inhof László, Mikuli János, Tóth András Ernő, Pásztó Renáta, Csernák Enikő, Czéh Dániel, Szomora Livia.

MIKOR A VERŐLEGÉNYEK ELKÖSZÖNNEK

Sultz Sándor: Mal'haba – Pécsi Harmadik Színház

Hullámpala borítású garázs, a garázsban sárga Trabant, az udvaron aprított fa, farönk, kátránytetős tákolmány, afféle melléképület. Az ötvenes években épült lepusztult tornácós ház, mellette budi. Az udvar közepén műanyag asztal műanyag székekkel, az udvart fakerítés határolja, mögötte a szomszéd épület kopottas fala, melyet fa villanyoszlop keretez.

A színpadkép realista, és – ismerve Sultz Sándor darabját – azt reméljük, realista színházat, realista játékot látunk majd. Sultz tragédiája afféle újjáírt *Családi tűzfészek*.¹ remek párbeszédekkel, fajsúlyos karakterekkel, párhuzamos élettörténetekkel, ismétlődő sorstragédiákkal és rengeteg iróniával. A *Mal'haba* egy szociográfia érzékenységgel rajzolja meg a periférián tengődő család feloldhatatlan konfliktusait, a nem többgenerációra tervezett, de idővel többgenerációssá avanszált ház fojtogató szűkösségét. Az idős szülők, a börtönből hazatért fiú, az unoka és a dédunoka történetét járulékos mellékszálak terhelik. Az unokához csapódott vő, a dédunokához költöző bűnöző barát, illetve a bűnöző barát bűnöző barátja, aki nem mellékesen az unoka szeretője is, rezonorként reflektálnak a családtörténet kényes részleteire. Többgenerációs családtörténet egy napba sűrítve. A *Mal'haba* minden benne rejlő humorával együtt realista tragédia. A bornírt karakterek bornírt poénjai, rontott nyelve, sajátos szlengje kínos együttnevetésre késztet.

A Vincze János rendezte *Mal'haba* nem tragédia, bár az előadás műfajmegjelölése szerint az lenne. A recensens számára eldönthetetlen a kérdés: mi lenne az a regiszter, amit az előadás megcéloz.² A mélynyomor és a sorstragédiák realista tragédiája, vagy a könnyebbik megoldás, a darabban benne rejlő poénok túlzott hangsúlyozása, kiforgatása oly módon, ami már-már a paródia felé billenti az előadást. Tragédia és humor természetesen a legkevésbé sem összeférhetetlen, az előadás jó néhány pontján remek pillanatok születnek a kettő ötvözetéből. A kérdés inkább az, megéri-e az utóbbit, tudniillik a komikus regisztert oly mértékig túlfeszíteni, ami a Sultz Sándor-darab mélyrétegeinek a rovására megy.

„A szagodat sem bírom” – mondja a magatehetetlen, tolókoksis öregnek a felesége. Ez a kijelentés adja meg a Sultz-tragédia alaphangját. Egyszerű kijelentő mondat, amit a kijelentés tartalmán túl a magatehetetlen férj reakcióképtelensége tesz teljessé. A karakterek viszonyán, a rendezői koncepción áll, hogy ebből az egyszerű mondatból végtelenül szomorú kijelentés vagy komikus megnyilvánulás lesz. A *Mal'haba* pécsi bemutatóján olyan hangsúlyt kap a fenti mondat, amitől az egyszerű humorforrássá válik. A tragikomikus felhang így teljesen erejét veszti, megalapozva ezzel egy másik, a tragédia mélyrétegeit nélkülöző regisztert.

A tragikus szólam egyik támpontja a Köles Ferenc alakította Titusz lehetne. Köles az

¹ Tarr Béla filmje (1979).

² Jelen kritika az április 30-i bemutató előadás lenyomata.

előadás egyik legnagyobb formátumú színésze, aki nemcsak hogy beszélni tud (ez, sajnálatos módon, külön kiemelandó), de mozgása, összpontosító képessége, és az, ahogy a különböző regiszterek között váltani képes, kitüntetett figyelmet érdemel. Az általa alakított Titusz afféle pitiáner bűnöző, aki kellőképpen gátlástalan és korlátoztat ahhoz, hogy tehetetlen környezetét terror alatt tartsa. Aki olyan erővel ront be a kapun, olyan elvete-műlten hajítja ki az udvarból riválisa bőröndjeit, hogy elhisszük, ölni tudna dühében. Aki ha a „boss-szal” beszél, hangnemet vált, behízelgő lesz, és aki mérhetetlenül szorong, ha az ellenséges tábor hívását várja. Pozíciója, amivel uralja környezetét, magabiztos, dühe pedig elementáris. Ez lehetne tehát az egyik támpont: a professzionális színész, akinek minden kvalitása megvan ahhoz, hogy Titusszá váljon, és aki olyan regiszterben tud mo-zogni, ami egy pillanatig sem parodisztikus.

A másik támpont, mely ugyanezt a vonalat erősíthetné, a Tatát alakító Krum Ádám lenne. Tata tolókokcsiba kényszerült időse ember, aki beszélni már nem, reagálni is csak na-gyon lassan, jókora fáziskéséssel tud csupán. Krum mozgástere tehát minimális, és éppen ennek a lecsupaszított eszközkészletnek köszönhetően jön létre az előadás során néhány igen intenzív és sűrű pillanat. Krum az általa megformált karakterben hosszan, kitartóan tud nézni, tekintete zavarba ejtő. Az udvarba kitámolygó figurák, szembesülve Tata te-kintetével, nem tudják eldönteni, ahogyan mi sem, hogy ez a tekintet vádló, vagy egészen egyszerűen túl lassú ahhoz, hogy hirtelen váltani tudjon. A humornak és a feszült gya-nakvásnak egyaránt forrása lesz ez a tekintet, mindvégig fenntartva ezt a kettősséget az előadás során. Amikor az unoka azzal vádolja nagyanyját (Tata feleségét), hogy lop, Tata némi fáziskéséssel megismétli a vádló mondatokat. Az azonban eldönthetetlen, hogy Tata ezt meggyőződésből, vagy a számára hallható, a tudatába beszűrődő mondattöredé-kek ismétlésének kényszere miatt teszi. A mozgásképtelenségéből és artikulálatlan beszé-déből adódó fáziskésés miatt minden megnyilvánulására várni kell, és ez külön idővel ruhazza fel a karaktert. Az előadás néhány kivételes, kimerevített, képszerű pillanata születik ezekből a késleltetett reakciókból. A Krum Ádám által megformált Tata figurája menti át a legtöbbet a Sultz-darab sajátos iróniájából.

A Bánky Gábor alakította vő, Géza a domináns hím, Titusz ellenpontja. Géza mellék-ági rokonként, lecsúszott ötvenesként és megcsalt férfiként örökös periféria-létre kény-szerült. Mint egy megfélemlített vad rója köreit a háttérben, a szélekről rezonálja mind-azt, amiből kívül rekedt: elrontott házasságát, családon belüli gyenge pozícióit. Bánky Gábor színpadi mozgása végiggondolt rendezői koncepcióról vall. Az egyhangú, általá-ban középre rendezett jelenetekhez képest Géza mozgatása jóval sokrétűbb. A színpad minden szegletét bejárja, hol a garázsban bütyköl, hol a territórium határvonalát kijelölő kapun menekül ki, vagy éppen surran vissza. Fejét lehajtva, két bőröndjét megragadva, megszágyenülten távozik, majd kicsit később ugyanezzel a testtartással tér vissza, min-den másról magára vonva a figyelmet. Igazi clown-karakter, aki éppen ezzel az „oldal-ági” körözéssel, folyton ugrásra kész testtartással erősíti a család nőtagjaihoz verődött, il-letéktelen betolakodók pozícióját. Leggyakoribb tartózkodási helye a ház mellett álló budi, mely egyfajta keretként emeli ki Géza clown jellegét. A budi kerek ablaknyílása vagy éppen kitárt ajtaja szabályos keretbe foglalja az olykor menekülő, olykor pedig per-lekedő, szónoklatokba bocsátkozó férfit. A tragikus figura és a humor szerencsés, pontos arányú keverékéből igazi tragikomikus – és itt külön kiemelandó, hogy nem parodishti-kus – pillanatok születnek. Jól végiggondolt szegmense ez az előadásnak, amely azonban folytatás nélkül marad.

Ha tehát a Sultz-darab mélyrétegeit erősítő regisztert szeretnénk feltárni, a fenti ka-rakterek lehetnek a segítségünkre. Minden más kissé parodisztikusan felszínes, ami az említett alaphang háttérbe szorulásával jár együtt. A Lilit alakító Stubendek Katalin egyetlen hiteles mozdulata az, amikor egy kudarcba fúlt csábítási jelenet után egykedvű-

en, slamposan kihúzza a bugyit a fenekéből. Minden más gesztusa, sírási kísérlete, toporzékolása merő paródia. Sultz Lilije notórius hazudozó, megkeseredett nő, aki első hazugságával börtönbe juttatja apját, második hazugságával meghíúsítja az időközben szabadult apa végleges hazatérését a szülői házba. Sokrétű, tragikus nőfigura, aki megcsalja férjét, kényszeres hazugságaival pedig bajba sodorja apját. Saját lányát akarja menteni, és ezzel ugyancsak anyja sorsát ismétli tehetetlenül. Stubendek Katalin jó színésznő, a karakter pedig sokrétű, sajnálatos, hogy mindebből az előadás során csupán egyetlen vékony réteg, a manipulatív, a magát ide-oda vonzó, burleszkszerű civakodásokba bonyolódó nő képe rajzolódik ki.

A fiú (János) szerepében Németh János alakítása ugyancsak hiányérzetet kelt. A börtönből hazatérő fiú megérkezése csendes, feltűnésmentes hazaérkezés-jelenet. A beharangozott „vadember” helyett egy megtört, alázatos, halk szavú férfi áll meg az udvarban. Jánoson tisztos öltöny és tiszta cipő, beszéde udvarias. Hangsúlyos ellenpontja ez a családdhoz verődött bűnözőknek, akiknek minden megnyilvánulása hangos, kinézetük pedig – tetoválásaikkal, testhez simuló ruháikkal, obligát, fejtetőre tolt napszemüvegükkel együtt – hivalkodó. Az ígéretes felütés folytatása azonban elmarad. Németh János beszédét alig érteni, így ami színpadra lépésekor előny volt – tudniillik halkszavúsága –, az egyre inkább hátránnyá, zavaróan elidegenítővé válik. Jelenléte fokról fokra veszít intenzitásából, és az az egyszerűség, ami érkezésekor megalapozta a karakter tartását, modoros, üres szövegmondássá alakul. Az anyával való találkozás, ami a Sultz-darab egyik legszebb jelenete, csak a találkozás-jelenet után közbeékel a sötétnek – és az azt követő szünetnek – köszönhetően kap kellő hangsúlyt, különben a többi párbeszéddel egyenértékű marad.

A recensens számára az előadás parodisztikus jellegét erősítik az akcentussal beszélő török verőlegények is, akik társuk, Juszuf meggyilkolása miatt szegődtek Titusz nyomába. Mindketten napszemüvegben, egyikük Martens-bakancsban és fekete kapucnis fölsőben, másikuk talpig fekete öltönyben. A bérnyilkos-toposz, mi több, a bérnyilkos-karikatúra mint elidegenítő elem még akár bele is férne az előadás szövetébe, végleg abszurddá téve a bűnöző-szál következményeit. Ha azonban a darab végkifejletét nézzük, a két legártatlanabb szereplő, a kiskorú dédunoka és barátja – Titusz szócsöve, a neki minden szempontból alárendelt, igyekvő bűnözösegéd – kivégzése tökéletesen súlytalan aktussá válik a bérnyilkosok parodisztikus jelenlétének köszönhetően. „Mal’haba”, a verőlegények elköszönnek és agyonlövik őket. A bosszú Tituszra irányult, de a gyerekeket érte el. A két regiszter, a paródiába hajló és a realista vonal így oltja ki egymást. A tragédia nem történt meg, sajnálatos módon elveszett a poénok sűrűjében.

Sultz Sándor: Mal’haba – tragédia. Díszlet: Vincze János, Steiner Zsolt, jelmeztervező: Várady Zsóka, a rendező munkatársa: Juhász Piroska, Szalai Beatrix, rendező: Vincze János. Szereplők: Németh János, Bódis Irén, Krum Ádám, Stubendek Katalin, Fischer Lilián, Bánky Gábor, Köles Ferenc, Fischer Norbert, László Csaba, Ujláb Tamás.

„VÁLASZOKAT KELL KAPNOM”

Csáki Judit beszélgetése

Mindjárt az évad elején két bemutató is volt az Örkény Színházban: előbb Bertolt Brecht *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése* című darabját, pár nappal később pedig Örkény István *Macskajáték* című művét mutatták be. Kerekes Éva a Brecht-darabban a címszereplőt, a *Macskajáték*ban pedig Egérkét játszotta.

Cs. J.: – *Az évad vége felé beszélgetünk – kemény szezont zársz, gondolom, alig várod a végét. Erős kezdés után erős folytatás jött...*

K. É.: – Igen. De még nincs vége, még készülünk egy bemutatóra: Dömötör András rendező, és a bulvár témakörében mozog majd. Ám egyelőre úgy néz ki, hogy nemigen tudok részt venni benne, bár szeretnék, mert forgatni fogok három hétig; aztán a POSZT-ra megyünk, és utána lesz a bemutató.

– *Miben forgatsz?*

– Vecsernyés János *Nyár utca, nem megy tovább* című filmjében egy trolivezetőt játszom. És ha ez mind lemegy, akkor beszélhetünk majd a nyárról. Először arról, hogy kialszom magam, ha hagynak a gyerekeim.

– *Ha osztályozni kellene az elmúlt évadodat, hány pontot adnál rá?*

– Hááát... Mindjárt az évad elején volt két bemutatóm, utána aztán nem próbáltam. Amit sajnálok. De azért én tízest adnék. Szerintem mindegyik jól sikerült. Erős sűrítmény volt, utána jött a többi apró adagokban.

– *Brecht művében Arturo Ut játszod; szerintem erről a darabról, illetve szerepről az is sokat tud beszélni, aki nem ismeri: ikonikus, emblematikus figura, és ezt az emblémát szoktuk emlegetni. A darab meg...*

– ... A darab meg nagyon nehéz. Amikor először elolvastam, egy kukkot sem értettem belőle. Aztán szép lassan mentem benne előre, igyekeztem mindent megérteni, csak akkor mentem tovább. Nem a történetet nehéz megérteni, hanem a viszonyrendszert. Ki hová tartozik, ki kivel függ össze.

– *Zsótér Sándor hogyan segített? Elmondta az elején, hogy mit akar látni a végén?*

– Az olvasópróbára hozott magával egy karfiolt, erre emlékszem. És arra, hogy nagyon erősen, expresszíven olvasta föl a darabot – akkor nagyon világos volt minden. Utána meg kellett találnom a saját utamat az egészben – ezt ő nem tudja megmondani, mert ezt nem lehet megmondani, erre nekem kell rájönnöm.

– *Ez mit jelent pontosan?*

– Azt, hogy meg kell értenem. Nekem csak a megértés segít. Arturo Ui esetében például azt kellett megértenem, hogy ő, mármint Ui, nincs megértve. Ebből a pontból lehetett megérteni az ő figurájának a logikáját. Magányos figura, de ez nem lényeges, mert ezzel neki nincs dolga, nem akar nem-magányos lenni. Negyven körüli, amikor általában van egy váltópont-féleség az ember életében; lehet összegezni, lehet leírni mindazt, ami történt, és lehet nagyot fordítani. Ui nagyot fordít: semmi nem úgy lesz, ahogy eddig volt. Tudja, hogy mit akar, és ezt nem kísérik érzelmek. De ezt csak most, visszanézve látom így. Sem a próbán, sem játék közben nem foglalkozom ezzel.

- A próbán Zsótér egyszer csak azt mondta, hogy „így jó, így csináld”?
- Nem. Az olvasópróbán mondta. Mire én azt mondtam, hogy fogalmam sincs, mit csináltam, és miért. Mondta, nem kell tudni. Mondtam, nekem tudnom kell.
- Rólad köztudott, hogy nagyon szeretsz próbálni. „Kerekes Éva mindig kérdez” – mondják.
- Nekem muszáj mindig mindent tudni. Válaszokat kell kapnom.
- Nem lehet csak úgy beledőlni egy figura sodrásába?
- Nekem nem lehet beledőlni semmibe. Én akkor elesem. Kíváncsi vagyok, engem ez mozgat, ez visz előre. Akkor szoktam néha kicsit ingerült lenni, ha úgy érzem, hogy valaki csak úgy túl akar lenni egy problémán. Én egyszerűen nem tudom megkerülni.
- Amikor arra ébredsz, hogy este Arturo Uit játszod, akkor mi van?
- Akkor alaposan végiggondolom az egészet; az első pillanattól végigmondom magamban, és mindig úgy, hogy az ember fejlődjön benne. Mivel a helyzetek adóttak, azt lehet fejleszteni, ami a figurában van. És ahogy gyűlnek a tapasztalatok, úgy töltekezik Ui figurája.
- Meg kell értened őt – de vajon szereted-e?
- Nem kell szeretnem. Nem fűz hozzá érzelem, csak az, hogy kihozzam, ami benne van, mert annak ki kell jönnie. Nem tartok távolságot tőle. Odaadok neki mindent, amit én most tudok. Visszatérve az előadás napjára: végiggondolom azokat a pontokat is, ahol még van valami tartalékom. Ahol még mindig nem történt meg az, aminek meg kell történnie. Az előadásban gyorsan pereg minden, gondolkodni ott már nincs idő. Azt például Zsótérrel előre megbeszéltük, hogy Arturo Uit nem egy hagyományos figurából kell eljátszani; nem úgy, hogy ő egyetlen alak az elejétől a végéig, hanem minden jelenetben minden helyzet végleiteit kell bejárnom vele. Nem a figura egységében kell gondolkodnom, hanem ezekben a helyzetekben.
- Zsótér minden előadást megnéz, igaz? Van utána megbeszélés?
- Mindig megnézi, igen, de mostanában nem volt megbeszélés. Mindig reagál, mindig mond valamit, és mindig éppen azokat a pontokat veszi észre, ahol aznap este tényleg történt valami.
- Gondolkodik benned, rólad, a pályádról a színházad, gondolkodnak a rendezők. Tudod, hogy ez nagy szerencse?
- Tudom, igen. És nagyon boldogtalan lennék, ha nem így lenne, mert akkor azt gondolnám, hogy nagy baj van velem vagy a világgal.
- Eljátszod azokat a szerepeket, amiket éppen akkor el kell játszani. Márpedig ez a pálya nem másról szól, csak erről.
- Ezért vagyok itt kilenc éve, és ezért érzem jól magam. Nem érzem magam éhesnek, tudok élni, mindig van min gondolkodnom, vannak új szándékok, és „meg vagyok támogatva”. Ha nem így lenne, azonnal mozdulnék, bár fogalmam sincs, hogy mit és hová. Muszáj tudnom, hogy fontos, hogy itt vagyok.
- A Radnóti Színházban is eltöltöttél hét évet, az sem kevés. Aztán elmúlt? Nem érezted, hogy fontos vagy?
- Hosszú idő után nemrég újra ott voltam, Valló Péter születésnapján... Érdekes volt. Az a korszak is a helyén volt, a főiskola után így kellett történnie, jó volt, elmúlt, nincs benne semmi különös. Eljött a pillanat, amikor dönteni kellett – eldől.
- Mindig megérezed, mikor kell dönteni?
- Igen. Néha nem döntési helyzetben kell dönteni, hanem picit előbb. De ezt is érzem, talán túlságosan is; mindig mindent megérezek, ez olykor sok is. A többiekkel kapcsolatban is. És általában akkor alakulnak a dolgok, ha nem sokat foglalkozom magammal. Ha hagyom, hogy megtörténjenek a dolgok. Ez a színházra is igaz, meg a magánéletemre is.
- Pedig energikus, szenvedélyes nő vagy; nehéz elképzelni, hogy nem matatsz bele mégis egy kicsit ebbe a „hagyásba”.

- Hát belematatok néha. De tényleg nem kéne.
- Volt egy másik fontos szereped is: a Macskajáték Egérkéje, ezt Mácsai Pál rendezte. Párhuzamosan próbáltatok? Nem kell abba megbolondulni?
- A Macskajáték már korábban elkészült, hiszen nyáron játszottuk; vagyis azt csak elpróbáltuk néhányszor.
- Láttál korábbi Macskajátékokat? Egérkéket?
- Nem nagyon. Rémlik a film.
- Egérke szerepe könnyűnek látszik, de nem az: ha a dráma egy nagy kerek sajt, akkor Egérke benne egy kis kerek sajt, egy zárvány. Kapcsolódik másokhoz, de mégis...
- Igen, ő önmagában is kerek. Nekem az volt a feladvány, hogy megtaláljam a figuráját. A külleme, a tartása valahogy megképződik, de rá kellett jönnöm, hogy másképp beszél. Más a hanghordozása, másképp ejti a szavakat.
- Máshol van?
- Igen. Mintha egyszer leküldték volna a pincébe, és azóta onnan nézegetne föl. Mint-ha egyszer történt volna vele valami, és úgy maradt. Nem boldogtalan, nincsenek álmatlan éjszakái.
- Pogány Judit, Molnár Piroska, Csomós Mari – hogy csak a „nagy nőket” mondjam. Milyen próbafolyamat volt?
- Nagyon jó. Szerettem nézni őket. Szép volt, ahogy Pogány Judit úgy odaadta magát a szerepnek, meg ennek a szerelemnek. Ezt például jó volt látni, hogy ennyire lehet szerelmesnek lenni, vagyis hogy ez nem múlik el. És érdekes volt nézni, ki hogy bujkál, ki hogyan titkolózik, és ebbe adja bele teljesen önmagát. Ez a nagy mázli: ha az ember teljesen meg tudja élni önmagát.
- A színpadon?
- Meg egyébként is. Nekem nagyon összefügg a kettő.
- Van olyan, hogy nincs kedved? Valamihez? Szerephez? Játsszani?
- A kedv... az nem szokott hiányozni. Előfordul, hogy fáradt vagyok, hogy szeretnék egyedül lenni. De velük, a Macskajátékban mindig nagyon jó. És akik vendégek, hát velük is... – szóval nem fordult föl a világ, minden nagyon normálisan ment együtt. Pogány és Mácsai is szépen összehangolódtak – ezt is jó volt nézni.
- És ha a Macskajáték megy este, az milyen nap?
- Az könnyű nap. A hülyéje meg a Macskajáték – ez a kettő könnyű, ezekre nem kell készülni. A testőrré még mindig kell készülni.
- De hát az már kilenc éve megy!?
- És a százhetvenvalahányadik előadásnál tartunk. Mégis kell készülni, kondícióban mindenképp. Észnél kell lenni.
- Kérdeztem már tőled sokszor, és sose válaszoltál erre a kérdésre – hátha most, hogy utoljára kérdezem, megmondod: fölismeri a nő a testőrt, vagy sem?
- Nem tudom... Egyre inkább úgy játszom, hogy fölismeri, de olyan jól játssza, hogy nem ismeri föl, hogy a férfi nem jön rá, hogy fölismerték...
- Igazi színészi csavar ez... Mondd, ha már a napoknál tartunk: az Apátlanul (Csehov Platonovját játsszátok ezen a címen, Jurij Kordonszkij rendezésében) milyen nap?
- Abban az előadásban nagyon sok van az ihletre bízva – ezért nehéz. A helyzetek ott mégsem lettek teljesen kimélyítve – ezt ihlettel kell pótolni. Az első munkánk volt Kordonszkijjal, a nyelvi különbség is számított, meg nem is ismertük még egymást. Szóval nehéz. Nehéz nap, nehéz este.
- És milyen a Nyugat-est?
- Emelkedett: észnél kell lenni, de nem én viszem a felelősség nagy részét.
- Hogy viselkedsz az előadások után?
- Szép csendesen. Megbékélek az egész világmindenséggel. Nem marad feldúltság,

feszültség. Ha sikerül minden, azért, ha nem, akkor azért. Nyugalom van. Beülök a kocsi-
ba, és szépen hazamegyek.

– Szeretsz forgatni?

– Most majd kiderül. A film nekem mindig labilisabb terep, mert nem lehet próbálni. Ettől úgy érzem, hogy nem megyek végig egy úton. Két éve forgattam utoljára, az *Adás* című filmet. Most majd résen leszek; megnézem, hogyan lehet jól csinálni, mert biztos ennek is megvan a maga módja. Magamban kell bejárni azt az utat, amit a színházban a próbákön együtt járunk be; jól elmélyedek majd benne, és nem hagyom, hogy rögtönözni kényszerüljek. Úgy megyek majd oda, hogy már lesz egy tudásom az egészről – azt pedig már lehet formálni.

– Na, akkor belőled sem lesz olyan sorozatszínésznő, akinek a fülhallgatójába suttojják a következő mondatot...

– Azt nem tudnám csinálni. Úgy elpirulnék, hogy nem lehetne a vászonról lekaparni azt a színt... A sűgőt sem hallok meg. Vagy megoldom a problémát, vagy nem.

– Beszéljünk a jövő évadról. Tudod már?

– Én tudom, de titkos. Még nem mondhatom el. Becsületszavamat adtam...

(Másonap sikerül beszélnem Mácsai Pál igazgatóval: az Örkény Színház a következő évadban Örkény István Tóték című darabját mutatja be először. Jurij Kordonszkij rendezi, Tót szerepében Széles Lászlót, Mariska szerepében Kerekes Évát látjuk majd. Az Örnagyot Mácsai Pál, Ágikát Szantner Anna játssza.)

– Kik azok a rendezők, akik a legjobban ismernek téged?

– Ketten vannak: Ascher Tamás és Zsótér Sándor.

– Mindkettőt nehéz embernek mondják.

– Nekem könnyűek. Helyzet van, feladat van, történés van, humor, megértés, tanulás, haladás. Jó érzés. Ja, meg kíváncsiság is van. Bármit megteszek nekik. Bizalom van.

– Partnerben is van ilyen?

– A Lackó. (Széles László.) Őt értem. Bizalom van. De sok-sok emberrel szeretek játszani. Csak a kamuzást nem bírom. Szóval partnerből sok jó van.

– Nyáron hiányoznak?

– Most a nyár hiányzik... Alig várom.

– Aztán alig várod a szezon kezdetét?

– Nem. Én a nagy szabadságba nagyon bele tudok jönni, az nekem nagyon jó. Amikor augusztusban újra be kell jönni, mindig azt hiszem, hogy vége az életnek. Aztán mindig kiderül, hogy csak most kezdődik.

ÉS RÁKOSI FELEMELKEDIK

Hamvai Kornél történelmi drámái

Nádas Péter 1977 és 1980 között írt trilógiájával (*Takarítás, Találkozás, Temetés*) maradandó dramatikus emlékké írta a TTT intézményét. Ezért sem felejtjük, hogy a Kádár-korszak kultúrpolitikáját a közkeletű és közértelmű TTT-vel jelöljük. A politika tehát tűrt, tiltott vagy támogatott, s ez a betűszó nemcsak kategorizált, de a rendszer kutatásának történeti rekonstrukcióját is szabályozta.¹ A TTT olyannyira pragmatikus megnevezésként működik, hogy a Kádár-korszak történetírói korszakjelölésre is használják. Tudjuk, hogy a TTT dogmává vált formáját ugyan az MTV Gyermekosztályán szerkesztett Tízen Túliak Társasága ifjúsági magazinműsor címe a puhuló rendszer belső vicceként lazította és banalizálva legalizálta, de a kontroll hármas T-jének közösségi folklórját nem szüntette meg.

Az elmúlt években viták folytak az ötvenes évek irodalmát értékelő történeti lehetőségekről, magatartásmintákról. Lehet-e az emlékezet kánonját ahistorikus magatartással szemlélni és a jelen perspektívájához tartozó értékelést mozgatni a mű elemzésekor vagy sem. Ezek a viták² a dramatikus irodalmat nem érintették, miként a színházat sem. Az ötvenes és hatvanas évek teljes drámai és színházi korpusza kívül esik a figyelem horizontján, s Jeles András Dobozy Imre *Szélviharját* feldolgozó *Drámái események* című színházi rendezésén (pontosabban annak videodokumentációján) kívül³ a teljes korszak kikerül az emlékezés teréből.

Az ötvenes-hatvanas évek drámaírói között az irodalomtörténet kánonalakító szerzői természetesen jelen vannak, de sem Németh László történelmi, sem Illyés Gyula vagy Galgóczi Erzsébet paraboladrámái nem épültek be a játékhagyományba, nem hagytak nyomot. Ezeknek az évtizedeknek a dramatikus korpusza látszólag nem folytatódott, a drámatörténet-írás a politikai kánont az esztétikaiból egyszerűen kizárva elítélően kivette a korabeli siker- és tömegdarabokat, ezzel megakasztva a múlt hagyományozódását.

Ez a hiány már magában is ráirányítja figyelmünket Hamvai tematikus drámáira. A *Szigliget*, a *Sztálinváros* és a trilógia még meg nem írt darabja, a *Savoy* már a címből összeálló SzSzSz betűkapcsolattal határozottan kijelöli az ötvenes évek és a Kádár-kor kulturális előzményét, a Révai-korszakot, s annak mára már folklorizálódott, éppen ezért ironikusan is személhető inhumánus rendjét veszi a színpadi mű dramatikus alapjának (1953 januárjában vagyunk).

Az ötvenes évek drámáit Hamvai Kornél az ezredfordulón olyan teátrális allegóriaként tárja elénk, mely egyrészt a történelmi hagyomány tematizálásával anekdotikusan

¹ Támogatás, tűrés, tiltás – a magatartás mint esztétikai mérce fogalmát Sasvári Edit bontja ki. In Klaniczay Júlia – Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd*. Budapest, 2003, Artpool – Balassi Kiadó, 9–39.

² Kulcsár-Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest, 1994, Argumentum; Szirák Péter: *Folytonosság és változás*. Debrecen, 1998, Csokonai.

³ György Péter: *Néma hagyomány*. Budapest, 2000, Magvető, 111.

felidézi az eseményeket, tehát parabolaként gondolkodik a múltról, másrészt egyszerűen megírja a hiányzó ötvenes évekbeli komédiákat. Úgy, ahogy talán megírhatta volna Lengyel Menyhért is, ha nem éppen forgatókönyveket gyárt New Yorkban Marilyn Monroenak és Greta Garbónak.

Hamvai SzSzSz-trilógiájának két, már olvasható darabja olyan dramatikus formába rendezi a szöveget, mely a korai szocialista demokráciában a Tiltott, néha Tűrt jól megcsinált vígjátéki struktúrára emlékeztet.⁴ Hamvai a jólmegcsinált⁵ darabok Molnár Ferenc-i írástechnikájához fordul az ezredfordulón, mely az államosított színházi gyakorlattal egyszerűen megszűnt. A szocialista realista korstílus a komédia műfaját a szovjet „romantikus”⁶ komédiából eredeztette, s mivel az ötvenes évek elején Lavrenyov⁷ és Ljubov⁸ séma-darabjai uralták a repertoárt, a jólmegcsinált dramaturgia elvesztette a színpadi játékokban rejlő hagyományozódást.

A drámaszövegeket olvasva egyértelmű, hogy Hamvai nem egyszerűen megírta a hiányzó ötvenes évekbeli jólmegcsinált darabokat, hanem azt is deklarálta, hogy mi, most, 2000 után szabadon játszhatunk mindazokkal a lehetőségekkel, melyeket a történelem kiiktatott az irodalmi kánonból. Az SzSzSz darabok olvasásakor összekeveredik a műfajgenerálta fergeteges bohózati hagyomány és az ötvenes éveknek a történelmi tudásunkban legendává távolodott fagyossága, merevsége, reménytelensége. Hamvai úgy használja a *pièce bien faite* technikát, ahogy Feydeau tette volt, így egyértelmű, hogy ez a meseteri dramaturgiai forma újrahasznált közvetítővé, médiummá válik.

A Szigliget és a Sztálinváros tényleges közege a kultúra enigmatikus háza, legyen az a szigligeti alkotóház vagy egy sztálinvárosi kultúrház. Mindkét drámában a játék ideje egy estére, pár órára koncentrálódik, ráadásul 1953-ban vagyunk. A jólmegcsinált darabok szokásrendjéhez igazodva itt is a domináns társadalmi osztály tagjai közötti viszonyokat látjuk, van tehát kultúrház-igazgató, párttitkár, tanácselnök, ÁVH-főhadnagy és még egy olasz kommunista újságíró is felbukkan. A művészet pedig természetesen nőnemű, hol Gaál Alíz színművésznő, hol Lukics Mária drámaíró alakjában.

A jólmegcsinált dramaturgia mechanizmusa Hamvainál a *megcsinált* (mesterkelt, oktrojált) ideologikus tartalmak, a békeharc, az éberség stb. működését közvetíti, tehát a dramatikus forma mediális ereje kiszámíthatatlan káosszá zilálja az egyébként szabályok közé szorított kommunista interakciókat. Ez az a mozzanat, mely az SzSzSz-darabokat kiemeli a kortárs szövegek közül.

A jólmegcsinált dramaturgia jellegzetességei kemény szabályokként ismertek: a legfontosabb, hogy minden dramatikus elem teátrális megoldásokkal következzen a másiktól. Ez a klasszikus helyzetkomikum dramaturgiája, ezért mindenki mindent mindig félreért, rosszul lát, nem hall stb. Hamvainál Sass elvtárs miópiás, tehát elkallódik a szemüvege. Malacsik lát, tehát rá sokdioptriás szemüveget adnak. Czeglédy tériszonyos, így létrára kell másznia stb. Az is szabályszerű, hogy a félreértések szcenikája vitathatatlanul az instrukciók nyelvi szerepét erősíti:

⁴ A szovjet vígjátékirodalom kortárs tucatdarabjai is ennek a struktúrának a vázára építkeztek, például az 1952-ben óriási előadásszámmal ment Kornyejsuk-darab, az *Ukrajna sztyeppéin* (más fordításban: mezején).

⁵ A *pièce bien faite*, a jól megcsinált színmű technikája összefoglalóan a XIX. századi polgári dráma-forma bulvár sikerszériáit jelöli. A továbbiakban 'jólmegcsinálnak' nevezzük.

⁶ Hont Ferenc: <http://www.bessenyei.hu/palya9.htm>, letöltés dátuma: 2010. április 17.

⁷ Lavrenyov: *Amerika hangja*. A Magyar Színházból indult sikerszéria

⁸ Ljubov: *Jarova*. A Nemzeti Színház bemutatója, s a szovjet komédia-vita elindítója.

DARÁNYI (Lukicsnak) Egy trófeát!
 LUKICS (feláll, levesz egy kisebb agancsot a falról)
 DARÁNYI (Boncznak) Tessék írni! (Malacsiknak) Maga meg?! (mutatja a kiszórt magokat) Tegye vissza!
 MALACSIK Tögyem vissza?
 DARÁNYI Tögye! Tögye!
 LUKICS (megpördül, fogja az agancsot) Hogy?... Mit képzel?!
 Malacsik marékka szórja vissza a magokat a vödörbe.
 DARÁNYI (rájön) Nem-nem! Nem magának a tögye!
 LUKICS Hát kinek? Az ... (a kezében lévő trófeára) Őznek?
 MALACSIK Hogyne őznénk. Azt se szabad?
 DARÁNYI (Malacsiknak) Kit érdekel, hogy őzik-e?
 LUKICS Akkor szarvas, nem mindegy?
 DARÁNYI (Lukicsnak) Csak azt mondtam, hogy tegye vissza!
 Lukics elkezdi visszatenni az agancsot.
 DARÁNYI De ne oda! Oda!
 Lukics viszi az agancsot az üres helyre. Malacsik a magokra érti az instrukciót, és egy marékka megindul keresztbe a szobán. Tarló tányérokkal zsonglörködve halad a bal oldali ajtó felé, de elejt valamit, nem veszi észre.
 DARÁNYI (Tarlónak) Állj! Mit művel! Vissza!
 Lukics megfordul az aganccsal, viszi az eredeti helyére. Malacsik megáll, Darányi bámul.
 DARÁNYI (Tarlónak) Szórja itt szét nekem...!
 Tarló megáll, észreveszi a reggeli maradványt, próbálja felszedni. Malacsik szétszórja a magokat. (I/3.)

Ezek a szabályok a valóság működtetését segítik elő, és látszólag a Szigligetben is minden megfelel a földhözragadt realitás követelményeinek, minden tér- és időszegmens reális koordinátákat mutat. Aki kimegy, az csak annyi idő múlva tér vissza, ami alatt elvégezhette dolgát, tehát nem a valóság kerete, hanem a benne történtek lépnek át az irreális, néha szürreális szekvenciákba, de lépnek onnan mindig vissza a dráma végén. Feydeau-nál, ifj. Dumas-nál, Scribe-nél aprólékosan naturalista térben történnek egymásból logikusan következő, de irreális, ezért hihetetlen események. Hamvai ezt a struktúrát viszi 1953 kulturális közegébe, s ezzel évtizedek óta nem használt olvasási hagyományt⁹ revitalizál. Hamvainál a jólmegcsinált darab medialitása legfőképp az időbeli távolság miatt már nem a valós, a reális életkoordinátákat idézi meg. A gumicsizmák, Sztálin-szobrok, Lenin-kötetek tárgyiassága mintha biztonságosan, sőt negédesen ismerős környezetet mutatna, a szocreál attribútumok folklorizálódása 2010-ben ismert folyamat,¹⁰ ráadásul egy 1953-ban játszódó bohózatot olvasván már éppen a rend illékony és letűnt sajátosságaira emlékezve nevelhetünk. Ezekben a drámákban azonban a tárgyi miliőn kívül a tér is irracionális tulajdonságokat hordoz.

A jólmegcsinált komédia elengedhetetlen térszervező eleme az Ajtó. Musset egyfelvonásosa, az *Une porte soit fermée ou ouverte*¹¹ óta a térváltások, dimenzióváltások, identitásváltások bohózatának szcenikai jelölője az Ajtó. Hamvainál az ajtó nemcsak a szomszéd

⁹ Miként Térey verses tetralógiája, *A Nibelung-lakópark* a versdrámát.

¹⁰ Lásd Radnóti Sándor: A barokk mint a trón és az oltár művészete. In Széplaky Gerda (szerk.): *A zsarnokság szépsége*. Pozsony, 2008, Kalligram, 23–38.

¹¹ A magyar fordítás, *Egy ajtó legyen nyitva vagy csukva* címe jelzi a darab dramaturgiai jellegzetességét, az ajtó elválasztó szerepét, de elveszti a cím közmondásértékét: aki á-t mond, mondjon bé-t is.

helyiségbe visz át, nemcsak a dráma nem látható eseményei felé tereli a tekintetet, hanem irreális mértékben és irányban nyújtja a teret. A *Sztálinvárosban* a szokásos járáson kívül két különleges ajtó működik: az egyik lefele nyílik, ez a kultúrház alá rejtett atombunkert fedi, melyből titkos alagúton a kocsmáig vezet az út. A másik egy erkélyajtó, mely az igazgatói irodából nyílik a semmibe. A *Szigligetben* „négy ajtó” tagolja az ebédlő-társalgót: „jobbra a bejárat és a könyvtár felé, középen balra a szobák felé (emelet), középen jobbra az iroda felé (földszint). Az ajtók kifelé nyílnak.”,¹² helyesebben nyílnának, de a könyvtárnak elveszett a kulcsa, a bejáratnak pedig leesett a kilincse, így a könnyed járássok (hang)súlyosak lesznek, a zavartalan pergő kinezika pedig szaggatott.

Hamvai, ezt feltételezhetjük, a jólmegcsinált darabok műfaji szabályait követi, amikor a félreértés leggyakoribb eszközeként a klasszikus helyzetkomikumot használja. Ehhez olyan teret épít, mely megidézi a *pièce bien faite* színpadát: mindig egyetlen térben vagyunk, mindig egyetlen szobában, de az ajtók jelzetten működő láncolata lehetővé teszi a tér különleges kiterjesztését. Hamvai jeleneteiben sokszor egyszerre van kint és bent a szereplő. Bentről kimegy, de beszél folyamatosan, visszajön, s így két kontextus mozog egymás mellett végtelen félreértésekre adva lehetőséget.

SÜTŐ	(<i>kintről</i>) Meghalok. Meg-meg-meghalok. <i>Bödör fölpattan, gyorsan kiteríti a szőnyeget a lyuk fölé, eléáll.</i>
SÜTŐ	(<i>jön a bejáraton</i>) Oh. Jóestét.
...	
SÜTŐ	(<i>nem érti a vermutot, visszaviszi a titkári szobába – látható marad –, közben beszél</i>) Tehát visszatérve. Előadás után szűkkörű koccintáson ebben az irodában találkozunk, ez így egyértelmű, Bödör elvtárs? És akkor maga elkészíti a felvételt a Szabad Népek.
BÖDÖR	(<i>amikor Sütő kint van, körbepillant, keresi a megoldást</i>) Igen. (I/4).

A Hamvai-drámákból készült előadások kapcsán jellegzetes az a kritikai magatartás, mely a darab erényének tartja azt a vélt törekvést, hogy „még véletlenül se keletkezzen az a hamis látszat, hogy az előadás megpróbál e korról és közegről érdemit vagy eredetit mondani”,¹³ hiszen az „... ötvenes évek elhanyagolható helyi színezet. Bármikor játszódhatna, mert az összerakós játék soha meg nem történhetően örök jellegtelenséggel rendelkezik”.¹⁴ Az ötvenes évek mint *couleur locale*, tendenciózus egyszerűsítés, hiszen Hamvai bohózataiban a Révai-doktrína fantázia-rémképe válik valósággá. Ebben a sokajtós térben a játék, a fikció és a valóság elemei éppúgy keverednek, mint egy rendes molière-i bohózatban, de éppen az ötvenes évek közhelyviszonyai fordítják, értésünkre számítva, a jólmegcsinált színdarab könnyedségét nehéz, múltértelmezésünkkel terhelt, igen komoly szöveggé.

GAÁL	A Dunajevszkij jön, ugye?... (<i>fölhajtja a szobortalapzatra tett vermutot</i>)
ÜGYELŐ	(<i>melléje lép</i>) Isten őrizz, tessék lepihenni.
SÜTŐ	(<i>a mellé került Pippolónak</i>) Szabadság!

Pippolo keze a szeme előtt, nem reagál

GAÁL	(<i>ügyelőnek halkan</i>) Világon semmi bajom, öltözőbe, gyorsan.
------	---

¹² Hamvai Kornél: *Szigliget*. Balmorál két részben. *Jelenkor*, 2008. június, melléklet.

¹³ Urbán Balázs: 2007. május 12., www.kultura.hu – letöltés: 2010. 04.05.

¹⁴ Molnár Gál Péter, www.nol.hu, 2009. október 11.

ÜGYELŐ	Ahogy tetszik parancsolni.
GAÁL	Ha Dunajevszkij, kihagyom – (<i>fölveszi az íróasztalra tett vermutot</i>) Nekem a Nemzetiben... olyan levonás, olyan pártfegyelmi –
ÜGYELŐ	Vis maior.
GAÁL	(„ <i>Visz Major!</i> ”) Az biztos. (I/15)

Vajon számíthat-e értésünkre a dráma? Úgy tűnik, hogy a történelmi tudás mellett vagy helyett a térhasználat egyértelműen kinezikus humora dominál. A *Sztálinváros* egyik állandó helyzetkomikumát legfőképp a szemünk előtt, az igazgatói iroda közepén megépített és elrejtett atombunker szolgáltatja. Ezt letakarják, lefedik, és először Rákosi mellszobra esik bele, majd egy fotós, Bödör, s végül Szabó Vera ÁVH-s főhadnagy. Az aknára irányuló figyelmet Hamvai jeleneteken át fenntartja azzal, hogy az irreális és a reális játékkontextust párhuzamos értelmezéssel jelöli: mi tudjuk, hogy Bödör azért jár lábával előtapogatva, széles terpeszben, mert további titkos aknákat sejt az irodában, ugyanakkor a darabbéli igazgató, Sütő sorstársként kacsint Bödörre: ilyen az aranyér. A Buster Keaton- vagy Monty Python-burleszkkal véghezvitt járásra más valószínű indok tényleg nincs, a valóság és a burleszk párhuzamos komikuma az aknán tartja a figyelmet.

A *Sztálinváros* a titkos bunker aknaajtós poénsorával kezd és azzal keretezve zár, összekomponálva a süllyesztő köznapi és szcenikai fogalomhasználatát. Az ÁVH-s főhadnagy nem egyszerűen bemászik az aknába, de még az aknatetőt is rácsukják (süllyesztőbe rakják). A darabot végighallucináló Remete tanácselnök „*meginog, elájul, hason végignyúlik a szőnyegen*”, s így, a mozdulatlan, magatehetetlen és magányos test képe az utolsó a színen. Az a megkönnyebbülés, mely a Feydeau-darabok befejezésének sajátja, itt azért sem következik be, mert boldog szerelmesek helyett egy ájult, öreg test hever a színpad közepén, Osztrigás Mici helyett Csehov Firsztét idézve.

A zárókép tehát nem fergeteges vígjátékként, örömnépként teatralizálódik, hanem a rendszerváltó realista színház erős, bátor rendezésének, Zsámbéki Gábor 1987-es *A revizorjának* emléképeivel. A revizort megölik, az ÁVH-s főhadnagyot eltüntetik.

A négyajtós *Szigliet* záróképe molière-ibb. Belép Szabó Vera ÁVH-s főhadnagy és tartóztatja Darányit, a gondnokot, nem tudva, hogy őt éppen Furák Tamás kritikus testesíti meg. Az ÁVH-s álzárlat után belép a helyi rendőr, s ő az előbb elvitt igazi Furák helyett annak identitását magára vállaló Tarló Jánost, a belügynek jelentéseket küldözgető ügynököt viszi el bilincsben. Hamvai a kritikus figuráját kétszer is lecsukítja, ez magában is molière-i gesztus, de mivel itt minden egy rendőri szembesítés után történik, ahol Malacsik és Tarló felismerik egymásban Sass Tibort és Furák Tamást, s ezt még magával Rákosi elvtárssal telefonon is elhitetik, az identitáscsere a dramatikus történeten belül végleges. Nincs visszalépés, nincs megoldás, nincs *deus ex machina*, nem jön a király követte. Hamvai dramaturgiája épít drámaolvasási hagyományunkra, de elvárásainkat a jólmegcsinált zárásoknál felülírja.

Ami biztosan működik az olvasásban, az a poénra játszás technikája, de ez a poén, ez a váratlan elem nem segíti elő a közösség boldogságát, nem a nevetéssel könnyebbülünk meg. Talán az a tény, hogy a dramatikus korpusz nem elsődlegesen formálja az irodalmi kánont, magyarázhatja azokat a kritikus elemzéseket, mint például „sikerül elkerülni, hogy a bohózat túlnőjön önmagán, s magvas tanulságokkal szolgáljon akár az ötvenes évekről, akár a máról.”¹⁵ Elemzésemben ennek éppen az ellenkezőjére hívom fel a figyelmet.

Nyilvánvaló, s mondjuk is el, hogy Hamvai (és a kortárs magyar drámaírók) szövegei abban az értelmezői közegben mozognak, mely a drámaírás rendjét a 19. századi

¹⁵ Urbán Balázs: i. m.

normákban látja. Ennek friss bizonyítéka Egri Lajos 1946-ban angolul megjelent könyvének¹⁶ 2009-es magyar nyelvű kiadása. A színházi szakma lelkesen fogadja ezt a hatvan éve megjelent hollywoodi példatárat, s efféle, dramatikus premisszák, karakterek és vulgárlélektani magyarázatok kombinációjában gazdag szövegeket vár a mai szerzőktől is. Hamvai egyrészt ezért sikeres, ezért jó tollú szerző, „sikerének egyik titka az, hogy nála a kétféle alkotói attitűd nem válik el, ő mesél, anekdotázik, sorsokat rajzol”,¹⁷ másrészt ezért nem is kerül a kortárs irodalmat elemzésekkel történeté írók látókörébe: számukra ez csak bulvár.

Ugyanakkor Hamvai a kortárs magyar bohózatirodalom létrehozója, s Ionesco és Pinter után furcsállhatjuk, hogy a műfaj értelmezése a magyar kritikai irodalomban 2010-ben is követi a magaskultúrát és tömegkultúrát szétválasztó szocialista realista ítélnormákat. A bohózatot csakis a néhol alpári nevetetés alacsonyabb rendű műfajának tartják, tehát a *Sztálinváros* előadásáról megjelent kritikák közös ítélete ilyesféleképpen hangzott: „Nadrágletolós bohózatot írt Hamvai Kornél *Harmadik figyelmeztetés*”¹⁸ címmel a József Attila Színháznak. A főszereplő (...) hol nekihevesedik kigombolni a sliccét, hol csak lecsúszik róla a nadrág és alsónadrágban araszol tovább”¹⁹

Pedig az ötvenes évekről írni, történeteket újraírni és mindehhez a jólmegcsináltságot keretként szerkeszteni, meglehetősen zsonglőri mutatvány. Francisque Sarcey 1876-os színházesztétikája²⁰ már megkérdőjelezte a műfajok és a hatás egységének tanát, s éppen a groteszk jelensége indította arra, hogy megfogalmazza a jólmegcsinált színdarab esztétikáját. Tisztaság és logikus szerkezet „olyan érzelmekre alapozva, melyeket mindenki megért, hiszen az emberi természet érzelmei ezek, világos az indítékuk, logikus a kifejtésük és boldog a végkifejletük.”²¹

1953 újrájátszva „az emberi természet érzelmei közül” a félelmet, s a következtében létrejött hazugságot, besugást, szerepjátszást tematizálja, de ennél sokkal erősebben a test, így bizony a szexus mindent elnyomó hatalmát. A *Sztálinvárosban* egy lovagnak szánt ajzószerk vesz be tudtán kívül Sütő igazgató, majd Szabó Vera főhadnagy. A *Szigligetben* a halott Sass elvtársról az utolsó emlék éjjeli közösülésének hangja Lukics drámaíróval.

A test színpadi reprezentációja bármennyire is „letolt sliccűnek” olvasható, ezek a dramatikus szövegek az ötvenes évek, s nem az ezredforduló szeméremnormáit követik. Hamvai játéka abban is az újraírás érzetét erősíti, hogy a vizuális merészség és a verbális szexizmus szintjét is a szocialista realista normák idejében, csak éppen az ötvenes évekbeli szabad európai szokásrendbe írja. Lukics azonnal felajánlkozik Tarlóknak, hogy az ne beszéljen férjének szabados szexuális szokásairól. Bellácska, a kommunista örömlány, rendelésre kész bárkit kielégíteni, Sütőné ex-revügirl, akinek csábítási képességeit nem sikerült átnevelni.

A magyar nyelvű színháztörténetek nem hangsúlyozták, de tudjuk, hogy a jólmegcsinált darabok tematikája Scribe, Feydeau és bizony Ibsen, Shaw műveiben is elsődlegesen testi,²² s mivel Magyarországon éppen a hiányzó ötvenes évekbeli bohózatok miatt szakadt meg a test ábrázolásának színpadi hagyománya, Hamvai ezt is kipótolja. Messzire kell visszamenni, egészen a századelőig, hogy a Hamvai darabjaiban olvasható test-reprezentációt ne alpárinak, ne útszélinek definiáljuk, hanem a *commedia dell'arte*-hagyó-

¹⁶ Egri Lajos: *A drámaírás művészete*. Budapest, 2009, Műegyetemi Kiadó.

¹⁷ Nánay István: *Nyelvi brazil foci. Hamvai drámái*. www.btk.pte.hu/tanszekek/irodalom/szovegtar/muller/nanay.doc letöltés: 2010. 03. 21.

¹⁸ A József Attila Színház marketing okokra hivatkozva nem vállalta a *Sztálinváros* címet.

¹⁹ Molnár Gál Péter: i. m.

²⁰ Francisque Sarcey: *Quarante ans de théâtre*, 8. Vols. (Paris, 1900–1902), 1: 132.

²¹ Sarcey: i. m. 140.

²² Marvin Carlson: *Theories of the Theatre*. London, 1993, Cornell University Press. 283.

mányt mozgató, jólmegcsinált bohózáti tematikának. Az európai színházi történetek megkerülhetetlen alakja Colette, az írónő (!), aki 1904-ben a *La Chair* című produkcióban vállalt színpadi meztelenségével radikálisan átértelmezte a test megítélésének morális kereteit.²³ Akkor, amikor a Harmadik Köztársaság a szex és a reprodukтивitás közös rendjére nevelte a lánygyerekeket,²⁴ a *music-hall* kultúra tökéletes befogadói mechanizmusokra lett. Colette fellépése és turnéi nem botrányt, hanem érdeklődést váltottak ki, hiszen ez az előadás, s benne Yulka szerepe, amennyire rekonstruálni lehet, a jólmegcsinált dramatikus kereteket kínálta a nézőknek. Fontos, hogy a test látványa a színpadon botrányt már nem (nagyon) okozott, hiszen Colette azokat a kinezikus sztereotípiákat használta, melyeket a nézők jól ismerhettek a század eleji képeslapok, naptárak tömegéből. A fotó mint technikai médium látvánnyá formázta a testet, s a színpadon ez vált élővé. A színpadi test persze felkínálkozik a nézésnek, de ezt a szerepet a fotóművészeti alkotások és a hétköznapi képek már előkészítették.²⁵

Hamvai tehát a dramatikus sztereotípiák mellett kinezikus sztereotípiákat működtetve a jólmegcsinált szöveg színházi kereteihez talál vissza, s azt az ötvenes évek test- és identitás-reprezentációjával szervezi bohózáttá. A populáris műfajokban a test egyszerűen látvány, az előadás dramaturgiai struktúrája a legfogyaszthatóbb, legismertebb fordulatokat működteti, hogy egyszerű és ismert sémák közegében a gyönyörködtes és a ráismerés segítse a nézőt. A színházi formanyelv hagyományozódása miatt fontos emlékeztetni arra, hogy az első világháború előtt óriási színpadi termekben a vaudeville, a *music hall* alakította a szórakoztató színházi lehetőségeket, a zenés komédia és a revü pedig csakis a test és a zene kapcsolatára építve szerkesztett dramatikus etűdöket. Éppígy érdemes újragondolni azt is, hogy a színháztörténet legerősebb vizuális emlékeit a fotók, a sztárfotók hordozzák. Ezekkel rekonstruáljuk a meztelenség, a test színpadi látványát, s amikor Hamvai a trilógia kész darabjaiban egy olasz fotóriportert szerepeltet, akinek meghatározó attribútuma a fényképezőgépe, akkor a dramatikus igazság mozzanatát teatralizálja.²⁶ Luigi Pippolo a valóság igazolását, a kép igazságát evidenciának tartva rögzíti a szigligeti kultúra kimagasló képviselőit, nem tudva, hogy kamerája vagy egy élettelen testet (Sass-t a többiek tartják), vagy más testet (Sass helyett Malacsikét) lát, így Pippolo minden képe a valóság hamis mását, hamis dokumentumát hozza létre.

A képek kínálta bizonyosság, a fotók rögzítette emlékezet helyett a valóság múltkutatásának technikája Hamvai bohózataiban a közösségek emlékezete. A múlt nem a hírek-ből, nem az eseményekből, és már látjuk, nem is a fotókból rakható össze. Egyetlen tudás van, a közösségi tudás, a közösségi emlékezet.

„Egyszerre csak egy dolgot!” – hajtogatja többször az összezavarodott és fejfájással küszködő Sütő kultúrház-igazgató a *Sztálinvárosban*. Masszírozza a halántékát és összpontosít, hogy megértse, mi is történik körülötte. Egyébként mindig a megértés vágya vezeti a jólmegcsinált darabokat, hiszen a kifordult kontextusok azért komikusak, mert a benne szereplők elvesztik világértésüket. Láttuk azonban, hogy míg például Feydeau-nál a kizökkent, elvesztett kontextus mindig racionális magyarázatot kap, a helyzetkomikumok lelepleződnek, minden mozzanat megleti magyarázatát, addig Hamvai csak imitál, hiszen az alaphelyzetre, 1953 léhelyzetére nincs magyarázat.

²³ Patricia Tilburg: „The Triumph of the Flesh”: Women, Physical Culture, and the Nude in the British Music Hall, 1904–1914. *Radical History Review*, spring 2007. 63.

²⁴ Marie-Christine Périllon: *Vie de femmes: Les travaux et les jours de la femme à la belle époque*. Roanne, Éd. Horvath, 1981. 83.

²⁵ Lásd Theatre in Modern Media Culture. In Phillip B. Zarrilli (et al): *Theatre Histories*. London, 2006, Routledge. 285.

²⁶ Vö. Térey–Papp: *Kazamaták* című dráma fotóriportere

A kontextus megtörésének érdekes és izgalmas módja lehetőséget ad a *félre* gesztusok megalkotására, miközben persze emlékeztetőként, állandó auditív folyamatként terheli érzékeinket a hangosbemondóból az ötvenes évek kulturális referencialitása, a szocialista realista dalművek és szavaltatok sora.

Hamvai nemcsak a jólmegcsinált darabok kötelező térelemével, az ajtóval jelzi a kontextusok határát, hanem a technikai médiumok erejét működtetve rendre él a közvetített hang kontextuszavarásával is. Itt hangok szólnak a félretett telefonból (Gaál Alíz férje), beszélnek a hangosbemondóból, a föld alóli bunkerből, mindez bravúros megoldásokkal tágitja a teret és rétegi többszörös kontextussal az egyszerű helyzetet.

A kontextuszavarást a hangokon túl a tárgyak közege is erősíti. Hamvai egy rejtélyesen vándorló vermutosüveggel, a széf nem-záródó kilincsel, a rádió elveszett gombjával és egy életnagyságú Rákosi-mellszoborral a tárgyak alkotta világ kaotikusságát, ki-zökkenését és érthetetlen rendjét sorolja. Ez a kaosz dramatikusan végtelenül nevetséges, mert molière-i bölcs túlzással a másik gyarlóságát tudjuk kinevetni, s ebben az eltartásban egyszerűen nem ismerhetünk magunkra.

Azért sem ismerhetünk magunkra, mert Hamvai használja ugyan hagyományos vígjátéki kellékként a drámai alakokhoz tartozó állandó attribútumokat (Jupitert a villámjáról ismerjük fel a mintának tekinthető műfaji klasszikusban, az *Amphytrion*ban), de itt a tárgyak vándorolni kezdenek, hogy az azonosítás folyamata, így az identitások egysége is megzavarodjon. Az olasz újságíró, Pippolo fényképezőgéppel Bödört azonosítják, a létrával a tériszonyos Czeglédyt és Remetét, a vermutospohár pedig hol Gaál, hol Remete után marad szerteszét. A *Szigliget*ben Sasst a szemüvege, kabátja és kalapja azonosítja, semmi más. Mindenkihez más tárgy tartozik, mint amivel azonosíthatnánk, s ezek után kézenfekvő, hogy mindenki valaki más, mint akinek éppen látszik. Sütő Miklós tanár a *Sztálinváros*ban kultúrházigazgató, felesége volt revütáncos, Czeglédy gróf most tériszonyos portás, Remete tanácselnök és Sulyok párttitkár, akik minden rendszerben, legyen az nyilas vagy kommunista, egymást adták fel az illetékes hatalomnak, most egyazon hatalom kiszolgálói.

Az identitások felcserélése, felcserélhetősége a *Sztálinváros*ban mennyiségével explicit, a *Szigliget*ben pedig dramatikus helyével is. Itt magát Sass írórt cserélik le Malacsik gondnokra csak azért, mert a párt lapjában idő előtt megjelent egy vele készítendő beszélgetés, s a dráma jelenében érkező külföldi interjúvolót nem lehet beavatni ezekbe a kis szocialista malőrökbe. A szerepcsere és az identitáscsere struktúrája bohózati újjgyakorlat, 1953 januárja azonban más történeti horizontot kínál. Nem állíthatjuk, hogy ezek a jólmegcsinált darabok vállalják a történelemszemlélet megváltoztatásának feladatát, de azt igen, hogy a dramatikus irodalomban igen erősen jelzik a történelem újrarájázásának igényét. A színházi szaknyelv ezt nevezi dramatikus újraírásnak.

A magyar dramatikus hagyományban a szerző egy jólmegcsinált darab újraírásakor a Molnár Ferenc-i kánonhoz fordulhat, Hamvai most Michael Frayn *Balmoral* című komédiáját vette alapul. Mivel Frayn a legjobb angolszász Csehov-fordító, a jólmegcsinált technika mellett megjelenik nála a műfaji határokat rendre összekuszáló orosz realista komé diaszerző, akinek egész vígjátéki életművét egy rendező kortárs játékkonceptiója tragédiaként hagyományozza tovább.

Csehov, Frayn, Hamvai jólmegcsinált struktúrája, mint láttuk, a dramatikus kontextus erős jelzésében és összezavarásában jellegzetes. A poénokat lassan, fokozatosan vezet fel, értelemszerűen többet párhuzamosan. Sütő kultúrház-igazgató fejfájással küszködik, masszírozza a halántékát, mindenkitől gyógyszert kér, mindegy milyet, neki a placebo is hat. Az I/4. jelenetétől harminc jeleneten át fáj a feje, míg I/35-ben derül ki, milyen placebót kapott. Lovaknak szánt ajzószer. A kettős kontextus Csehovnál szép, kicsit romantikus elbeszélés egymás mellett, Hamvainál mennyiségét és dramatikus gyakorisá-

gát tekintve elfogadott kommunikációs norma. Mindenki más kontextusban lévőknek hiszi magát, mint amiben éppen van, s az első felvonást záró jelenet a tabló minden résztvevőjénél, majd minden szereplőnél a teljes elvágyódást és értetlenséget modellezi. (I/32) Lehetetlen vállalkozás leírni a félreértések és félrehallások áradatát, miként az olvasási technikáinkat is próbára teszi a szöveg.

A darabok színpadi bemutatói ezt a nehéz olvasást igazolják, s egyértelműnek tűnik, hogy a jólmegcsinált dramaturgia elvesztette a színpadi játékban rejlő hagyományozódást. Nemcsak a hetvenes-nyolcvanas évek lélektani realista játékmódjának kizárólagossága, a színészi alakítás és megtestesítés folyamatainak egysíkú rendje jellemzi a kortárs színházi formákat, hanem a tér, a játéktér megépítésének mindehhez, de csak ezekhez illeszkedő dobozépítő karaktere is. Egyrészt feltűnő, hogy a jólmegcsinált dramaturgia mesterséges megszüntetésével a jólmegcsinált színészi játékmód is elvész a színpadi tradícióban, de csak mostanában vált világossá, hogy a magyar szcenográfia is vesztese a stílusirányok dogmatikus erőltetésének. A jólmegcsinált darabokat a színészi játékmód nem hagyományozta tovább, ezért kevés színész repertoárjában maradt meg a technika (nem a képesség) nyoma. S a tér is, az ajtókkal szétszabdalt tér is elvárja a műfaj mestersegbeli ismeretét, mert a fizikai és a szimbolikus térkoordináták összehangolása teszi csak lehetővé, hogy a kint és bent, a fent és a lent a szövegelem és térelem síkján is ugyanazt és ugyanakkor jelentse. Ugyan „Horesnyi Balázs sztálinvárosi ornamentikájú körhorizontú irodadíszlete a kor ünnepi snasszágát szabatosan jelzi, egyszersmind ellátta a hagyományos bohózáti, jól működőn nyíló-csukódó ajtókkal”,²⁷ mégsem érnek a színészek egyik ajtótól a másikig poénidőre, mert túl nagy a távolság közöttük.

Köveztük, ahogy Hamvai Kornél a totalitárius korszak színházához a jólmegcsinált darabok scenikai és dramaturgiai szabályrendjét társítja. Ezzel a „külső normalitás látszatát ajánlja fel”, mely nélkül a szerepek képtelenek lennének arra, hogy a „mozgalom propagandisztikus hazugságait (...) működő valósággá alakítsák át, és hogy, akár nem totalitárius körülmények között, felépítsenek egy olyan társaságot, amelynek tagjai egy fiktív világ szabályai szerint cselekednek és reagálnak.”²⁸ Ez a Hannah Arendt-leírta frontszervezet a színház működésével egyező célokat nevesít: a hatás, az indoktrinált elvek elérésének művészetét. Hamvai a totalitarizmus esztétikai normáját idézi meg, amikor a jólmegcsinált dramaturgiai technika eszközével újfogalmazza az ötvenes évek dráma-irodalmát, s a fergetegesen vicces, komikusan röhejes darabokkal szinte nem is tűnik fel, hogy a történelem újraértését kínálja. A működő valóság a komédia.

A Sztálinváros elején a Pestről érkezett Rákosi-mellszobor beleesik az iroda közepén álló aknába. A komédia ideje alatt végig üres az a talapzat, mely jelöli a hiányzó helyet, csakhogy Rákosi nem a talapzatról, nem fentről, nem a megszokott domináns pozícióból, mondjuk, faliképként figyeli a résztvevőket, hanem alulról hallgat. Amikor a bunkerből „kiemelkedik a Rákosi-szobor feje, aztán az egész” a 46. jelenetben, megérkezik a „szocialista mentőszolgálat. Nem akkor jön, amikor hívják, hanem punkt, amikor kell”.²⁹

²⁷ Molnár Gál Péter: i. m.

²⁸ Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest, 1992, Európa Könyvkiadó. 446.

²⁹ Hamvai Kornél: *Sztálinváros*. (kézirat)

AZ ELLENÁLLÁS NEVETSÉGESSÉGE

Spiró György drámaátiratairól

(1. A szerzői jog halála)

Furcsa ellentmondásba ütközhetünk Spiró György drámaátiratairól beszélve: az átirat Spiró által is gyakorolt módszere ugyanis épp annak az individuális eredetiségfogalomnak az érvényességét teszi viszonylagossá, ami az átiró munkájának szerepét kereső értelmezésben elengedhetetlenül megjelenik újra. Így amit kidobtunk az ajtón, visszamászik az ablakon. „A szerzői jog a színház halála, [...] a szerzői jog[...] individualista, kapitalista baromság[...], úgymint kollektív munka terméke minden jó mű”,¹ állítja Spiró a Vörösmarty-átirata kapcsán adott interjújában, amely szerepel is a magyar átiratokat tartalmazó első kötetben, abban a kötetben, amelynek borítóján mégiscsak maga Spiró György szerepel szerzőként – igaz, a drámák szövege előtti szerző-duplázás esetében társszerzőként. Az átiratokat vizsgálva így kézenfekvő feladatnak tűnhet az „eredeti” és az „átirat” közötti hangsúlyeltolódások számbavétele, ezzel összefüggésben pedig annak vizsgálata, hogy Spiró munkája mennyire a színpadra alkalmazó dramaturgé vagy az „eredeti” – azaz eredetien újat alkotó – újraíróé. Ekkor azonban foglyai maradunk a szerzői jog felvilágosodás után kialakult képzetével szorosan összefüggő tulajdonosi szerző-fogalomnak, amelyet tagadnak Spiró átiratai, és amelyet visszacsempésznek azok legújabb kiadásának külsőségei.

Az első kötet átiratait kísérő nyilatkozatok ugyanakkor azért is fontosak, mert magát az átirat műfaját sem kívánják az eredetiség romantikus színében feltüntetni, amikor joggal emlékeztetnek például Shakespeare vagy Molière színpadának átiró gyakorlatára. Ezek a nyilatkozatok azonban azért is érdekesekek, mert rávilágítanak az átiró attitűdjének valóban romantikán inneni alázatára: „[a]z általam írt új jelenetek nemcsak stílusban kapcsolódnak az eredetihez, hanem azok is ennek a [naiv] szemléletnek a termékei”,² olvasható Katona József *Jeruzsálem pusztulása* című szomorújátékának újraírása kapcsán. „Én úgy gondoltam, hogy az ő [Vörösmarty] intencióinak megfelelően több szereplőt is tovább kell fejlesztenem, és van, akit el lehet hagyni”,³ válaszolja a *Czillei és a Hunyadiak* átdolgozásáról faggató kérdésekre. A *Szilveszter* kabaré- és operettelemeket tartalmazó színpadra alkalmazása kapcsán pedig így nyilatkozik: „Meggyőződésem, hogy Hamvas, a legnagyobb magyar parodista, ha élne és a mai színpadnak dolgozna, maga is ezek eljárásait variálná”.⁴ A drámákat kísérő szövegek így mind azt sejtetik, Spiró vállalása egy különös famulusé: Katonább lenni Katonánál, Vörösmartybb Vörösmartynál, Hamvasabb Hamvasnál. Ennek a famulusnak a munkája pedig látszólag azt tartja szem előtt, hogy az „eredeti” darabban rejlő lehetőségek kiaknázása ne menjen túl annak sorvezetőjén, mintha az átirat csak az „eredetire” helyezett pauszpapír lenne. A társszerzői alázat

¹ Spiró György: *Drámák. Átiratok 1.* Budapest, 2008, Scolar, 67.

² Spiró 2008, 8.

³ Spiró 2008, 67.

⁴ Spiró 2008, 160.

ilyen öntörvényű felfogása mellett azonban az átiratokban kivétel nélkül megmutatkozik Spiró összetéveszthetetlen, apokaliptikus történelem- és emberszemlélete, ha másban nem, már eleve abban, hogy miféle munkákat választ átírni (még ha a kísérő nyilatkozatok ezeknek a választásoknak a felkérésekben rejlő esetlegességéről is számot adnak).

A továbbiakban a közelmúltban megjelent Spiró-drámasorozat első két, átiratokat tartalmazó kötetét vizsgálom, nem tévesztve szem elől az e válogatásból kimaradt *Fogadó a Nagy Kátyúhoz* című *Lilomfi*-átiratot, valamint a drámaátírást cselekményként megjelenítő *Az imposztort* sem. Egyébiránt érthetetlen, Spiró *Lilomfi*-átirata miként maradhatott ki a magyar átiratokat összegyűjteni kívánó kötetből, ám feltehetőleg a változtatások mértéke miatt minősülhetett a szerkesztői figyelem számára már önálló drámának; sok vonatkozásában mégis együtt tárgyalható, sőt tárgyalandó a többi átirattal. Az említett szövegeket olvasva tehát arra a kérdésre keresem a választ, Spiró átiratai miféle szöveg univerzumot hoznak létre, hogyan gondolkodnak ember és történelem viszonyáról, és hogy az így megkonstruálható nézetek – valamint eleve ezeknek a különböző korokban és hagyományokban gyökerező drámákból levonható közös nézeteknek a megalkothatósága – miféle kapcsolatban vannak magával az átírással a lehetőségeivel.

(2. Átiratok, vagy amit akarunk)

A Scolar Kiadó drámasorozatának első kötete Spiró magyar, második kötete pedig világirodalmi átiratait tartalmazza: valódi drámaátírat azonban csak az első kötet Katona- és Vörösmarty-átirata, hiszen a *Szilveszter* és a világirodalmi kötet drámái valójában műfajváltó adaptációk: epikus művek dramatizálásai. Ezen átiratok között a hűségesebbtől a radikálisabb újraírásokig mindenre egyaránt található példa, ugyanakkor a mennyiségi változtatások nem mindig állnak egyenes arányban a minőségekkel.

(2.1. Magyar átiratok: apokalipszis mindig?)⁵

A *Jeruzsálem pusztulása* esetében például Spiró ott is átírja a darabot, ahol hozzá se nyúl a szöveghez.⁶ A főszereplő Titus jellemét sematikus jó királyból fásult gazemberré változtató nyitó- és zárómonológ miatt ugyanis az egész szöveg jellege megváltozik, ironikussá téve Titus megszólalásait, feszültebbé a szereplők közötti viszonyokat. Titus megszólalásainak ironizálásával, jellemének kiismerhetetlen cinizmusával ugyanakkor a szerepjátékozás a történelemalakítás lehetőségeként jelenik meg.

A *Czillei és a Hunyadiak* esetében is a befejezés az egyik legerősebb – és az „eredeti” darabtól egyik leginkább eltérő – mozzanat. A Vörösmarty szándékai szerint trilógiát nyitó, végül magában maradt drámát Spiró úgy fejezi be, hogy nyitva hagyja. A magyarok acsarkodásait figyelő névtelen török szereplő a szultánnak ír levelet, vészjóslóan árnyalva a feszült és befejezetlen drámazárlatot: „Hunyad hatalmának vége, egymásra fenekező, tehetetlen urak tisztítják meg az utadat a zsíros magyar földeken Bécs felé...”⁷ Leve-

⁵ Az ebben a fejezetben leírtak egy részét máshol is kifejtettem: Turi Tímea: Apokalipszis mindig. (Spiró György: Drámák. Átiratok 1.). *Litera*, 2008. október 24. Elérhető az interneten: <http://www.litera.hu/hirek/apokalipszis-mindig>.

⁶ Erre Radnóti Zsuzsa is felhívja a figyelmet kísérőtanulmányában. Radnóti Zsuzsa: Utószó. Országok, városok, világok pusztulása. In Spiró 2008. 251–260. A *Jeruzsálem pusztulását* érintő részt lásd 252–254.

⁷ Spiró 2008, 108.

lét azonban ő se tudja kellőképpen befejezni, Allahhoz imádkozik ihletért. Efféle török dallal zárul a darab, amelyben az egyetlen magyar dalnokszereplő – maga is kémkedésre kényszerülő, kiszolgáltatott, esendő figura – a hatalmi sakkjátszmák közepette lesöpörtetik a tábláról (miközben Vörösmartynál életben marad). „Rossz dalnok vagyok, mindig kibukik / A dalaimból, amit gondolok”⁸ – mondja egy helyütt. A szerepjátzásra való képtelenség nem csupán hátrány a történelem színpadán, de egyenesen életveszélyes.

Szintén az állandó apokalipszis forgatagát mutatja meg, noha egész más módon a kabaréelemekben valóban bővelkedő *Szilveszter*. A burjánzó és szinte követhetetlen hamvasi történetáradatból olyan koherens narratívát épít Spiró, amely megőrzi eredendő kaotikusságát. Ebben az újrateremtett világban pedig Hamvas jellemző létfilozófiája⁹ éppolyan felismerhető marad, mint nem problémátlan szemléletmódja a nő-férfi kapcsolatokról. A világ peremén, de a háború közepén álló ázsiai kiskocsmá allegorikus helyszínén angyalok és ördögök bújnak az emberekbe, miközben Patmore, a kocsmáros a tökéletes emberpárt próbálja összeboronálni, épp csak nem tudja pontosan, kik ők. Ám nem csupán a misztériumjellegű történet, a túlvilági keretjáték emlékeztet Madách *Tragédiájára*: az ördögök – és a darab – végkövetkeztetése szerint az angyalok, noha nem tudják, győztek. Hiába nem találkozhat ugyanis a tökéletes emberpár, a remény elteti őket, a beteljesülés pedig úgyis csak a házastárs házasság lehet.

A magyar átiratokat tehát az a történelemszemlélet köti össze, amely a politikai viszonyok és az evilági ember egymásrautaltságából fakad. A *Jeruzsálem pusztulása* emblematisz képe ennek az apokalipszisnek, a kilátástalan, gyűlöletes és dühös világnak, egyszóval a háborúnak. A *Czillei és a Hunyadiak* látszólag már békeidőben játszódik, ám épp a békében rejlő szüntelen nyugtalanság, a jó és a rossz eldönthetetlen viszonylagossága a témája: „[e]z mostan béke, vagy már háború?”¹⁰ A politikai példázatnak sem utolsó *Szilveszter* már fel sem teszi a kérdést, olyannyira biztos a válaszbán, és a válasz mindig a háború: „[a]mióta világébeke van, egyre gyakrabban szállok le golyózáporban”.¹¹ Ám mégis csak a *Szilveszter* zár valami biztatóval: a külvilág viszonyaitól független – van ilyen? – személyes boldogság beteljesülhetetlen reményével; miközben ebben a drámában jelenik meg a leginkább a kívülállás és a felülemelkedés reményével talán egyedül kecsegtető, a szabadulás lehetőségét megengedő humor.

(2.2. Világirodalmi átiratok: a szerzők mint szereplők?)

A világirodalmi átiratokat – pontosabban dramatizált változatokat – többnyire azonban épp ez a humor hatja át. A Bulgakov *Végzetes tojások* című kisregénye alapján készült *Optimista komédia* már ironikus címében is a szabadító nevetést ígéri. Az átirat – amely nem csupán az első két jelenet némafilm-imitációja, de néhol a színpadi megvalósíthatatlanság határát súroló rendezői utasítások miatt is sokkal inkább emlékeztet egy filmforgatókönyvre, mintsem színpadi partitúrára – sok helyen jelentősen eltér a Bulgakov-szöveg cselekményétől, és ezzel összefüggésben másítja meg annak szemléletét, a „legeredetibb” betoldás azonban mégiscsak a huszonegyedik jelenet¹² (ami ki tudja, véletlen sajtóhiba

⁸ Spiró 2008, 147.

⁹ „Nem szoktam csodálkozni, a lét ugyanis eleve csoda”. (Spiró 2008, 189.) „Vagy csoda van, vagy káprázat. A csoda az, ami valódi. Semmin sem csodálkozom, mert a folyamatos csodában élek.” (Spiró 2008, 209.)

¹⁰ Spiró 2008, 120.

¹¹ Spiró 2008, 242.

¹² Spiró György: *Drámák. Átiratok 2.* Budapest, 2009, Scolar, 64–68.

vagy valami más miatt szerepel-e huszonegyedik fejezetként a kötetben). Ebben a mesteri jelenet-fejezetben Bulgakov, valamint Ilf és Petrov lehetséges megírandó témákról beszélgetnek, miközben az őket körülvevő dráma cselekményére sem képesek valóságként tekinteni – pontosabban annak megítélése, hogy a körülöttük levő cselekmények valóság-e vagy sem, csöppet sem érdekli őket, csupán az, mi az, ami ebből az irodalomba átmenthető, átirható lehetne. Spiró tehát egyszerre írja bele drámájába az eredeti szerzőt, Bulgakovot, és egy metaleptikus csavarral teremti meg annak a lehetőségét, hogy a *Végzetes tojások* mellett az *Optimista komédiát* is maga Bulgakov írja – mindkét műre vonatkozóan: mivel maga is utal a Moszkvát elfoglaló szörnyek megírandó sztori-voltára; szorosabban az adaptációt illetően pedig: a dráma (a kisregénytől erősen eltérő) befejezésében kulcsfontosságú gép megalkotásához maga adja az ötletet. Bulgakov mint szereplő tehát mint író lesz a dráma cselekményalakítója, miközben írósága csak állandó hezitálása, a felmerülő témák szüntelen elvetése által jelenik meg.

A *Švejk* átiratában is megjelenik, noha nem szereplőként, hanem beszédtemaként az eredeti mű szerzője; Švejk a következőképpen jellemzi Hašeket, az általa ismert egyetlen író: „[n]agyon vidám és derék úr volt és nagyon szeretett sörözni a Kehelyben. Ott szokta felolvasni az elbeszéléseit, amik nagyon szomorúak voltak, de mindenki csak röhögött rajtuk”.¹³ Ez a kikacagható, eredendő szomorúság a szubverzív ironia lehetőségével kecsegtet a körülményekből való szabadulással: ez az ironia így természetesen a *Švejk*re, de az *Optimista komédia* hangvételére is jellemző. A *Švejk* esetében ez az ironia a történelem dekonstruálásnak eszköze (gondoljunk csak a híres kezdőjelenetre, a „Megölték Ferdinándot” mondat kommentárjaira): a *Švejk* – a regény és a dráma egyaránt – egyszerre mutatja be azt, hogy a nagybetűs történelem valójában az esetlegességek komolyan vehetetlen szövevénye, és azt, hogy ebből a szövevényből mégsincs kiút; hacsak nem e fanyar nevetésé.

Az *Optimista komédia* humora ezzel rokon, hiszen – Bulgakov világával összhangban – az a szemléleti kiindulópontja, hogy a valóság elveszítette realitását. Így a kor Szovjetuniójában mindennapi történésnek számított eltűnések racionalizált magyarázatának tűnhet Rokk feleségének szörny általi felfalása, miközben a Moszkvára szabaduló, mesterségesen kiköltött kigyók a szovjet sztahanovista tervgazdálkodás ironikus felnagyításává válnak, a felnagyítási vágy felnagyításával annak eredendő abszurditását mutatva meg. Szintén az abszurd mint reális valóságábrázolás lehetőségét engedheti meg, ha a kigyók mint szörnyek „reális” párjának a hiánygazdaságok sorban állásait tekintjük, lásd az utolsó előtti jelenet rendezői utasítását: „[e]gy sor kígyózik kifelé, talán jegyekért állnak; lökdösődés”.¹⁴ A kígyószerű sor Bulgakovnál is megjelenik: a szörnyek ellen szegülve „a lovashadsereg sokezres csapata kígyózott végig” a városon.¹⁵ Ezek a lehetséges párhuzamok mind-mind az ábrázolás lehetőségének ugyanazt az esztétikáját sejtetik: ha a világ elveszíti a realitását (ha egyáltalán volt mit elveszítenie), csak az abszurd lehet igazán alkalmas a realista valóságábrázolásra.

A *Švejk* szavai által is jellemzett hašeki befogadásesztétika (valamin, ami „nagyon szomorú”, „mindenki csak röhög”) inverze valósul meg a *Mario és a varázsló* átiratának varázslójellemzésében: „félelmetes külsőt próbál kölcsönözni magának, de valóban elég

¹³ Spiró 2009, 144. Az „eredeti”, hašeki szöveghelyhez képest igen apró, talán mégsem jelentéktelen eltérést találhatunk: „El szokott járni egy kocsmába, és ott mindig felolvasta az elbeszéléseit, amik olyan szomorúak voltak, hogy mindenki röhögött, és ő sírva fakadt [Kiemelés T. T.]” Jaroslav Hašek: *Švejk. Egy derék katona kalandjai a világháborúban*. Ford. Réz Ádám. Budapest, 1956.

¹⁴ Spiró 2009, 68. A sorban állásról mint a mindennapok szociológiájának beszédes esetéről lásd: Zbigniew Cwartosz: A sorban állásról. *Szociológiai Szemle*, 1989/2.

¹⁵ Mihail Bulgakov: *Végzetes tojások*. In uő.: *Kutyaszív és egyéb kisregények*, Budapest, é. n., General Press Kiadó, 57–152. 144.

nevetségesen fest”.¹⁶ Bár a jellemzés és hatásának ellentmondásos viszonya jelenik itt meg, a tragikomikum mégis hasonlóan működik, miközben ezek a jellemzések az eredeti és a látszat mindenkori különbségére is figyelmeztetnek. A *Mario és a varázsló* szikár cselekményvázra csupaszított dramatizálásában ugyanakkor jelentős módon tűnik fel az „eredeti” mű szerzője, Thomas Mann. Mindez azonban nem csupán abban merül ki, hogy az Apa nevű szereplő Fiúnak intézett kommentárjaiból Mann esztétikai hitvallását hallhatjuk ki,¹⁷ hanem abban is, ahogy egy újszerű, kritikusan bemutatott kapcsolatot sejtet Spiró Cipolla és a Mann-alteregőként értelmezhető Apa között. A varázsló Spiró változatában ugyanis közvetlenül kiszól a kommentáló íróhoz:

„Oppardon, úgy veszem észre, uraságod külföldi. Északi típus – netalán német... Választékos eleganciája erre vall. Engedje meg, Uram, hogy hagyományos olasz vendégszeretettől vezérelve Önt ne tegyem ki méltatlan játékaim céltábjául – a német nemzet racionális és fegyelmezett, a németiséget soha nem lehet sem terrorizálni, sem megalázni – és nekem ez nem is célom. Jó szórakozást, mein sehr geehrte Herr!”¹⁸

A kisregény és dramatizált változatának kontextusát is figyelembe véve azonban úgy tűnhet, Cipolla nem csupán németisége miatt részesíti kitüntetett elbánásban a kvázi-Mannt, az idézett szöveg ugyanis az ábrázolt varázslómagatartás és az azt távolságtartó módon bemutató írói magatartás cinkos egymásrautaltságát sejteti. A Fiú máshol rá is kérdez Apjánál, a varázslat mennyiben különbözik a könyvírás befolyásoló technikájától, ám mégiscsak arra jutnak, a könyv, az egyéni vélemény szabad mérlegelése miatt „becsületesebb”.¹⁹ Spiró a varázslónak tulajdonított szövege ugyanakkor azt a sötét tapasztalatot sugallja, hogy az esztétizálás mindig cinikus és részvétlen – az Apa mindezek után nem is szólal meg az előadásban, miközben az egész elbeszélés valamilyen módon mégiscsak az övé. Ez a betoldás ugyanakkor Spiró történelemszemléletével összhangban az esztétikai távolságtartás visszásságaira mutat rá, az egész átiratot ironikus reflexióvá alakítva. Spiró átiratainak tanulsága – amelynek érzékeltetése a megoldások finomsága miatt meglepően ritkán csúszik át didaxisba – az, hogy nem lehet a történelmen kívül maradni másképp, mint a szubverzív ironiával. Ez a szubverzív ironia pedig nem csupán az átiratok ember- és történelemszemléletében, de az „eredeti” és az „átírt” változatok viszonyában is megmutatkozik; sőt joggal sejthetjük, hogy csak szövegek közötti viszonyként mutatkozhat meg igazán.

(3. Variációk egy hozzáállásra)

Spiró drámaátiratait is átható történelemszemléletében az ember tehát mindig a körülmények politikai játszmákként megjelenő hálójában kényszerül kiismernie magát, ahol a béke mindig csupán ideiglenes fegyverszünet az időtlen háborúban, és ahol a politika nem az embertől idegen machinációk összessége, hanem a mindennapokat a legilemibb

¹⁶ Spiró 2009, 164.

¹⁷ „Nem az a művészet, ha az ember legalantasabb, a tudattól nem érintett szférájára, az akaraton kívüli természetére hivatkoznak, hanem amikor a káoszról harmóniát képes létrehozni.” Ezt a mondatot mint a manni hitvallásra való ráismerést Láng Zsolt is idézi kritikájában. Láng Zsolt: *Párosdrámák*. In *Műút*, 2009. 12. szám, 75–77. 77.

¹⁸ Spiró 2009, 184.

¹⁹ Spiró 2009, 171.

módon átítató meghatározottság (a történelemtől független élet vágyának és lehetetlenségének feszült vitájára a didaxisig jellemző példa az *Elsötétítés* című Spiró-dráma). Ennek a függetlenségre való viszonylagos képtelenségnek a beismerése a látszólag legfüggetlenebb főhőssel rendelkező átirat, a *Švejk* esetében a legszembetűnőbb: a *Švejk* – a regény és a dráma – szemlélete szerint ugyanis nincs olyan kicsiség, amivel el lehetne bújni a történelem elől. Ami azonban különbség a regény és a dráma között, az az, hogy Spirónál az elbújás lehetetlensége a körülmények elébe való rohanás eredője lesz.

Spiró átiratainak hősei ugyanis a történelmi meghatározottságok közepette mintha két fő stratégiát követnének. Titus, Czillei és Cipolla viselkedése annyiban tipizálható, hogy mindhárman látszólag irányítói, cinikus machinátorai, valódi őszinteségre képtelen intrikusai a körülményeknek, miközben mindannyian mintha a már eleve létező ellentétek végletekig való kielezésének, az apokaliptikus körülmények eluralkodásának csupán a behelyettesíthetőségükkel tisztában lévő katalizátorai lennének. A Spiró által is „amoralis szörnyeteg”-ként²⁰ jellemzett Titus például a „bábok bábja”-nak²¹ nevezi önmagát, Cipolla azt állítja, hogy „nem akarhat[...] mást, csak ami van”,²² Czillei halála után pedig ugyanúgy folynak tovább az intrikák, mint előtte; talán csak annyi különbséggel, hogy az életben maradt intrikusok kisszerűbbek immár.

Az ő viselkedésükkel szembeni stratégia az ellenállásé vagy – ami nem egészen ugyanaz – a kicsiség vállalása. Ide sorolható Perszikov, *Švejk* vagy Patmore, ám ennek a kategóriának a legtisztább, ha nem egyetlen példájának valójában csak Perszikovot tarthatjuk. Patmore ugyanis az intrikus machinátorok pozitív, jóra törekvő inverze, aki tisztában van azzal, hogy csak eszköze az – itt: égi – hatalmaknak; *Švejk* kicsiségével összefüggő naivitásának összetettségére pedig a későbbiekben még részletesebben visszatérek.

A legnagyobb ellenálló, azaz a legerőteljesebb struccpolitikát folytató figura azonban, akinek az ellenállási kísérlete természetesen a legnagyobb kudarcra van ítélve: Perszikov, a szobatudós. Perszikov ugyanis hiába próbál csak a békáival foglalkozni, a szörnyek elszabadulásához való önkéntelen hozzájárulása kapcsán hiába mondja többször is, hogy ő ugyan mossa kezeit, története arra példa, hogy nem lehet következmények nélkül a történelemben élni. A Bulgakov-kisregényben mindezért Perszikov „büntetése” radikálisabb: vaksága miatt az életével fizet, míg Spiró látszólag kegyesebb a tudóshoz: Perszikov itt saját magát gyakorlatilag hibernálja, a végleges megfagyás veszélyét is vállalva, hiszen „[a]z még mindig jobb, mint végigélni a történelmet”.²³ Perszikov drámán belüli társává látszólag pedig maga az „eredeti” mű szerzője, Bulgakov válik, amikor Ilffel és Petrovval együtt nem esik pánikba, és nem kezd cselekedni, amikor a szörnyek érkezéséről hírt szereznek: „[e]j, köldöknéző értelmiségi banda”,²⁴ veti oda nekik ekkor Iszak Babel. Bulgakov ellenállását azonban nem csupán a sztoikus nyugalommal kommentáló szemlélet okozza (a világvégéről szólva: „BULGAKOV: Azokat mi túl szoktuk élni. / ILF ÉS PETROV: Legföljebb nem személyesen”),²⁵ de a valóság pusztán irodalmi alapanyagként való kezelése. Ebben pedig rokonítható a *Mario és a varázsló* átiratának Thomas Mann-kritikájával. Hogy miért érezzük mégis kritikusabbnak Mann drámabeli megítélését Bulgakovénál? Talán azért, mert Mann az egyértelműség és a didaxis hibájába esik, miközben Bulgakové a – ha talán nem is a szabadító, de – a körülményekhez képest legnagyobb autonómiával kecsegtető irónia. Az átiratok szemlélete szerint úgy tűnik, a bulgakovi alkat azért nem

²⁰ Spiró 2008, 9.

²¹ Spiró 2008, 14.

²² Spiró 2009, 183.

²³ Spiró 2009, 74.

²⁴ Spiró 2009, 67.

²⁵ Uo.

részesül a mannihoz hasonló sötét kritikában, mert a bulgakovi már eleve leszámolt az emberben való hittel („Csak az a baj, hogy én szeretem a kutyákat... Sajnálom azt a kutyust... amelyiknek emberagyat ültetnek be”),²⁶ miközben Mannban még megvan a bizalom lehetősége (az igazi művészet, amikor az ember „a káoszából harmóniát képes létrehozni”).²⁷ Így tehát a *Kutyaszívre* vonatkozó, Bulgakovnak tulajdonított mondatok csempészik vissza az *Optimista komédiába* a *Végzetes tojások* eredeti befejezését: ahol a valódi pusztítást nem is a szörnyek, hanem maguk az emberek végzik el, a szabadulást hozó fagy pedig nem emberi találmány, hanem a természet embernél bölcsebb műve.

A perszиковi magatartással rokonítható látszólag Spiró *Liliomfi*-átiratának, a *Fogadó a Nagy Kátyúhoz* Szilvai professzorának attitűdje: a sematikus Szigligeti-figurából Spiró színpadán a történettudományok doktora lesz, aki, úgy tűnik, megalkudva elzárkózik a külvilág politikai történéseitől (a '48-as forradalmat és az azt követő szabadságharcot például könyvtárszobájában tölti). Egy-egy mondatából azonban úgy tűnik, ez a bárgyúság csak látszólagos, cinikus bölcsesség rejlik a mélyén. A szabadságharcról szólva például azt állítja, már előre látta, hogy „el fog veszni, mint a szabadság szokott, akár kívülről verik le, akár belülről a győztesek”.²⁸ Szilvai sem akar a történelemben élni, miközben a történelemben mint tudományban él: talán épp azért, mert nem akar részesülni a történelem esetlegességeiben. A *Liliomfi* átiratában megnövekedett szerepét mutatja a befejezés is: a fogadó ismeretlen, néma vendége – talán Petőfi? – üresre olvassa Szilvai kötetét, ami miatt a professzor azt hiszi, „[m]égsem élt[...] hiába”.²⁹ Szilvai elzárkózása tehát mimikriának is tekinthető egy olyan világban, amelyben a színház és a politikai játszmáktól terhes történelem egymás metaforáivá válnak. Ezek között a körülmények között pedig az juthat szerencsésebb helyzetbe, aki átlát a szerepjátásokon: ezért lehet Liliomfi kitüntetett szereplő, aki szinte kivétel nélkül meg tudja különböztetni, ki mikor kicsodát alakít (lásd: „[s]zínész színésznek nem kaparja le a maszkját”).³⁰

A szerepjáték eldönthetatlensége a *Švejk* esetében is központi jelentőségű, hiszen Švejk megítélésének éppen az a legfőbb kérdése, elhisszük-e a naivitását: ez nem csupán az olvasók és a nézők, de Švejk környezetének is visszatérő problémája. Miközben azonban Hašeknél inkább érezhetjük Švejk jellemét kiismerhetetlenül egyszerűnek, addig Spiró Švejkjében talán egy árnyalattal több a cinikus, mint a hülye. Erre a legjobb példa Bretschneider úr és a Švejk által szerzett kutyák esete. Mindez Hašek leírásában:

„És emiatt ért oly gyászos véget a híres Bretschneider detektív. Amikor már hét ilyen szörnyeteg volt a lakásán, bezárkózott velük a hátsó szobájába, és addig kopaltatta őket, amíg fel nem falták. [...] Amikor Švejknek később tudomására jutott ez a tragikus esemény, a következő megjegyzést fűzte hozzá: / – Csak az nem fér a fejembe, hogy hogy fogják összerakni az utolsó ítéletkor.”³¹

Ugyanez a jelenet Spirónál a következőképpen hangzik:

„ŠVEJK (Az ajtóból) [...] Felviszem a kutyákat a Bretschneider úrhoz. Ezeket a kutyákat én idomítottam, ezek nem esznek mást, csak emberhúst. Úgyhogy én szépen bezárom a kutyusokat a Bretschneider úrhoz, és aztán szép szolgálati temetése lesz neki.

²⁶ Spiró 2009, 64.

²⁷ Spiró 2009, 169.

²⁸ Spiró György: *Fogadó a Nagy Kátyúhoz*. In uő.: *Honderű*, Budapest, 2002, Ab Ovo, 7–107. 101.

²⁹ Spiró 2002, 105.

³⁰ Spiró 2002, 95.

³¹ Hašek

BRETSCHNEIDER (*Nevet*) Hogy maga... milyen... jópofa, Švejk úr... hihi.
ŠVEJK Pedig én a tiszta igazat mondom, Bretschneider úr. Hogy aztán hogy fogják magát összerakni az utolsó ítéletkor!...³²

A változtatás nem magyarázható csupán dramaturgiai sűrítéssel, a hangsúlyeltolódás egyértelmű: Spiró Švejkje nem olyan naiv, mint Hašeké;³³ Spiró Švejkje csak úgy játszhat tudatosan a túlélésre, hogy tisztábban átlátja a történelem szövevényét, mint ahogy az ő viselkedését kiismerhetné a környezete. És mintha ez is lenne sikeres túlélő stratégiájának a lényege: a kiszámíthatatlan viselkedésű külvilág kiszámíthatatlan törvényeihez alkalmazkodva, az általa felmutatott viselkedési normákat túlhajtvá, ezekre a mintákra rájátszva előrerohanva elbújni. Švejk ellenállása: a strébersége.

(4. Az átirat mint cselekvő értelmezés: *Az imposztor* példája)

A fentiek alapján is jól látszik: a Spiró-átiratok által felvetett kérdések szorosan összefüggnek *Az imposztor*éival. Spiró ezen drámája több szempontból is rokonítható az átirat műfajával, és a rokonságnak csak egyik aspektusa, hogy *Az imposztor* *Az Ikszek* című regény részleges drámaátírata, vagyis önadaptációja. *Az imposztor* ugyanis a *Tartuffe* színrevitelének története által Molière komédiájának metaátírata is, miközben az önátírás, a drámát értelmező dráma mint a színház örök jelen idejűségének deklarálása Molière-től sem volt idegen: ebből a szempontból *Az imposztor* *A nők iskolája kritikájának*, még inkább a *Versailles-i rögtönzés* sajátos újraírásának is tűnhet.

Az imposztor cselekményének jelentős részét eleve a drámáról való beszélgetés, a drámaértelmezés adja: Boguslawski *Tartuffe*-értelmezése azonban a vilnai társulat ellenérzéseibe ütközik. A vilnaiak és Boguslawski ugyanakkor egyaránt az eredetihez való hűség nevében értelmeznek úgy, ahogy; mégis úgy tűnik, a vilnaiak a megcsontosodott jelentésekhez ragaszkodnak, miközben Boguslawski értelmezése a Molière-dráma „igazi” arcát kívánja megmutatni. „Tartuffe igazat mond. Végig igazat mond.”³⁴ „Hol volt Tartuffe vallomásában pimaszság és képmutatás? [...] Miért áruló Tartuffe? Kit árult el? [...] Saját magát. Őszinte volt.”³⁵ Ez a furcsa őszinteség, ami a képmutatás eldönthetetlenségén keresztül mutatkozik meg, Boguslawski színházról alkotott elképzelésével és önjellemzésével is összevág: „[A] színházban semmi sem számít, [...] mert csak egyetlen dolog hat a közönségre: az őszinteség.”³⁶ „Én például, azt hiszem, őszintétlen vagyok az életben. Mélyen és szenvedélyesen őszintétlen, hogy a színpadon adhassam ki azt, amit... amitől az életben talán meg is halnék. Én soha nem közvetlenül nyilvánulok meg.”³⁷

Az őszinteség ezen közvetett megnyilatkozása rokonítható *Az imposztor*ban megmutatkozó *Tartuffe*-átiratokkal. Boguslawski a drámában kétszer írja át Molière drámáját:

³² Spiró 2009, 86.

³³ A naivitás mint a részvétlen cinizmus eszköze Spiró híres, felfedező Kertész-írásában is megjelenik, ám talán ez a meglátás is jobban jellemző Spiró, mint Kertész szemléletére. Spiró szerint Köves naivitása azt is lehetővé teszi, hogy a „naivitás[a] ő[t] mag[át] leplez[ze] le egyes szám első személyben”, valamint ez az naivitás, amelynek érzelemszegény stílusa nem csak a nevetséges és a kisszerűség felmutatására lesz alkalmas, de egy „mélyebben gonosz pártatlanságról” is tanúskodik. Spiró György: *Non habent sua fata. In uő.: Magániktató.* Budapest, 1985, Szépirodalmi.

³⁴ Spiró György: *Az imposztor.* In uő.: *Három dráma,* Budapest, 2006, Scolar, 5–81. 40.

³⁵ Spiró 2006, 41.

³⁶ Spiró 2006, 44.

³⁷ Spiró 2006, 60.

egyszer a próbán, saját értelmezése által, másodszor pedig az előadáson, a darab végének megváltoztatásával. Mindkét „átírat” azonban Tartuffe igazságának megmutatására hivatott. „[– M]a másképpen kellene eljátszani a darabot: Tartuffe-nek van igaza, és nem az őt körülvevő hülyéknek. Ezt te még nem tudtad, kedves Jean-Baptiste. / – Hm, hm – monda erre Molière titokzatosan, és nevetett”³⁸ – olvashatjuk *Az Ikszekben* – az éppen *A fősvényt* átíró – Boguslawski és Molière párbeszédét. Ez a gondolat mutatkozik meg *Az imposztor Tartuffe*-értelmezésében is, azzal a különbséggel, hogy Boguslawski igazsága már Molière igazságának is sejtetett. Minderre jó példa Rybak és Hrehorowiczówna párbeszéde:

„RYBAK Szörnyű, hogy a legjobb műveket is a szolgálatukba állíthatják! Borzasztó, milyen gyöngé a művészet! Ma nincs olyan szférája az életnek, amelyik ne az övék volna!

HREHOROWICZÓWNA Szegény Molière is... Muszáj volt ilyenre írnia a végét, különben neki vége... [...] Neki se volt könnyebb. Ettől a mi életünk is valahogy igazibb. Hogy ugyanis ez ilyen. És hogy ezt most érzem... hogy részese vagyok valaminek... talán ez a művészet.”³⁹

Boguslawski önkényes drámaátírata, ami a befejezés megváltoztatásával Tartuffe megalázkodó, cseles diadalát hangoztatja és a király cárral való helyettesítésével a művészet hatalomtól való mindenkori függőségét élezi ki, nem elleplezi a gyöngé művészet kiszolgáltatottságát, hanem a kimondás és a túlhangsúlyozás által ironizálja azt – ahogy a művészet korokon átívelő közösségvállalása is ironikus színben tűnik fel. Fontos az is, hogy a dráma efféle átíratát csak a valóságban is végzett színjátékkal érheti el (Rybak bevédelmezésével és közvetett elfogatásával). Mindez azt sugallja, ahogy az őszinteség, úgy egy darab, itt: a *Tartuffe* igazsága is csak közvetetten jelenhet meg. *Az imposztor színre vitt* átírói gyakorlata így válhat a spirói adaptációs gyakorlat kicsinyítő tükrévé.

Boguslawski viselkedése pedig így lesz az átíratok főhősei esetében vizsgált, a hatalomhoz való viszonyulások foglalatává: Boguslawski egyszerre irányítója és áldozata a körülményeknek, amikor az egyetlen lehetséges cselekvést választja a lázadásra: az ironikus felnagyítást. Spiró átíratainak történelemszemlélete szerint ugyanis ha az ellenállás mindig nevetséges, egyetlen valódi lehetőség marad az ellenállásra: maga a nevetségesség.

³⁸ Spiró György: *Az Ikszek*. Budapest, 1994, Helikon Kiadó, 558.

³⁹ Spiró 2006, 55.

AZ ISASZEGI BORBÉLY FIA

*Ruszt József naplójáról**

„...ha mindezt elérem még a 30. életévem elérése előtt, akkor valóban meg lehetek elégedve magammal. Az isaszegi borbély fia, akinek atyja 6 elemit, az anyja 4-et járt, mégiscsak 4 nyelvet beszélő diplomás ember, s ha nem is lesz soha igazán az a nagy ember, akinek gyerekkora óta készül, színvonalban mégiscsak eredmény, amit elért.”

(1963. május 2.)

A Ruszt Józseffel folytatott egyik utolsó beszélgetésünk során, 2005 tavaszán – amikor már készült arra a bizonyos utolsó operációra, amelyről az orvosok tulajdonképpen lebeszéltek (s amely aztán az életébe is került), de inkább vállalta a veszélyes műtétet, mint hogy légszomjjal küszködve éljen még pár hónapig, én pedig külföldre készültem, tehát mindketten tudtuk, hogy ez afféle búcsúbeszélgetés lesz –, Zalaegerszegen egy kérdésemre válaszolva elmondta, hogy volt egy pont az életében, s ez a hatvanas évek közepére-végére esett, amikor hirtelen úgy érezte, nincs tovább, telítődött: az a hatalmas erőfeszítés, amellyel megpróbálta elsajátítani azt a felhalmozott tudást, amelyet egyszerű származása miatt a szülői házból nem kaphatott meg készen, és (korántsem a felsorolás teljességével és nem is kronológiailag rendbe szedve) mindenekelőtt Thomas Mann, Toscanini, Furtwängler, Bruno Walter, Lukács György, Sztanyiszlavszkij, Bartók, Beethoven, Richard Wagner, Richard Strauss, József Attila, Rilke, és végül, de nem elhanyagolhatóan Grotowski, Penderecki – ezek a különben óriási nevek, melyek meghatározó hatással voltak esztétikájára és ars poeticájára (s nemcsak az övére) – egyben *le is zárták* kulturális horizontját, mert ez már olyan hatalmas ugrás volt az isaszegi borbély fia számára, hogy a továbbiakra nem maradt elegendő fogékonyság, nyitottság a 60-as és 70-es 80-as évek költői, írói megújulásának befogadására – Ottlik, Mészöly, Mándy, Pilinszky, Petri, Weöres, Tandori, Kurtág, Ligeti, Esterházy vagy Krasznahorkai ebbe a világba, ebbe a gondolkodásmódba már nem igazán fértek bele, helyettük inkább Sarkadi, Németh László, illetve a régiek közül Katona József, Madách ragadták meg archaikus mintákat kereső képzeletét. Thomas Mannal ellentétben például Musil (vagy Kafka) vagy T. S. Eliot vagy James Joyce világirodalmi jelentősége nem volt egészen érthető a számára. Ha olvasott is tőlük ezt-azt, nem érzékelte különösségüket, nem került hatásuk alá, illetve elfogadta az ellenük akár polgári, akár marxista oldalról megfogalmazott kritikát. Talán Nádas Péter *Emlékiratok könyve* volt a kivétel, de ez is inkább mint számára személyesen fontos, kvázi a Thomas Mann-i hagyományt folytató, de nem teljes terjedelmében feldolgozható olvasmányélmény. Rendezett ugyan Genet-t is (a *Cseledek*et) az Egyetemi Színpadon, nagy sikerrel, de magát a darabot rendkívül problematikusnak tartotta. Amikor Halász Péter darabját, *A pokol nyolcadik körét* rendezte ugyanott, akkor erősen a friss Grotowski-élmény hatása alatt dolgozott. Túl sok jelentős kortárs darabot

* Az írás Ruszt József *Napló (1962–1969)* című könyvében jelenik meg az Ünnepi Könyvhétre a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház kiadásában. (A szerk.)

nem is igen rendezett később, vagy ha igen, nem túl jelentőseket, vagy nem olyan helyen, ahol nagy hatást fejthetett volna ki velük (Spirót, Nádist, Bereményit nem, Örkényt, Kornist Mihályt, Márton Lászlót egyszer-egyszer igen).

Hozzá kell persze tenni, hogy amikor rendezett, vagyis rendezés közben, a próbán, mindig, még legfáradtabb időszakában is megmutatkozott zseniális mivolta: voltaképpen ebben az improvizatíván reagáló médium-szerepben volt leginkább önmaga, s nem teoretikus munkáiban. A próba szünetében, vagy más helyzetekben tudott olyanokat mondani, amivel lehetett nem egyetérteni, de amikor próbált, megszállta az igazság szelleme, és nem volt tekintettel semmire, semmilyen hatalomra, semmilyen tekintélyre, még önmagára sem. Az előtte álló színészekre koncentrált, őket akarta elvarázsolni, rájuk akart hatást gyakorolni – és persze a próba közönségére: szeretett *valakinek* rendezni, aki ott ül a nézőtérben (ez a valaki néha én voltam, de naplójában számos ilyen esetet rögzít: a rendezés egyfajta színészi alakítássá változott ilyenkor, imponálni akart annak, aki őt munka közben figyelte). Számomra egész életművéből a próbái jelentették és jelentik mindmáig a legmaradandóbb élményt. A 60-as évek végére megszületett és kikristályosodott markáns, mindenkiétől különböző gondolkodásmódja, amely leginkább egyfajta színészpédagógia és a rituális színház, illetve az opera esztétikájának összekapcsolása volt a színházi realitások figyelembevételével, egyfajta hibridforma. A tragikus ebben az, hogy a kikristályosodás egybeesett az *Egyetemi Színpad*-ról való kiűzetésével, ami mondva csinált ürüggyel '69 tavaszán következett be, s ez – csak most értettem meg, a 60-as évek *Naplóját* végigolvasva – olyan hatalmas törést okozott pályáján (ha ez a törés a kívülállók számára nem is volt rögtön észlelhető, mert jól leplezett törés és megtorpanás volt), amit soha nem tudott kiheverni és feldolgozni. A Ruszt-mitológia lényegében összekapcsolódott híres Egyetemi Színpad-i rendezéseivel, a neve egyet jelentett az *Universitas* virágkorával, és '69-ben, *Naplója* tanúsága szerint, eljutott – és korántsem véletlenül ebben az úgynevezett amatőr (ma inkább alternatívot, függetlent mondanánk) közegben – egyfajta nagy szintézis küszöbére.

Ez adja ennek a *Naplónak* a feszültségét. A kinyitásnak, kinyílásnak és a bezárulásnak, bezárkózásnak tragikus dualitása. („Még mindig öt évvel fiatalabb és éretlenebb vagyok koromnál és végzettségemnél. Még most sem tudom igazán, hogy ki vagyok. Még nem találkoztam önmagammal” – írja 26 évesen a *Naplóba* 1963. július 24-én.) Természetesen van olyan elmélet, amely szerint az ember személyisége hétéves korára teljesen kialakul, s minden utána szerzett tapasztalat csak ennek az alaknak a kifejlését segíti elő. És van olyan elmélet is, amelyik időben későbbre tolja ezt a határvonalat. Ruszt életművében is megfigyelhetők a megújulásra való folytonos törekvés jegyei, ami abban is tetten érhető, milyen nagyszerű színészpédagógus volt, és milyen szívesen dolgozott fiatal, kialakulatlanabb, nem feltétlenül országos hírű színészekkel (ez alól csupán Gábor Miklós volt az egyszerű kivétel, és utóbb, a pálya utolsó szakaszában Gálffi László), akiket rendezései során gyakran mint a *Mario és a varázsló* hipnotizőre formált, gyúrt és alakított sajátos és összetéveszthetetlen stílusú rendezései egyik fontos alkotóelemévé. A vele való együttműködés valójában nem igényelt valódi szellemi közösséget, párbeszédet a színészek részéről – és az igazán nagy téteket, a megszülető nagyformát is figyelembe véve, *Ruszt virágkora* (vagyis hetvenes évekbeli rendezései, az úgynevezett kecskeméti korszak, vagy utóbb a Független Színpadon végzett tevékenysége, netán a zalaegerszegi színházalapítás), a kitűnő, izgalmas, nagyszerű előadások egész sora sem rejtheti el a tényt, hogy Ruszt lényegi és feloldhatatlan marginalizáltsága, perifériakussága a magyar színházi életben korántsem csupán ennek a színházi életnek a hibájából következett be, és különböző szellemi szövetségekből való kimaradása nem csupán a magyar színházi élet strukturális problémáinak, az állami finanszírozásnak és az ezzel összefüggő, értékrendet is folyamatosan torzító állami- és pártirányításnak a következménye, hanem a személyiségében mé-

lyen gyökerező kettősséggel is összefügg. Ennek különleges dokumentuma ez a hatalmas naplófolyam, amelyet Ruszt a haláláig gondozott, javíttatott, és utólag beillesztette életének fontos dokumentumait, leveleket, cikkeket, nagyszámú és rendkívül komoly szépirodalmi és tudományos művekből készült egyetemi színvonalú jegyzeteit és kivonatait, számozta és újrászámozta az oldalakat, gondosan vigyázott a kéziratra, és utólag – ez külön datált széljegyzeteiből, beleírásaiból kiderül – használta is saját élete rejtélyének vagy rejtvényének megértéséhez. („Van bennem valami őszállat és valami rafináltan kifinomult arisztokrata. Ez a kettő néha lehetetlen konfliktusban van egymással, de ha sikerül elérnem, hogy teljesen váltogatva, hol egyik, hol másik domináljon – azt hiszem, ezt nevezik tehetségnek” – írja 1963. november 16-án.) Nemcsak öndokumentálás volt ez, nemcsak számvetés, hanem alakuló világnézete újra és újra megtörténő összegzésének – vagy inkább rajtakapásának, fölfedezésének – kísérlete egyúttal.

Hatalmas ambíciók feszültek a fiatal isaszegi fiúban, aki kisgyerekkorától fogva tudta, hogy művész – „nagy ember” – lesz belőle, és aki hivatalos önéletrajza tanúsága szerint (amelyet egy útlevelekérelemhez csatolt és applikált a naplójába) „az általános iskola befejezése után a Széchenyi István Közgazdasági Technikumba” iratkozott be, tehát nem az ihletre, az intuícóra, az irracionalitásra, a személyes szenvedélyre épülő művészi pályán indult el, hanem ennél biztonságosabb pályát választott, a számok hideg, racionális világában próbált meg eligazodni kishivatalnokként. (Igaz, származása miatt, mint mesélte, máshová nem vették föl.) Pedig kisiúként szépen rajzolt, bátran szavalt és énekelt (operaénekes lehetett volna, ha gyűlölt-rajongott mestere, Nádasdy Kálmán nem állítja választút elé: opera, vagy rendezés), tette mindezt feltűnő tehetséggel – egyúttal társadalmi háttere miatti, a legnagyobb sikerek eufóriája után újra és újra feltörő önbizalomhiánnyal telve.

Ez a kétség, ez az önbizalomhiány – többek között azért is, mert képtelen volt idegen nyelveket elsajátítani, s ezáltal „európai kapacitássá” válni, mint ahogy 1967. május 14-én írja: „Európai kapacitássá kell fejlesztenem magam, s ez most mindennél fontosabb” – egész életében elkísérte, s néha, mint ilyenkor természetes, viselkedésében ezt kompenzálva az ellenkező végletbe csapott („Ha itt valami új és érdemes dolog megszületik” – írja 1967. május 19-én –, „nem születhetik meg nélkülüm! Ez így igaz, és így helyes!”). Alakata megakadályozta abban, hogy olyanokkal építsen ki fenntartható s nem pillanatnyi érdeken alapuló barátságok, tartós szövetségek révén egyenrangú kapcsolatot, akik szellemileg vele egyenrangú társai lehettek volna. S miközben társadalmi kapcsolatai szegényesek maradtak – színházi bürokratákkal, középszerű kollégákkal vívta folyamatosan harcait, vagy pedig, s ez külön fejezetet érdemelne, de nem itt és nem most: személyiségét, választásait döntően befolyásoló homoszexualitása miatt választott magának olyan társakat vagy alkalmi partnereket, akik integrálhatatlanok voltak egy olyan társadalmi kapcsolatrendszerbe, amely előrehaladásához szükséges lett volna.

Az Egyetemi Színpad közönsége elitközönség volt, Ruszt gyakran lajstromozza, kik látogatták előadásait, egy ízben Kondor Béla véleményét megismerve keblét hallatlan büszkeség dagasztja. A társasági élet különben nem volt ínyére, érzéki élete meglehetősen skizofrén módon különvált szellemi életétől, és magányos maradt élete végéig. Ezt azzal próbálta pótolni, hogy falta a könyveket, tömte magába a tudást, mint ahogyan ez a főiskola 1962-es elvégzése után elkezdett naplójából is kiderül. Ebben a már-már bonapartei vagy Julien Sorel-i ambícióban egyszerre van igazi tudásszomj és egy nagyobb, fontosabb, központi szerepre való készülődés, amelynek eléréséhez kész volt megkötni bizonyos (ha úgy tetszik, fausti) alkukat is.

Különös, furcsa napló ez – csupán az 1962 és 1969 között írt (gépirt és kézírt) szöveg legalább 1.500 oldalt tesz ki, ám ennek legalább fele tudományos, filozófiai és színháztörténeti könyvek és cikkek kijegyzeteléséből áll. Ruszt a haláláig vezette ezt a naplót, mint

ahogy utóbb komoly videoarchívumot is létrehozott (házilagos módszerekkel) a rendszerváltás utáni híradók anyagából, s mint ahogy rendkívül komoly lemezgyűjteményre is szert tett, főleg klasszikus zenéből. Rendszerező, gyűjtő alkat volt, ez volt lényének egyik, mondjuk így, nappali, apollói oldala, a felvilágosítóé, a tanítóé – a másik oldalon a Dionüszoszi, a szenvedélyes, a sebzett, a negatív, a depressziós ember, és e két világ szerencsés találkozási pontjainál: a mű.

Ez a szövegválogatás – amelybe, Tucsni András eredeti válogatásának szempontját elfogadva, magam is beszálltam, mivel komplexitását tekintve véve a *Naplót* lehetetlen volna egyetlen, könnyen olvasható és kezelhető terjedelmű könyvben kiadni – bizonyos szférákat, dimenziókat kiemel az életműből, azokra helyezi a hangsúlyt. Ha nem választanánk szét Ruszt rendezői tevékenységét – amely természetesen mélyen összefügg személyes indítatásaival, legbenső döntéseivel, sőt magánéletével (a két dimenzió egy igazi művész esetében, a leírás komoly sérelme nélkül aligha elválasztható) –, ha ezt nem választanánk el írói és teoretikus munkájától, amelyre ez a jelenlegi kötet koncentrálna, s amely szintén mélyen összefügg a *Napló*ban tapasztalható önvizsgálat Rousseau-i hevületű őszinteségével, akkor nehezen kezelhető szöveghegyet kapnánk. Bár a különböző dimenziók – a rendező, a tanítvány, a mester, a mágus, a csábító, a magányos színházi forradalmár és a megalázó színházi kompromisszumokat folyamatosan megkötő, nehéz anyagi körülmények között élő, és ezért kénytelen-kelletlen sokféle, tehetségéhez méltatlan munkákat elvállaló ember („...Embterlen helyzet. 5 helyen kell dolgoznom azért, hogy 4000 Ft-ot keressek.” – 1963. október 26.), a magát agyonhajszoló, idegrendszerét végsőkig kizsákmányoló és huszoneves korától súlyos depressziós rohamokban szenvedő, olykor talán túl sok alkoholt fogyasztó, nyugtatókon és altatókon élő alkotó – nos, ezek a dimenziók szétválaszthatatlanok, e szövegválogatás elsősorban mégis inkább (az életrajz legfontosabb mozzanatain túl) Ruszt életének szellemi, írói, pedagógusi vonatkozásaira koncentrálna, és rendezői pályájának kezdő időszakát öleli fel.

A válogatás nehézsége az volt, hogy a *Színészmesterség* című jegyzetet és a *Rekviem* című színdarabot jegyző Ruszt ne a tágabb összefüggésekből kiszakítva jelenjen meg, és ezért ez a válogatás ma itt is, ha csak jelzésszerűen, de felvázolja a kapcsolatot életrajz és művészi tevékenység egymást tápláló dimenziói között, követi azokat az utakat, átjárókat, az egész titkos gyökérhálózatot, életfilozófiát, amely ezt a kettős, már-már skizoid életformát eredményezte (vagy abból következett). A hatvanas években Ruszt Debrecen és Budapest, a kissé áporodott levegőjű Csokonai Színház és a friss, szabad szellemiségű Egyetemi Színpad között pendlizett folyamatosan. A *Napló* következő kötete a színház-rendező, színészekkel kommunikáló, előadásait (és mások előadásait) levelekben, expozékban elemző Rusztot helyezi majd előtérbe.

Az igazi tehetséget nem kell féltetni személyisége sebezhető, esendő oldalainak feltárásától. Ruszt nagy titka, amit – mint e naplójegyzetek tanúsítják – szerencsére nem vitt magával a sírba, épp abban állt, hogy milyen érzékenyen vette saját érzékenysége és érzékesége, hatalmas tudásszomja és sötét bizonytalanságai, démonai és angyalai lüktető, pulzáló jelzéseit. „...hallgatom a híreket, miket mélyemből enszavam hoz”, mondja nagyon találóan a költő, és ezt a befelé hallgatózást Jóska, hadd nevezzem így, élete minden pillanatában felsőfokon gyakorolta. Vette és tovább sugározta rendezéseiben, beszélgetéseiben és próbái közben az adást, amely minden művész egyetlen valódi ihlető forrása.

NAPLÓ

(részlet)*

1965. május 28. (Bp.)

Hát újra itthon... és nagyon vegyes érzésekkel, és nagyon vegyes hangulatban. Amíg kinn voltam, hazavágyakoztam, s most, hogy újra itthon vagyok, négykézláb másznék vissza. Talán még elég frissek bennem az élmények annyira, hogy letisztázhassam magamban és meg is örökítsem őket; a kintieket és az itthoni reflexeket egyaránt.

Április 23-án reggel indultunk a párisi (sic! – Ruszt sokáig következetesen így, Ady módjára írta naplójában Párizs nevét, ezt az archaizmust benne hagytam a szövegben – F. A.) géppel. Bár senkinek nem vallottam meg, egy kissé lámpalázias voltam a repülőtől, hiszen még csak egyszer ültem rajta életemben, akkor is csak Debrecenből Pestre repültem.

Maga az út fönn a levegőben csodálatos volt. Az idő tiszta volt, mindent nagyszerűen lehetett látni. Elrepültünk magas hegyek fölött, talán az Alpok lehetett. A sok kis hegyi falu, az utak és földek és legelőik olyanok voltak, mintha maketten láttuk volna őket.

Nem sokkal 12 óra után megérkeztünk Párisba a Le Bourget-ra. A leszállás is szép sima volt. Mindannyian nagyon meghatottak voltunk. Az útlevélvizsgálat után sietnünk kellett, hogy elérjük a Gare de l'Esten a Nancyba induló gyorsvonatot. Én még Pestről küldtem táviratot Liliéknek az érkezésről. Mint később megtudtam, nem kapták meg időben a táviratot, s János nem a Le Bourget-n várt bennünket, hanem benn a városban valahol, ahová a buszok szállították az utasokat a reptérről, így hát az első várt találkozás elmaradt. Minden csomagot kénytelen voltam továbbvinni magammal Nancyba. Volt nálam többek között egy fél liter cseresznyepálinka, amely a rakodásoknál megsérült. Irtozatos pálinkabűz terjengett a sporttáskám körül. A srácok azzal vádoltak, hogy zugivó vagyok, és szégyelljem magam, amiért egyedül iszom. Kénytelen voltam a táskát kibontani s az üveget felnyitni. Megittuk a fél liter pálinkát, s bizony nagyon kellemesen felfokozott hangulatban utaztunk Nancy felé.

Már a leszállás után mindannyiunkat elfogott az érzékenység. A Le Bourget Páris másodrendű reptere, az Orly előkelőbb és beljebb is van a városban. Mégis ez volt az első momentum, amit „nyugati”-ból érzékeltünk, s nem kell tovább részleteznem az érzéseinket.

A busz végigvitt bennünket a külvárosokon a vasútállomásig. Amikor megláttam a pályaudvart, Ady jutott eszembe és a híres vers, és bizony kissé szentimentálisan szemléltem az egészet... aztán amikor az embereket néztem, teljesen az volt az érzésem, hogy

* Ruszt József naplójából a 2010-es könyvhétre megjelenik az első válogatás, amely az 1962–1969 között íródott részekből – a fiatal rendező életének fontosabb eseményei mellett – elsősorban a *Rekviem* című dráma és az akkor elkészült színészpédagógiai tanulmány körüli feljegyzésekre koncentrál. A következő kötetben, amely jövőre lát napvilágot (és amely Ruszt József rendezései köré szerveződik) lesz olvasható többek között a fenti, az Egyetemi Színpad első franciaországi vendégjátékáról szóló rész is. Az Universitas társulata Nancyban és Párizsban a *Karnyónéval* sikeresen mutatkozott be, nagyon jó volt az előadás sajtóvisszhangja is. Ruszt József ekkor 27 éves. Sokan ehhez az előadáshoz kötik Ruszt pályájának kezdetét. (*Forgách András jegyzete*)

Kőbányán vagy a Keleti pályaudvaron vagyok. Semmi különbség, csak éppen még az utolsó tróger is olyan „művelt”, hogy franciául beszél. Ezt különösen nagyon nehéz volt az első napokban megszokni. Nem is az a tény, hogy nem értettem őket, hiszen ezt tudtam, hogy körülöttem mindenki érthetetlen nyelven fog beszélni... A szokatlan az volt, hogy itt még a műveletlen emberek is franciául beszélnek, s akiket én itthon hallottam franciául beszélni, azokhoz eddig valami nosztalgia és irigység fűzött, hiszen többnyire magyarul is beszéltek.

A vonatút első része nagyon kényelmetlen volt. A gyors tömött volt és a folyosón kellett állnunk, mígnem kb. másfél óra múlva, nem tudni, hogyan, találtunk egy teljesen üres kocsit, és átköltöztünk mindannyian. A vonat fél kettő körül indult, és ha jól emlékszem, 5 óra körül érkezett Nancyba.

Nancyban...

Amint Nancyban leszálltunk a vonatról, a megafonon üdvözölték a magyar küldöttséget. A szervezőbizottság fogadott bennünket, és rögtönzött interjút készítettek a velünk utazó Hont Ferencsel, aki egyébként tagja volt a nemzetközi zsűrinek. Vagy Hont nyilatkozott félreérthetően, vagy ők érthették félre, mert a lapokban megjelent interjú (Hont és a társaság fényképével, amelyről én lemaradtam...) azt tartalmazta, hogy 231-en érkezünk, s mindannyian szeretett tanítványai vagyunk Hont Ferencnek.

A szervezőbizottság személykocsikkal szállított bennünket szállásunkra. A lányok egy kis hotelben szálltak meg, elég közel mindenhez és a belvároshoz; nekünk nem volt ilyen szerencsénk; a General Leclercen szállásoltak el bennünket egy vadonatúj diák-szállóban, amely, ha jól tudom, valamilyen bányaipari egyetem vagy technikum diák-szállója.

Mindenkinek külön szobája volt, a szobák egyágyasak. Nagyszerűen és ötletesen berendezett szobák voltak ezek, hideg és meleg vízzel egész nap, sőt még éjszaka is, a fürdést a tusolóban kellett végezni. A baj csupán az volt, hogy a város, illetve a Place Stanislas, a város főtere, ahol a színház és a szervezőbizottság központi irodája volt – mintegy 20-25 perces gyalogútnyira volt, s ezt bizony naponta többször is meg kellett tenni. A buszjárat elég ritka ezen a vonalon és viszonylag (legalábbis a mi zsebünkhöz mérve) elég drága: 65 centimes volt. A gyaloglás egy-két fáradtabb naptól eltekintve nem is lett volna olyan veszélyes, a kellemetlen csak az volt, hogy egész külföldi tartózkodásunk idején zuhogott az eső.

Miután mindenki lepakolt, s igyekezett berendezkedni és otthonossá tenni a szobáját, felöltöztünk, és bementünk a városba. Ekkor már este volt, és a sok neon-reklámtól, a rengeteg kocsitól – amelyek szédületes iramban kanyarogtak az utcákon – úgy éreztük magunkat, mintha máris Párisban lennénk. Az első, amely meglepett bennünket, hogy minden mérhetetlenül drága. Az üzletek tömve vannak csodálatos árukkal és igen magas árcédulákkal. Ha eszünkbe jutott, hogy mindössze 25 frank van a zsebünkben, bizony megghiúsultnak éreztük minden vásárlási tervünket és álmunkat.

1965. május 30.

Tehát bementünk a városba. Én a két Hajagossal és Kiss Elemérrel kerültem össze a séta folyamán. Együtt sétálgattunk, s már éppen haza akartunk jönni, amikor is kiderült, hogy eltévedtünk. Mert volt ugyan térképünk, csak éppen nem tudtuk magunkat betájolni rajta. Hangos „röhögéssel” és káromkodások közepette álltunk az egyik forgalmas utcasarkon, hangosan, mert eleinte élveztük, hogy úgysem érti senki, amit mondunk... már első nap elküldtünk egy-két hölgyet melegebb éghajlatra, persze mosolygós pófával, s erre ők nagyon bájos mosollyal azt mondták: merci.

Tehát álltunk az utcasarkon és egyszer csak megállt mellettünk egy nagy amerikai ko-

csi, és a tulajdonos kikönyökölt az ablakon és megszólított bennünket: – Mi az, uraim, eltévedtek? Lehetek valamiben a segítségükre?

Nagyon meglepődünk és meg is örültünk a találkozásnak, hiszen erre egyikünk sem gondolt. Az illető kiszállt a kocsiból, és meghívott bennünket egy kávéra. Ezután még több alkalommal voltunk együtt vele, s a találkozások és beszélgetések, számomra legalábbis – nagyon tanulságosak voltak.

Nancyban egyébként nagyon unalmasan teltek a napok. Végül is megtanultam a városban közlekedni buszon és gyalogosan is. Másnap beváltottam a bankban a pénzemet, így már több mint 200 frank volt a zsebemben. Mindjárt másnap be is vásároltam. A franciák kedvesek voltak mindenütt, csak rettenetesen sokat beszéltek, és bizony, ami a szervezést illeti, talán senki nem veheti fel velük a versenyt: ennél rosszabbul szervezni – lehetetlenség. Minden hivatalos programunk felborult és megváltozott, már úgy volt, hogy próbálni sem fogunk tudni a színházban, éppen csak annyi időnk volt, hogy a díszletet beállítsuk, és a világítást, s nagyon ugrálva átvegyük a darabot, hogy a gyerekek a méreteket és az akusztikai körülményeket megismerjék.

Számomra kellemetlenek voltak ezek a napok, mert: a menzán már harmadik nap este rosszul lettem valamilyen angolnától, amiről én azt hittem, hogy spárga. Ettől kezdve kegyeret és csokoládét ettem, s egyszer-kétszer ebédeltem vendéglőben, amely bizony minden esetben elérte a 7 frankot.

A magam részéről, még itthon, nagyon számítottam arra a bizonyos két próbára, amit Nancyban fogunk megtartani. Az első próbánk egy balett-teremben volt, ahol mindenki ott volt a csoportból, s ettől egyszerűen képtelenség volt hasznos és aktív munka-hangulatot teremteni. V. kezdte vezetni a próbát, amitől én megbolondultam. Végül is látta, hogy egyszerűen semmivel nem boldogul, sem a számok precíz beállításával, sem a megíratott francia nyelvű előjátékkal, sem pedig a tapsrenddel, nagyképűen átadta nekem a porondot. Végül is az lett, amit én akartam, már itthon, az előjátékot eltöröltük, a vége az lett, amit én megmondtam, még itthon, hogy jó (s milyen jó és frappáns volt!); csak éppen tisztogatni nem tudtam kellőképpen az előadást, a jelenetek ritmikai beosztását és a fordulópontokat illetően. Másnap V. lebetegedett, mint nagyon sokan, egyrészt a rossz időtől, másrészt a francia kosztól. Az összes műszaki probléma és az előadás előzetes megszervezése mind a nyakamba szakadt. Ennyit talán az előzményekről. V.-ről és P.-ről is megvolt ekkor már a különbejáratú véleményem.

Amerikai barátunk segítségével sikerült megtalálnom Balyi Pisti nővérét Nancyban, így felmentem hozzájuk és megbeszéltem egy esti randevút. Ők meghívtak hideg vacsorára. Napok óta ekkor ettem tisztességesen: szalonnát, sonkát, retket és hagymát és zöldpaprikát, vörösbort és konyakot ittam. Nagyon kedvesek, bár zárkóztak voltak. Később aztán a hangulat felengedett. Mindenesetre kis betekintést nyertem egy család életébe, s egyáltalán a francia életformába.

1965. május 31. (Bp.)

Vittem Bächeréknek egy fél literes tokaji szamorodnit. Nagyon hosszan elbeszélgettünk, bár a társalgás egy kissé nehezen indult. Erzszi, Pisti nővére kissé arisztokratikus jelenség, igen nagy igényekkel s szellemi téren talán egy kissé sznob megelégedettséggel. Férje, Laci nem sokkal lehet tőlem idősebb. Nagyon érdeklődött az itthoni állapotok felől. Így többnyire a Hruscsov leváltása után kialakult helyzetről, és Erzsivel Pistiről beszélgettünk. Sikerült tőlük 100 frankot szereznem, amit itthon kifizetek. Ez volt az egyik legjobb üzlet, amit kinn kötöttem, hiszen 100 frank mindössze 600 forintomba került. Nagyon érdekes, és számomra taszító jelenség a kinti életforma. Az emberek zárkóztak és maguknak élők. Attól, hogy kint minden üzlet és minden kereskedelem, minden szervezett és minden „megvan”. Az embereknek nincsenek közös célkitűzései, közös örömeik vagy

bajaik. Annyira kiszolgáltatottak a vezetésnek, hogy szinte semmiféle társadalmi önállóság nem tudatosodott még bennük. Mi örülünk egy új háznak, mely praktikus és modern kivitelezésű. Örülünk egy jó fordulatot eredményező rendeletnek vagy valamilyen pozitív változásnak... stb. Számukra ezek az örömök ismeretlenek, mert ők nem tesznek és nem is tehetnek ilyesmiért semmit. Mi sem sokat tehetünk itthon, de ha velünk történik valami, akkor mégis van valami esemény az életünkben, társadalmi méretekben. Kinn senkivel semmi nem történik, csak a társas együttélés szűk közösségében. Ezért is van az, hogy kinn igen komoly a családi élet, s mindent meg is tesznek azért, hogy ezt a családi életet biztosítsák és megerősítsék. Ezt a célt szolgálja a gyermekekkel kapcsolatos igen komoly állami segítség. S éppen ezért furcsa, hogy a gyermekholmik, játékok és ruhák szinte azonos árban vannak a felnőtt árakkal.

Amennyire mi itthon gyűlölni, fújni és megvetni tudunk, olyan mértékben szabadságunkban van szeretni, támogatni és lelkesedni. Ez ott kinn szintén ismeretlen. Talán csak az egyetemi ifjúság élete más, de meggyőződésem, hogy csak addig, amíg el nem hagyják az egyetemet. Azután már ők is polgárok lesznek, és az idő kinn nagyon be van osztva. Nincs véletlen idő, egész életük egy nagy program. Képtelenség kinn igazi baráti kapcsolatot folytatni, mert azt az időt, amibe ez kerülne, valahonnan el kéne vonni. És erre sem a szokások, sem a helyi morál nem ad lehetőséget.

28-án szerdán reggel 8-kor volt kinn az első próbánk. Mindenki hasznavehetetlen állapotban volt, s ráadásul P. hülye szervezésének következtében mindenki ott volt a próbán, és semmi dolguk nem volt, csak zavartak bennünket. Én, mint azt már itthon is elterveztem, sok mindent akartam végképp a helyére tenni. V. azonban az előjátékot akarta próbálni. Kiss Elemér azonban olyan görcsösen humortalan rossz franciássággal mondta a szöveget, hogy az egyenest leégés lett volna. Minden befolyásomat latba vetve végül is megfúrtam az előjátékot, s megintcsak nekem lett igazam; én már itthon megmondtam, hogy kár az energiáért, mert nem lesz jó, és nincs is rá szükség. Ezek minden körülmények között nyerni akartak, s azt hitték, ha kinyalják a franciák fenekét, azok majd meghatódnak ettől. Miután elvetettük az előjátékot, én végig akartam menni a darabon, hogy precízebb gesztusokat állítsak be, amelyekből a szituációk világosabbak lesznek, másrészt pedig a számok utáni prózába való átmeneteket akartam kissé kicsiszolni és elegánsabbá tenni. Erre V. elkezdte a próbát, és mindenki begörcsölt. Én legszívesebben elhagytam volna a színházat, ha lehetett volna, annyira el voltam keseredve, hogy lényegében az egyetlen próbanapunkat is ilyen lehetetlen impotenciával, hiábavalóságokkal töltjük. V. állandóan rendezett, aztán végül is mindig mindent nekem kellett megmutatnom és megcsinálnom. Az egész úton asszisztenssé lettem degradálva, s V. végig aratta a sikereket és fogadta a gratulációkat és nyilatkozott a sajtónak. A próba végül is unalmas órák után véget ért. Én a végén megcsináltam a tapsrendet, és betanítottam a gyerekeket a meghajlásra, a ki- és beszaladásra.

V. aznap este megbetegedett. Szidtam az istent, hogy miért nem betegedett le előző nap, akkor ennyém lehetett volna ez a próba is. Még vicceltem is, hogy ha V. előbb betegszik le, megnyerjük a fesztivált. A viccnek mégis lett valami eredménye, mert másodikkak lettünk.

Már kedden, tehát 27-én megindultak az előadások. Én lényegében egyet sem láttam, egy-két együtttest láttam próbálni, ez nekem untig elég volt. Többnyire a jobb előadások a rendezést illetően voltak jók. A színészek nemigen voltak jók, mi sokkal erősebb gárdával rendelkezünk. Ez alól talán csak a mexikóiak kivételek, akik viszont profi színház, és a szlovákok (akik elsőkk lettek), ők viszont végzős színművészeti főiskolások voltak.

Az első díjat megszertva a szlovákok és a spanyolok kapták. A szlovákok tényleg nagyon jók lehettek, személyesen ismertem őket, volt is egy közös fogadásunk, ahol nagyon undorítóan viselkedtek, viszont egytől egyig jó megjelenésű vagy karakterű srácok vol-

tak. A spanyolok Vega *Hős falujának* egy adaptált variációját játszották meghúzva, sőt át is téve modern környezetbe. A rendezés jó volt, s lényegében az ünneplés magyarázata politikai természetű volt: erős opposíció a mai spanyol éra ellen.

Nancyról

Szerettem is, meg untam is ezt a várost. Öreg város, szép város, zűrzavaros város. Elzász-Lotaringia fővárosa volt, s mint ilyen, hol ide, hol oda tartozott, és ez különösen tartózkodóvá tette lakosságát. Az amerikaiakat nem szeretik itt sem, mint egész Franciaországban sem, s ha az ember angolul szólal meg, rögtön háromszoros árat mondanak a kereskedők.

A városban sok múzeum van, én egyet sem láttam, valahogy nem érdekelt. Az állomásról viszonylagos görbe sugárutak vezetnek a város főteréhez, a Place Stanislashoz. Ezen a téren van a színház, a nagyszálló, a városháza s négy kávéház. A fesztivál ifjúsága általában a Jean Lamour nevezetű kávéházban tanyázott. Sokszor voltam egyedül, sokszor voltam magányos, de valahogy nem tudtam elkeveredni köztük. Először döbbsentem rá, hogy idegen nyelv nélkül én ezeknek az embereknek senki és semmi vagyok, s ezt nem tudtam elviselni. Többször együtt voltam azzal a bizonyos amerikaival, mindig a srácok társaságában, s ilyenkor általában a Café Commerce-ben tanyáztunk, nem azért, mintha ez valami különleges hely lett volna, hanem mert először ide mentünk be együtt, s valahogy mindig ide tértünk vissza. Amikor egyedül kószáltam, vagy kávé akartam inni, akkor mindig egy bizonyos helyre mentem, egy nálunk presszónak nevezhető helyre, amelyet különösen megszerettem, s ahová többször elvittem azokat, akik séta közben éppen velem tartottak, a neve Drug-Store N° 1. Elhoztam két blokkot is innen, s ezen megvan a teljes cím is: 34 et 36, Rue des Dominicains, Nancy tél. 24-53-10. Az üzlet már kívülről is kellemesség, a csend és finomság benyomását keltette. Földig nagy üveglakatai vannak, szintén földig érő függönyökkel, amelyek csak sejtetni engedik a belső kényelmet és csendességet. A bejárat közepén van, szintén üveg, sarkain rézzel „vasalva”, benn valami bársonyos sötétsárga huzatú székek, ehhez hasonló színű bútorok, s a falak végig sötétsárga faburkolattal, valami nemes eleganciával ajándékozzák meg ezt a kedves helyet. Nagyszerű tértagolás farácsolattal, amely az üzletet a bejárat tagolással együtt összesen három részre osztja. Az asztalokon rózsaszín selyemterítő hímzett széssel. A helyiség egy részét a pult foglalja el, amit körbe lehet ülni magas bárszékekkel, amelyeken sötét skay bőrhuzat van. Különösen kedves volt egy fiatal pincér, aki oly kedvesen és előzékenyen mosolygott rám mindig, hogy már első alkalommal elhatároztam, kerül, amibe kerül, ezentúl, amíg itt tartózkodom, ide fogok járni. Többnyire kávé ittam. Megrendeltem a kávé, a fiú odament a főnökhöz, és megrendelte a kívánt árut, a főnök feljegyezte az asztalszámot és a fogyasztást. A fiú kihozta a kávé és a kasszablokkot, amely 80 centime-et mutatott. Természetesen én mindig 1 frankot adtam. Fizetés alkalmával az általam adott pénzt a pincér elvitte, a főnök elé tette, aki mindig ott állt a pult mögött, vagy ha ő nem, a felesége, egy tányérra rátette az összesített blokkot és a visszajáró pénzt, ezt a fiú letette az én asztalomra. Én a visszajáró pénzt elvettem, s a borralalót rajtahagytam. Élveztem ezt a folyamatot minden esetben.

Pénteken délelőtt Erzsivel vásároltunk, s meghívott egy kávéra. Én kértem, hogy erre a helyre menjünk, mert ezt nagyon megszerettem. Bementünk, s pontosan ez a fiú volt szolgálatban... megkérdezte, hogy mit óhajtunk, Erzsí rendelt magának valamit, majd tőlem kérdezte, hogy mit kérek, erre a fiú megszólalt, hogy az urat már ismeri, én azt mondtam, hogy igen, de még nem egészen, és mosolyogtam, Erzsí önkéntelenül fordította, a fiú rám nézett, széttárta a karját, és ezt mondta Erzsinek, aki ezt is szó nélkül fordította. Semmi akadály, hogy közelebbről is megismerjen. Erzsí teljesen önfeledten fordított, s csak ezután nézett rám egy pillanatra, hogy milyen eszmecsere lehet ez. Én

kértem, mondja meg a fiúnak, hogy ki vagyok és hogy mennyire megszerettem ezt a helyet, és különösen kedves számomra az ő előzékenysége, s ha még egyszer eljutok ide, feltétlenül ismét megkeresem ezt a helyet, s kértem, tolmácsolja, hogy nagyon lekötelezett ezzel a kedvességével. A fiú bájosan mosolygott, és mint eddig is, ez alkalommal is nagyszerű kávét hozott. Távozásunk alkalmával kikísért bennünket egészen a kijáratig. Erzsí az egészből egy szót sem értett, én sem sokat a lényegéről, de nem is érdekelt több. Eltettem magamban egy kedves francia fiú mosolyát, amely őszintén és kedvesen nekem szólt, és biztosan nem is volt több, mint amennyi nekem jólesett, s ami számára is természetes volt.

Még egy helyről szeretnék megemlékezni, vagy talán inkább kettőről. Az első egy áruház, a Prisunic. Itt vásároltam szinte mindent. Nagyon szívemhez nőtt ez az áruház, s valahogy erős nosztalgiám van arra, hogy ismét ott vásároljak, pedig voltam Párisban is több áruházban, mégis, amikor a vásárlás ténye eszembe jut, valahogy felmerül a Prisunic képe bennem. A másik hely, ahol a ballonkabátomat vettem: a Belle Jardinière. Szintén egy nagy cég, amelynek Nancyban, csakúgy, mint Párisban és bizonyosan máshol is vannak üzletei. Kellemes, nagyszerű üzlet, előzékeny és szimpatikus személyzettel.

A szereplésről

Pénteken lett volna – a kiírás szerint – a főpróbánk. Ez azonban a francia szervezési zseni miatt elmaradt. Végül is fellépésünk napján, szombaton kaptunk színpadot. D. hála istennek feküdt, így két óra alatt beállítottam a díszletet, bevilágítottam, nagy ugrásokkal átmentünk a jelenetekre és minden zeneszámon. Este pedig felléptünk. Előttünk a mexikóiak játszottak, a megengedettnél sokkal hosszabb játékidővel, így őket diszkvalifikálták. Másodikak voltunk mi, s utánunk még a törökök játszottak.

1965. június 1. (Bp.)

Az előadásnál tartottam...

Előttünk tehát a mexikóiak voltak, akiknek délután volt próbájuk, így már módomban volt impressziókat gyűjteni. Ha jól emlékszem, „Olympia” volt a címe. A történet meglehetősen furcsa és bizarr lehet, ezt a figurákból lehetett látni. A díszlet viszont nagyszerű volt, amolyan festett-díszlet és fotómontázs volt, valamilyen megfogalmazhatatlan szürrealista benyomással. Számomra a darab is valamilyen irracionális tartalmat sugárzott. Valóban nagyon magas szinten játszottak, kitűnő színészeik vannak. Az elmúlt évben ők nyerték a fesztivált. Mint már említettem, nem kifejezetten egyetemi színház, mert hiszen negyvenéves nők is játszottak a darabban, akik talán levelező hallgatók lehettek. A megadott játékidő 70 perc volt. Ők másfél órán át játszottak, s ez meglehetősen kimerítette a közönséget (bár sokan értettek spanyolul!), s természetesen minket is, akik beöltözve, maszkírozva vártuk, hogy sorra kerüljünk.

Miután lejött a kortina, a mexikóiakat óriási tapsal jutalmazta a közönség, teljesen elkenődtünk, hogy ezek után mit fognak szólni majd a mi játékunkhoz, ehhez a furcsa darabhoz és természetesen ehhez a senki által nem beszélt, nem értett nyelvhez. Néma csöndben és nagyon gyorsan beállítottuk a díszletet, belőttük a lámpákat, s mindenki felfokozott szorongással várta, hogy a színpadra lépjen. Az első pár mondat után kioldódott a feszültség, a gyerekek nagyon koncentráltan éltek a színpadon, s mintegy négy-öt perc múlva bejött az első spontán nevetés is a közönség részéről. Itt nyugodtam meg. Ebből a nevetésből éreztem, hogy feszült figyelemmel néz és hallgat a közönség, semmi feszengés nem volt a nézőtérben, s ebből arra következtettem, hogy ha ez a fáradt közönség ennyire csöndben van és figyelni tud, akkor érti is a darabot, s ez az érzésem a játék további szakaszaiban be is igazolódott. Miután vége volt előadásunknak s lejött a kortina, valóban óriási taps jött be, olyan mértékben, hogy ennyire nem is számítottunk. Kb. 3 per-

cig tapsoltak, a tapsrend eleven, ötletes és friss volt. A közönség nagyon jól érezte magát ebben az üde, fiatalos és friss világban.

Előadás után átmentünk a kávéházba, és valóban őszintén ünnepeltek bennünket. Gratulált a magyar követség részt vett egynéhány tagja, rögtön meghívásokat kaptunk Libanonba és Birminghambe, sőt Erlangenba is, ahová már tavaly is hívtak bennünket. A zsűri különösen S. játékát értékelte, olyannyira, hogy látni kívánták „civilben”. Sokan első helyet jósoltak nekünk.

Vasárnap, az előadások után volt a záróbál az Hotel de Ville-ben, ahol a polgármester, és a zsűri elnöksége kihirdette az eredményeket. Itt tudtuk meg, hogy megosztott második helyezést értünk el. Örültem is, meg szomorú is voltam, körülöttem mindenki ragyogott a boldogságtól. Hát ennyit erről.

Hétfőn délután vonatra ültünk, és még kora este meg is érkezünk Párisba. Örültem is, hogy már elutazunk, meg aztán sajnáltam is ezt a kedves várost, s azt a bizonyos kis presszót is, amit soha nem fogok elfelejteni.

(Közreadja: FORGÁCH ANDRÁS)



Jelenet a Mal'haba című előadásból. (Fotó: Tóth László)

TESTEN INNEN ÉS TÚL

Oroszlán Anikó beszélgetése

O. A.: – *Új könyvének a Test és teatralitásnak április 13-án volt a bemutatója a Művészetek és Irodalom Házában. Ez ugyan nem kifejezetten EKF-program volt, de régebben többször lehetett látni a nevét a kulturális főváros rendezvénysorozata kapcsán. Aktív részese az EKF-programorozatnak vagy passzív szemlélőként vesz részt az eseményeken?*

P. M. P.: – Nem vagyok aktív résztvevője, nem töltök be semmilyen tisztséget, egyszerű városlakóként és kultúrafogyasztóként kapcsolódom be az eseményekbe. Persze bizonyos művészeti ágak jobban érdekelnek, mint mások.

– *Véleménye szerint jól alakul a programsorozat vagy egyelőre várakozó állásponton van?*

– A helyzet elég összetett. Ráadásul másképp szemlélem az eseményeket, mint egy kívülálló. Mivel az első két évben (2005-06) viszonylag sok előkészítési munkafázisban részt vettem, ezért van egy „valamihez képest” való nézőpontom is. De nem akarok ünneprontó lenni, és nem szeretném számon kérni, hogy miért nem úgy alakultak dolgok, ahogyan az elején elképzeltük.

Abba nem látok bele pontosan, mi miért történik most úgy, ahogy történik. Az a benyomásom, hogy bizonyos világhírű eseményként beharangozott programok nemzetközi viszonylatban már inkább másodrangúak, idejétmúltak. Az sem mutat igazán jól, ahogyan a város közterein kinéznek, mert ezek akadályt gördítenek az elé, hogy maradéktalanul élvezhessük a programokat. Aztán sok olyan rendezvényt is találhatunk a választékban, ami nem speciálisan ide készült, pusztán egy turné helyszínéül kerül ide. Az EKF-évről is kell szólni, hogy olyan egyedi programok jönnek létre, amelyek csak itt és most, csak a Pécs2010 számára megvalósuló események.

– *Lokálpatriótának tartja magát?*

– Mivel szellemi munkát végzek, az életemet bárhol el tudom képzelni, ez nem helyhez kötött. Nincsen bennem különösebb városvédő vagy helytörténeti érdeklődés sem, csak a munkámhoz kapcsolódóan. Ami a leginkább a városhoz köt jelenleg, az a tanszék és a tanítás.

– *Pár évvel ezelőtt még mondhattuk, hogy a színháztudományi képzések központja a veszprémi tanszék, de mára már több színház tanszék is alakult, és indultak speciális képzések a különböző bölcsészkarokon. Országos viszonylatban hol tudná elhelyezni a pécsi színházi képzést?*

– Itt más a hagyomány a képzésben, mint másutt. Még Bécsy Tamás kezdeményezésére jött létre egy dráma C szak a 80-as évek közepén, ami bölcsész szakos egyetemistáknak nyújtott specializációs lehetőséget. Az elméleti képzés gyakorlati oktatással is párosult az Anna utcai színházzal és az egyetemi színpaddal való együttműködés révén. Nem azért, hogy művészeket képezzünk, hanem hogy megismertessük egy kicsit a szakma másik, alkotói oldalát is.

Aztán a 90-es évek elején Bécsy Tamás szeretett volna egy önálló színház tanszéket alapítani, de valami miatt itt nem volt erre fogadókészség. Akkor ment el Veszprémbe, és ott megalapította a színháztörténet szakot. Amikor ő elment, akkor én vettem át a dráma C szak gondozását, amit kicsit átalakítottunk színház specializáció néven, és megőriztük benne az elmélet és a gyakorlat kiegyenlítetttségét. Az volt az elképzelésem, hogy a mű-

vész- és a tudósképzés közötti térben olyan tapasztalatot és hozzáértést alakítsunk ki, amely a mi programunkat elvégzőket képessé teszi a részben az oktatáshoz is kapcsolódó színházi cselekvésre (például diákszínpad vezetésére, műsorok megrendezésére), és akik olyan színházértőkké válnak, hogy mindkét irányba (a színházművészet és a színháztudomány felé is) bátran továbbléphetnek. Olyan gyakorlatias képzést alakítottunk ki, amely az angolszász világra jellemző – nyugaton a legtöbb színház tanszékhez tartozik színpad is (mi a Janus Egyetemi Színházzal működünk együtt). Amikor pár éve áttértünk a Bologna-rendszerre, akkor a képzést szakirány formájában akkreditáltattuk.

– Szeret tanítani vagy inkább kutató típus?

– Mindkettőben örömet talállok. Szeretek tanítani, az élményt főleg az jelenti, ha az órán, az interakció során születnek meg új gondolatok, ötletek. A szemináriumokra nem kész értelmezéseket viszek be, hanem azt szeretem, amikor az órán bontakozik ki egy-egy értelmezés, és ez sok esetben nagyon inspiratív tud lenni. Mostanság pedig az a tapasztalatom, hogy a példák és hivatkozások, amelyek a régebbi példatáramban szerepeltek, azok manapság teljesen használhatatlanok. Elavulnak a dolgok, mindig újítani és változtatni kell.

– Sokfelől hallani panaszt a mai tizen- és huszonévesek generációjára. Ön is úgy látja, hogy nehéz az alpműveltségükre, a tájékozottságukra, az olvasottságukra hagyatkozni manapság?

– Nem szívesen megyek bele abba a retorikába, amely az újabb generációk sorát hanyatlástörténetként festi le, a panaszkodás és az önsajnálát regiszterében. Az elmúlt évtizedekben jelentősen megváltoztak az információszerezés lehetőségei. A technikai környezetnek köszönhetően manapság könnyebb rákeresni adatokra, művekre. De azt a tapasztalatot, ahogy egy-egy olvasmányélmény alapján működésbe lép a fantázia, dinamizálódik a személyiség, ma nehezebb megszerezni, talán éppen azért, mert a virtuális világ mára annyira a valóságunkká vált.

A korábban megvolt általános műveltség fogyasztását vagy hiányát megtapasztalni számomra egyébként nem újdonság, mert amikor a 90-es években Amerikában tanítottam, ott nem lehetett egy már meglévő ismeretanyagra és műveltségre hagyatkozni. A 80-as évek vége óta pedig itt Pécsen is tartok külföldi hallgatóknak a magyar és a kelet-közép-európai kultúráról órákat, és nekik sem nagyon vannak ismereteik. Ilyenkor az átadott tananyag mellé meg kell rajzolni a kontextust is. Semmit nem lehet magától értetődőnek tekinteni. Viszont a máshonnan érkezők, a más előképzettségűek mást fedeznek fel a művekben, vagyis számomra gazdagítják az értelmezést. Tőlük is tanulok.

– Önnek vannak mesterei?

– Akit személyes mesteremnek tartok, az Bécsy Tamás. Elsőévesként hallgattam nála egy műelemző szemináriumot. A szemeszter végén behívott az irodájába, és megbízott azzal, hogy a nyári szünetben olvassam el *A dráma modellek és a mai dráma* című könyvét, és írjak drámaelemzéseket, amelyekben alkalmazom ennek a modellteóriának az alapvetéseit. Míg ő Győrökön nyaralt, én egy spirálfűzetbe írogattam az elemzéseket, és elküldtem neki postán, ő pedig visszaírta a véleményét.

Másodévbem pedig négy hallgatóval megalakított egy kollégiumot, hetente találkoztunk velünk, és különböző elméleti szövegeket dolgoztunk fel. Azután elment az ELTE-re, és ez a szorosabb kapcsolat meglazult. Az 1979-ben írott diákköri dolgozatomnak Bókay Antal volt a témavezetője (a kétféle *Tóte*kről szólt és fődíjat kaptam érte), és ő segített abban, hogy végzés után az 1. számú Gyakorló Általános Iskolába kerültem szakvezető tanárnak. Amikor 1982-ben megalakult a tanárképző kar az egyetemen (a majdani bölcsészkar elődje), akkor Bécsy Tamás visszatért az ELTE-ről és meghívott az Irodalomtudományi Tanszékre, amivel gyakorlatilag eldöntötte a pályafutásomat.

– A személyes pályafutásában meg tudná nevezni az egy-egy időszakra jellemző érdeklődési csomópontokat?

– A dráma a középiskolában kezdett érdekelni. Teljes életműveket faltam be: az Ibsen-összest, Brechtet és Beckettet. Ehhez jöttek a pécsi színházi élmények, és amikor színikritikákat kezdtem írni a *Jelenkor*-ba a 80-as években, azt például jó ürügynek éreztem arra, hogy a bemutatott drámát helyezzem a középpontba.

Aztán ahogy mind több előadásról írtam (akkor már a *Színház*-ba, a *Kritikába* és a *Híd*-ba is), egyre inkább foglalkoztatni kezdett, hogy milyen nyelven lehet írni egy olyan, alapvetően nem nyelvi jelenségről, mint a színházi előadás. Ez az érdeklődésem elmozdulását jelentette a drámától a színház felé. A 80-as évek második felében írtam néhány hosszabb előadáselemzést, amelyekben a darabról már kevés szó esett, és a színpadi (mikro)történetek kerültek előtérbe.

Emellett angol szakosként mindig is érdekelt az angol dráma, Shakespeare és a mindenkori kortárs angol szerzők, mint Tom Stoppard, Harold Pinter, később Martin McDonagh, vagy az amerikaiak közül David Mamet, Sam Shepard.

A 80-as évek közepétől rendszeres résztvevője lettem a Magyar Dráma Nyílt Fóruma elnevezésű tanácskozássorozatnak, amely felerősítette az érdeklődésemet a kortárs magyar dráma iránt is. Részen ezekből a tapasztalatokból is táplálkozott a *Drámaforma és nyilvánosság* (Budapest, Argumentum, 1997) című könyvem, ami a 60-as, 70-es évek drámairodalmát dolgozza fel. A tavalyi, horvát nyelven megjelent könyvem (*Od rituala do medija. Madarska drama na prilejazu tisucjelca*, Osijek, Matica hrvatska, 2009) témája pedig a rendszerváltás óta keletkezett magyar drámairodalom. Érdekel, hogy a drámairodalom hogyan tudja feldolgozni a különböző tapasztalatokat, mivel kísérletezik éppen, hogyan integrál más médiumokat, miként írja át a drámatörténeti és színházi hagyományt.

A színháztudományi érdeklődésem kezdetei is a 80-as évek közepére nyúlnak vissza, amikor elkezdtem nemzetközi szakfolyóiratokból is tájékozódni a kortárs színházelmélet kérdései iránt. Első elméleti tanulmányaimat is ekkor írtam, és bizonyos értelemben ezek a kutatások vezettek el legutóbbi könyvem témájához is (*Test és teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009), amit körülbelül tíz éve érlelek. Az első ilyen tárgyú írásom, amely a test és a teatralitás kapcsolatát érinti, 2002-es. Akkoriban a Színházi Intézet igazgatója voltam, és lehetőségem volt több nemzetközi fesztiválon részt venni vagy magyarországi vendégjátékokat is megnézni. Érdekes nézői tapasztalat volt, hogy miközben a nyelvet nem érti az ember, sokkal inkább a cselekvésekre, a mozgásokra és a testi megnyilvánulásokra kezd koncentrálni. Az is foglalkoztatni kezdett, hogy vajon miért használnak különböző területeken tevékenykedő társadalomtudományi szakemberek színházi terminológiát, amikor a testről beszélnek, és ezzel párhuzamosan miért van az, hogy a színháztudományban sokáig nem reflektáltak érdemben a testre.

– Tudható, hogy a pécsi színházi képzésre jártak olyan hallgatók, akik később gyakorló színházi emberek lettek, rendeznek, dramaturgok, színészek. Lát szakadékot a szakma két oldala, a színháztudomány és a gyakorlati színház között?

– Nem lehet erről általánosságban beszélni, de ha muszáj, akkor vegyük alapul a kortárs magyar írók és a kortárs magyar kritikusok irodalomtudományban való tájékozottságát. Az irodalomban a felek kölcsönösen ismerik ugyanazokat a fogalmakat, és amikor egy kritikus ír egy műről, a szerző tudni fogja, hogy adott fogalmak, referenciák mit takarnak. Véleményem szerint a magyar színházi világban ez egyáltalán nincs így. Tisztelet a kivételnek, de a színházi szakma gyakorlati oldalán általában nincs meg az a fokú tájékozottság, ami a párbeszédet lehetővé tenné, sőt a színháztudományt és elméletet sokan főlegesen dolognak tartják. Alapvetően hiányzik a közös nevező a gyakorlat és az elmélet között.

Azt is gondolom, hogy ez a viszony az adott kultúra hagyományaitól is függ. Németországban nincs ekkora szakadék elméleti és gyakorlati megközelítések között, és Angliában sincs. Gyakorlati színészek sokszor elméletileg is képzik magukat, szakkérdésekben

publikálnak, egyetemen tanítatnak (nem a színészetet tanító színészekre gondolok), egy szóval ott könnyebb az átjárás a két terület között.

– *Mindez összekapcsolható a színikritikusok és a színháztudósok közötti szakadékkal?*

– A színikritika nem homogén műfaj. Különbséget kell tennünk szakkritika és publicisztika között. A szakkritika rendelkezik az adott szakma fogalmi készletével, ismereteivel, és az alapján ír. A hazai színikritikai gyakorlatban a publicisztika az erősebb, és a szakkritika csak néhány színházi szakfolyóiratban van jelen. Úgy vélem, hogy azokban is, akik színháztudománnyal foglalkoznak, általában megvan az igény, hogy konkrét előadásokról is írjanak, amit nem biztos, hogy kritikának kell hívni, inkább előadás-elemzésnek, tanulmánynak.

– *Meddig foglalkozott színikritikával?*

– Ahogy már említettem, '83-tól 90-ig rendszeresen tudósítottam a *Jelenkornak* a Pécsi Színházi Esték című rovatában az évad prózai előadásairól, és a *Színháznak* is rendszeresen írtam olyan darabok ősbemutatóiról, mint például Spiró György *Csirkefeje* vagy Kornis Mihály *Körmagyarja*. Ezeket az akkor 15-20 gépelt oldalnyi írásokat ma már nem is kritikának, inkább elemzéseknek hívnam.

Aztán egy idő után azt kellett mondanom a *Jelenkor* szerkesztőinek, hogy nem érdekes minden előadásról írni, és akkor a rovat lassacskán abbamaradt. Egyébként általában is elmondható, hogy nem születik annyi jelentős előadás egy-egy évadban Magyarországon, amivel például a POSZT versenyprogramját meg lehetne tölteni.

– *Egyetért azzal a néhány szakmai fórumon hallható kritikai észrevétellel, hogy a POSZT ebben a mai formájában kifáradt, idejétmúlttá vált?*

– Az országos színházi találkozónak az alapkoncepciójában van a zártság és a bennfentesség. Ez a rendezvény a színházi szakma önünneplése, és nem arra szolgál, amire más fesztiválok általában. Egyrészt nem elég nyitott a közönségre, másrészt hiányzik belőle az önismeret igénye. A magyar (hivatásos) színházi élet – ismét csak tisztelet a kivételnek – eléggé bezárkózott, nem nagyon akar tudomást venni arról, hogy máshol mi történik. Egy évadban többnyire csak néhány (3-4-5) átlagon felüli előadást sikerül létrehozni, aztán jön egy 20-30 előadásból álló az átlagnál talán jobb, de nem kiemelkedő réteg. Ebből telik ki a POSZT versenyprogramjának a maradéka.

Azt is nagyon régóta mondogatják a színházi szakmában, hogy nemzetközi fesztivált kellene rendezni Magyarországon, de ez valamilyen oknál fogva soha nem valósul meg. Pontosan nem látok bele az okokba, de ezzel a helyzettel a magyar színházi élet megfosztja magát attól, hogy a nemzetközi mezőnyben megmérteessen, és visszajelzést kapjon.

– *Vannak meghatározó színházi élményei régről vagy a közelmúltból?*

– Az első felkavaró élményeim a 70-es évek pécsi előadásaihoz kötődnek. Sík Ferenc Shakespeare-ciklusa, különösen a *Vihar*, Paál István *Übü királya*, Szikora János *Óriáscsecsemője*. De a Stúdió K itt látott *Woyzeckje* is bennem él, ahogy a Monteverdi Birkózókör *Dramái események* című előadása a 80-as évek közepéről. És azoknak az éveknek több kapcsolási előadása a *Marat halála*, a *Hamlet*, a *Tom Jones*, az *Othello*, a *Kurázszi mama*).

Az utóbbi években néhány Krétakör- és pár Pintér Béla-előadás volt nagy élmény. De mostanában kevesebbet járok színházba. Ahhoz rendszeresen el kellene utazni Pécsről, mert a kínálat itt nem annyira gazdag.

Ha külföldön járok, ott is mindig igyekszem eljutni színházba, és vannak ott szerzett maradandó élményeim is, mint az Oleanna Pittsburghben, Stoppard *Rock'n'Rollja* Londonban, vagy ugyanott a Trevor Nunn rendezte *Hamlet*.

Amit viszont mindig szívesen nézek meg, azok az egyetemi színházi előadások itt Pécsen, mert lehet, hogy szakmailag nem annyira kimunkáltak, de olyasfajta élményt nyújtanak, amit a hivatásos színház legtöbbször nem. Odaadás, önzetlenség, kreativitás (és

naivitás) látható bennük, és az, hogy csakis a mű (az előadás) számít (amelyet beleng az összetartozás atmoszférája).

– A beszélgetésből kiderült, hogy az érdeklődése elég sokrétű. Látja már, hogy a test és a teatralitás kapcsolatának feltérképezése után mi lesz a következő tájékozódási irány?

– A test témájához kapcsolódóan a performansz kategóriája foglalkoztat, amelyről a legutóbbi könyvemben is szó esik. A testnek alapvető sajátossága, hogy mindig megmutatkozik, azaz performatív jellege van. A performativitás mint szerteágazó problematika foglalkoztat, nem feltétlenül csak színházi, hanem határterületi kérdésként. Általában is az olyan témák érdekelnek, ahol szintetizálni és nem szétszedni kell. A performativitás is több társadalomtudományban (nyelvészet, szociálpszichológia, színháztudomány stb.) felbukkan. Nyugat-Európában és az USA-ban azt is láthatjuk, hogy a 'performance studies' bizonyos területeken átveszi a színháztudomány helyét, és magába integrálja a kultúratudomány, a marketing, a reklám, a politikatudomány stb. bizonyos területeit is.

Mivel nem vagyok híve annak, hogy szó szerint átvegyük az idegen nyelvű szakkifejezéseket, az is foglalkoztat, hogy a magyar terminológiában hogyan adhatnánk vissza az olyan kifejezéseket, mint a performansz vagy a performativitás. Az ezzel kapcsolatos szerteágazó elképzeléseket szeretném közös nevezőre hozni valahogy.



Jelenet a Mal'haba című előadásból. (Fotó: Tóth László)

VÁLTOZÓ ÉS VÁLTOZATLAN TÉNYEZŐK A MAGYAR SZÍNHÁZ SZERKEZETÉBEN ÉS TÁRSADALMI SZEREPÉBEN 1989 UTÁN*

1919

A nyugati országokban, a piacgazdaságra épülő polgári társadalmakban csak nagyon kevés színházat tart fenn az állam. A nagy európai nemzetek esetében ez az állami intézmény általában a Nemzeti Színház és az Operaház, amelyet a központi kormányzat finanszíroz. De az Egyesült Államokban például egyáltalán nincsenek az államok (vagy a föderáció) által fenntartott színházak. Ez a néhány reprezentatív (állami) színház az, amely állandó társulattal rendelkezik, amelynek műsora gyakran repertoárrendszerű, és amelynek saját, állandó játszóhelye (épülete) van. Ez volt az általános európai helyzet a 19. század során, a századfordulón és a 20. század első évtizedeiben is. Emellett a néhány állami színház mellett az egyes országok többi színházát a városok, a tartományok (régiók) támogatták, a legtöbbjük pedig üzleti alapon, magánvállalkozásban működő intézmény (társulat) volt.

Ebben a mindenütt meglévő helyzetben 1919-ben következett be jelentős változás, Oroszországban, ahol az 1917-es szovjet forradalmat követően az új hatalom kezdeményezte valamennyi színháznak az államosítását. Az államosítás indokát az az ideológiai alapú érvelés szolgáltatta, hogy az államosítás révén a nép (munkások, parasztok) is hozzájuthat a színházművészet – korábban előlük elzárt – alkotásaihoz. Az államosítással, a színházak állami finanszírozásának bevezetésével és általánossá tételével további változások is együtt jártak. Állandó társulatokat hoztak létre, amelyek saját (állandó) épületet kaptak, és általánosan elterjedt a repertoárra épülő műsorrend. Ez az adminisztratív változás nemcsak azt jelentette, hogy a magánszínházakat és az alkalmi társulatokat betiltották, hanem azt is, hogy az állam ezt követően teljes ellenőrzést gyakorolt a színházak felett – hasonlóan a társadalom valamennyi más szférájához is.

Az új színházi intézményrendszer, színházi szerkezet két ellentétes következménnyel járt. Egyfelől anyagi biztonságot, másfelől politikai kiszolgáltatottságot eredményezett. A hatalom úgy viszonyult a színházhoz (a többi művészeti ággal egyetemben) mint a politikai propaganda és a manipuláció eszközhöz. Az új helyzetben a garantált finanszírozás nyújtotta biztonság összekapcsolódott a művészi függetlenség elvesztésével (vagy csökkenésével), és a kísérletezés korlátozásával, a színház társadalomkritikai és társadalmi önismereti szerepének a megtiltásával.

* A Kortárs Drámafesztivál Budapest keretében megrendezett „Twenty Years After” című konferencia „1989 mint határvonal” szekciójában 2009. november 27-én elhangzott előadás magyar nyelvű, szerkesztett változata – P.M.P.

Amikor a II. világháborút követően a kelet-európai régió – Magyarországgal együtt – a Szovjetunió érdekszférájába került, a szovjet modellt nemcsak a politikai és gazdasági területeken követték, hanem a kultúrában is. Ez Magyarországon a színházak esetében azt jelentette, hogy 1949-ben a magyar kormány, azaz a kommunista párt (a Magyar Dolgozók Pártja) átvéve a szovjet modellt, államosította a színházakat. A korábbi magánszínházak, független társulatok, alkalmi együttesek megszűntek, eltűntek a színről, és ezt követően Magyarországon (a magyar közfelfogásban) a színház fogalma az épületnek, a társulatnak és a repertoárműsornak az egységét jelentette – és jelenti a mai napig. Az államosítással együtt járó szerkezeti változások szolgai módon másolták a szovjet példát, és Budapesten egy az egyben követték azt a színházak közötti munkamegosztást, amely a moszkvai színházak között fennállt, beleértve a színházak profilját és műsorpolitikáját is. (A Nemzeti és az Opera esetében az új szerep értelemszerűen nem sokban tért el a korábitól.) Ennek megfelelően a hat fővárosi prózai színtársulat közül a Nemzeti Színház klasszikus darabokat játszott, kamaraszínháza, a Magyar Színház pedig kortárs műveket vitt színre, a Madách Színház műsorán szovjet darabok szerepeltek, a Belvárosi Színház új magyar drámákat mutatott be. Ezenkívül korcsoportok és műfajok szerint is elkülönültek színházak, létrejött az Ifjúsági Színház (a Komszomol Színház itteni megfelelője), az Úttörő Színház (a Pionír Színház Moszkvában), a Vidám Színpad (a Szatíra Színház mintájára). A Fővárosi Operettszínház a nevében szereplő műfajt játszotta, az Operaház és az Erkel Színház az opera és a balett otthona lett, és létrejött az Állami Bábszínház. A kisebb budapesti színházakat bezárták. Az államosításkor vidéken csak néhány teátrum maradt, Szegeden, Miskolcon, Debrecenben, Kecskeméten és Pécsen. Ez a szám az ötvenes évek elejétől folyamatosan bővült, és a budapesti intézményrendszerben is történtek módosulások, de itt csupán az államosítással létrehozott színházi struktúra alapvonásainak felvázolása az érdekes számunkra.

Valamennyi színház a Népművelési Minisztérium fennhatósága alá tartozott, onnan kapta az éves költségvetését. A műsortervet a minisztérium politikai szempontból ellenőrizte, és ezekben az években a színházaknak – miként a gyáraknak, üzemeknek – ötéves tervet kellett készíteniük a tervezett bemutatókról és a közönség nevelésében elérni kívánt ideológiai célokról. A politika gyors és közvetlen eredményt várt a színházaktól abban, hogy az embereket meggyőzze az új hatalom által deklarált értékekről. Az államosítással kialakított színházi szerkezet az ötvenes évek végéig változatlan, merev maradt, de a hatvanas évek elejétől fontos változások kezdődtek néhány egyetemi színpad létrejöttével és megerősödésével (Universitas Együttes, Szegedi Egyetemi Színpad), illetve néhány vidéki társulaton belül (mint amit például a Pécsi Balett megalapítása jelentett). A szocializmus négy évtizedes időszakát nem lehet egyetlen homogén korszaknak tekinteni vagy annak beállítani, de a magyar színházi rendszer uralkodó, meghatározó szerkezete és társadalmi helyzete mindvégig megőrizte azokat a főbb jegyeket, amelyeket az 1949-es kialakításakor meghatároztak.

1989-90 során Magyarországon – mint a régió más országaiban is – a szocialista rendszer gyors eróziója és összeomlása következett be. A diktatúrából a parlamentáris demokráciába való politikai átmenet megrázó gazdasági változásokkal járt együtt, melynek során a társadalom tanúja és részese volt a kapitalista gazdaság azonnali elterjedésének. Az állami tulajdonban lévő vagyon jelentős részét privatizálták, a településeken önkormányzatok jöttek létre, és a kulturális szféra és intézményei teljesen új körülmények között találták magukat. A kultúra intézményi feltételeiben és státuszában bekövetkezett jelentős változás magával hozta a finanszírozás elbizonytalanodását, a költségvetési források szü-

külését és a közönség érdeklődésének csökkenését (esetenként a megszűnését). Mivel az új helyzetben a politikai nézeteket közvetlenül is artikulálni és képviselni lehetett, az irodalom és a többi művészet elveszítette azt a korábbi szerepét, hogy a diktatúrával szembeni (szimbolikus) harc eszköze legyen. A piagazdaság az előző rendszer által deklarált (képviselet) számos értéket a feje tetejére állított. Az új rendszerben a kultúra sarokköveivé az eladott példányszám, a jegybevétel vált, ellentétben a szocializmus évtizedeinek ideológiailag kiszolgáltatott és elnyomott, de anyagilag stabil korszakával. A könyvkiadás, a filmgyártás, a zeneművészet, a képzőművészet stb. mind jelentős szerkezeti és gazdasági változásokon ment keresztül, kivéve a színházakat, amelyek túlnyomórészt megőrizték a szocializmus alatt kialakított szerkezetüket (az épület + társulat + repertoár egységét) és finanszírozási módjukat (ami a korábbi kizárólagos állami szubvenciót követően pár év alatt – a minisztériumi fenntartású színházak kivételével – az állami és az önkormányzati fenntartás együttesére épült).

Ez a kép és megállapítás még akkor is igaz, ha a rendszerváltást követő időszakban az uralkodó színházi struktúra peremén új szervezeti és szerkezeti kezdeményezések is megjelentek, amelyek egy idő elteltével részesülhettek a színházaknak szánt állami pénzből, ám ez a független csoportoknak, társulatoknak, produkcióra szerveződő együtteseknek nyújtott támogatás épp oly marginális (volt), mint e csoportok helye az uralkodó magyar színházi struktúrában.

A színház társadalmi szerepében, esztétikai küldetésében és minőségében az első meghatározó és maradandó változás az 1980-as évek közepén kezdődött, egy olyan budapesti színházban, amely addig kizárólag prózai darabokat játszott, kortársakat és klasszikusokat. Azzal, hogy arculatát és repertoárját prózai színházból musicalszínházzá alakította, a Madách Színház lett a magyarországi kapitalista színjátszás előfutára. A műsora jó részét Andrew Lloyd Webber életművének szentelő Madách, amely negyedszázada tartja fenn és mélyíti el ezt a zenés színházi jelleget, ékesen mutatja a magyar színház szerkezeti anomáliáit és paradoxonját. Ez a tipikusan kommersz (azaz kereskedelmi) színház, amely Londonban vagy a világ más színházi városában a minőségi üzlet helyszíne volna, ahol a befektetőknek a létrehozott zenés produkciókkal hozna profitot, a magyar színházi struktúrában egy olyan államilag finanszírozott társulat, amely közel azonos vagy hasonló anyagi kondíciókkal működik, mint a művészszínházi arculattal rendelkező társulatok.

2009

Két évtizeddel a rendszer összeomlása után Magyarországon a főbb színházak ma is ugyanabban a szerkezetben működnek, mint amelyet a szovjet forradalom után 1919-ben, Oroszországban létrehoztak. Van egy további hasonlóság a kilencven évvel ezelőtt megkezdődött korszakkal, amelynek ez a sajátossága a rendszerváltás után egy időre eltűnni látszott, de az utóbbi években fönixmadárként újjáéledt. A politikai döntéshozók önnön mindenhatóságukba vetett hite. Ez a színház területén abban nyilvánul meg, hogy a helyi vezetők a színházak fölött ellenőrzést igyekeznek gyakorolni – bár most már nem öt éves tervek és a műsor cenzúrájának formájában, hanem – alapvetően az igazgató kiválasztásába történő beavatkozással, amely formailag pályázat útján és szakmai testületek véleményének figyelembevételével történik, a gyakorlatban azonban sok esetben nem. Az elmúlt években több olyan vidéki színházigazgatói kinevezésre került sor, amikor a helyi önkormányzatban többségben lévő politikai erő az iránti tanúsított politikai lojalitást vette tekintetbe, és nem a színházigazgatói pályázatokat szakmai szempontból véleményező hivatásos színházi szakemberek rangsorát, javaslatát. A politikai szekértáborhoz való tartozás teremti meg ilyen esetben a színházvezető (helyi) legitimitását, és nem a színházszakmai kvalitásai.

A politika színház iránti újjáéledő érdeklődése mellett a magyar színház helyzetében megjelent egy további paradoxon is. Annak ellenére, hogy a minőségi művészet és a magas kultúra elveszítette korábbi társadalmi pozícióját (azaz csökken iránta az érdeklődés), az elmúlt évtizedekben megjelent egy olyan törekvés, hogy azok a megyei jogú városok, ahol korábban nem volt állandó színház, saját (társulattal rendelkező) színházat alapítsanak. Vagy ha volt valamikor helyi színház, akkor a mostani kezdeményezés arra irányul, hogy az újjáalapítás során a színház saját épülettel, állandó társulattal rendelkező és repertoárrendszerben működő színház legyen. Azaz olyan, mint a többi magyar hivatásos színház, amelyek a szocializmus (kulturális) intézményrendszerének a maradványai. A vidéki kőszínházak (nemcsak az elmúlt két évtized során újonnan alapítottak) gyakran merev és kirekesztő módon viszonyulnak a kőszínházon kívüli színházi törekvésekhez, sokan nem nyitják meg kapuikat az alternatív / független csoportok és produkcióik előtt, hanem provinciális hegemoniát teremtenek a helyi színházművészet területén.

A kőszínházak vezetőinek, tagjainak főbb érvei az elmúlt két évtizedben azzal kapcsolatban, hogy maradjon fenn az immár hatvanéves színházi struktúra, azok voltak, hogy ez a struktúra olyan érték, amelyet meg kell őrizni, továbbá hogy bűn és felelőtlenség volna az állandó társulatokat produkcióra szerveződő alkalmi csoportokkal felváltani, és megnyitni a színházépületet független, nem társulatban létrejövő előadásoknak. Ez az érvelés azért is rejt magában némi (valószínűleg szándékolatlan) iróniát, mert a leginkább ambiciózus, kihívást jelentő és kiemelkedő értéket képviselő, nemzetközi horizontból is elismert és hírnevet kivívott előadások a magyar színház közelmúltjában nem egyszer éppen olyan csoportok keretei közt jöttek létre, amelyek kívül vannak a merev hivatalos és hivatásos magyar színházi struktúrán, és amelyeknek a minőségi műalkotások létrehozásához nem volt szükségük erre a kőszínházi szerkezetre és szervezetre.

Húsz évvel a rendszerváltás után a magyar színházat továbbra is az állandó társulatok és a repertoárrendszer uralják, amely a legköltségesebb színházi struktúra, és amely figyelmen kívül hagyja – a társadalomban egyébként tekintetbe vett – kapitalista piacgazdaság sajátosságait. A repertoárrendszer nemcsak pénzügyileg pazarló (például a naponkénti díszletépítéssel és díszletbontással), hanem sajátos módon manipulálja a műsoron lévő előadások fogadtatását is. A repertoár nem engedi meg, hogy egy produkció egy hónap alatt három-négy-öt alkalomnál többször legyen műsoron. Ennek a gyakorlatnak az a következménye, hogy mivel minden darabot csak néhányszor játszanak egy hónapban, ezért az sem megbukni, sem sikert aratni nem tud. Viszont éveken át repertoáron lehet tartani, hatalmas költségekkel, és azzal a látszattal, mintha az adott produkciónak évekig lenne közönsége. Pedig lehet, hogy még egy hónapon át sem tudna műsoron maradni, ha csak ezt az egy darabot játszaná abban a hónapban a színház. (Például a szerkezetből és a műsorrendből következően lehetetlen, hogy megtörténjen egy olyan siker, mint ami a Nemzeti Színházban Márai Sándor *Kalandjával* megesett, hogy az 1940. októberi bemutatót követően 351-szer játszották, folyamatosan.) Ha pedig egy bemutató igazából bukásnak számítana, ezt elfedi az a játsszási rend, hogy a produkció még hónapok múltán is egyszer-egyszer színre kerülhet, és alig tűnik szembe az a különbség, ha egy darabot három, kettő vagy egy alkalommal játszanak egy hónapban, vagy ha egyszer sem. Így módon egy produkciót feltűnés nélkül (a bukás tényét elleplezve) el lehet tüntetni a műsorból.

'89-'09

Két évtized parlamenti demokráciája és piacgazdasága meghatározó hatást gyakorolt az emberek értékrendjére, társadalmi, kulturális és politikai nézeteikre. A színházak társadalmi szerepében 1989-2009 között bekövetkezett főbb változások érintik a művészet és a

műalkotás helyének, szerepének újrapozicionálását és újragondolását. A korábban esztétikai és szellemi értékük alapján megítélt műveket ma a piac (is) méri, a műalkotások ugyanolyan árucikké váltak, mint bármilyen más termék, amelyet adnak és vesznek az élmények piacán.

A tömegkultúra elterjedése kommercializálja a színházi műsorokat, és ez megerősíti azt a hagyományos (történeti környezetbe ágyazódó) magyar elképzelést és véleményt, hogy a színház eredetét és lényegét tekintve a szórakoztatás közegébe tartozik. Rendszánsza van a szórakoztató és kommersz színháznak, a társulatok gyakran visznek színre olyan darabokat, amelyek a két világháború között jellemezték a magyar színházat, és amelyek újra ismerőssé teszik az akkori társadalmi értékrendet.

A kőszínházak nagyszínpadára kerülő művek mind gyakrabban a szórakoztató műfajba tartoznak, a művészi igényességet képviselő előadások a kisebb terekbe, kamaraszínházakba, stúdiókba szorulnak.

A színházi évadok adataiban és a színházi intézmények számában jelentős változás következett be az elmúlt húsz év során. Az 1989-90-es évadban Magyarországon 39 állandó színház működött (saját épülettel és állandó társulattal), 74 játszóhellyel (színpaddal). Ez a 39 színház az évad során 265 produkciót vitt színre. Ezekhez az adatokhoz képest az utóbbi két évtizedben jelentős mértékben megnőtt a színházak száma, mind az állandó társulatoké, mind a produkciókra szerveződő csoportoké. A 2007-08-as évadban az állandó színházak száma meghaladta a 60-at, a produkcióra szerveződő együtteseké pedig közel ennek a duplája volt (majdnem 120 csoport). Az alkalmi csoportokról 1989-90-ben még nem folyt szisztematikus adatgyűjtés. A 2007-08-as évadban 771 bemutatóra került sor (amibe minden színházi műfaj beletartozik, ideértve a báb-előadást, operát, táncot, továbbá a határon túli magyar színházakat is, de a többségét a prózai előadások jelentik). Ez a szám – az előadásoké – húsz évvel ezelőtt 364 volt.

Az előadások és a színházak számának ez a növekedése (gyakorlatilag megduplázódása) meglehetősen paradox jelenség, mivel a művészet veszített társadalmi szerepéből, jelentőségéből, bár egyúttal a verseny a művészeti piacon is megerősödött. Egyre több színház játszik egyre több produkciót egyre kevesebb néző előtt. Az egyre nagyobb számok pedig nem járnak együtt a magasabb minőséggel. Épp ellenkezőleg: a mennyiségi növekedés elfedi az átlagos minőség csökkenését.

A magyar színház, amely eredetét, történelmi háttérét tekintve bőbeszédű, társalgási jellegű és pedagógiai szándékú, amely elfojtja és elhanyagolja a (színészi) testet, a közelmúltban teret adott olyan tendenciáknak, amelyek felforgatók, provokatívak és amelyek összevethetők a világszínház kortárs törekvéseivel. Ez utóbbi előadások többnyire a központi színházi struktúrán kívüli csoportok műhelyeiben jönnek létre.

Ezek a kísérleti csoportok, amelyek a hivatalos struktúrán kívül szerveződtek és fejlődtek, kihívást jelentenek a hagyományos, átlagos színházi tapasztalat számára, azzal, hogy felforgatnak műfajokat, formákat és regisztereket. Az a reménység, hogy a művészet mai inflációjában a színház mint művészet fenn tud maradni, ezeknek a csoportoknak köszönhető. Látnivaló, hogy a minőségi színház egy maroknyi ember igényévé válik, és klubokban, stúdiókban, elhagyott helyeken jön (majd) létre. A tömegrendezvények, a népszórakoztatás, a *támogatott* és tartalmában kiüresedő kőszínházi struktúra mellett ma is (miként az előző rendszer évtizedeiben) a *megtűrt*, a struktúra peremén elhelyezkedő vagy azon kívül működő formációk biztosítják a színházi megújulást és a színházi jövőt, amely egyre inkább csak a színházi ingyencek kicsiny szektájának az ügyévé válik.

MAGÁNMITOLÓGIA, KÖZÉRDEK ÉS (FŐKÉNT) KÖZMORÁL

Fodor Géza *hagyatéka*
Fodor Géza: *Magánszínház*

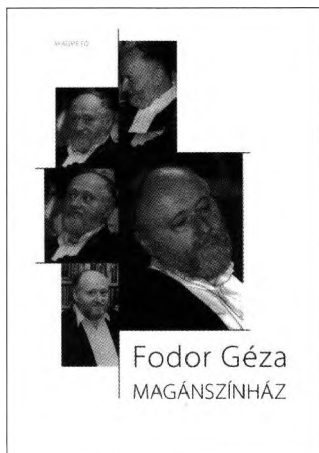
A *Magánszínház* című, a Magvető kiadásában megjelent posztumusz kötetről, amely Fodor Géza tizenkét írását tartalmazza, sokan sokmindent leírtak a szerző jelentőségére vonatkozóan, próbáltam én is, persze hiába, rájönni, mitől volt hasonlíthatatlan. Esztéta, dramaturg, kritikus – mindenben a legjobb, „az ízlés tükré”, mondja Ophelia (Aranyánál) Hamletről, előtte meg (Nádasdynál), hogy „a tudós...éles szeme, bölcs nyelve”, meg hogy „a jellem mintaképe”.

Van egy pillanat, és ez számomra mindent összesűrit, ami Fodor Géza volt. A kötet utolsó írásában Blum Tamásra emlékezik. Mint *valóban univerzális* (ő emeli ki kurzívval) operai, sőt színházi embert operai magánmitológiája egyik főfigurájának nevezi. A kamaszként messziről rajongott Blum a hetvenes évek elején külföldre távozik, majd 1987-ben, a *Trisztán és Izolda* felújítása előtt Petrovics Emil, az Operaház igazgatója mint a szöveg fordítóját meghívja Budapestre. Fodor ekkor az Operaház dramaturgia, és szükségesnek látja „néhány szöveghely javítását”. Már ez is jellemző, hiszen olyan textusról van szó, amelyet Fodor – tizenöt másik, szintén Blum magyarította operalibrettó mellett – fordítói csúcsteljesítménynek tart, megjegyezve, hogy ha a 60-as, 70-es években „egy-egy opera értelmes és egészséges magyar nyelven szólalt meg”, az Blumnak volt köszönhető. Ennek ellenére javasolja a *Trisztán* kontrollját. Képzeli el a jelenetet. Ül a kamaszemlékeit őrző esztéta és a Svájcban élő „magyar zenész” (ahogy majd öt évvel későbbi halálakor egy újságnekrológ aposztrofálja) az operaházi dramaturgia „jéghideg szobájában”, ez az első személyes találkozásuk, Fodornál a *Trisztán* zongorakivonata, Blumnál semmi, és ahogy az egyik sorra veszi a kérdéseit, a másik mindegyiket akceptálja, majd az esetek túlnyomó többségében fölnezi a mennyezetre, és kapásból mondja a jó megoldást. Amit nem tud rögtön megoldani, azt hamarosan postán küldi el.

Ne tévedjünk: egy kiváló fordítás tökéletesítéséről van szó, apró részletekről egy szövegmonstrumban, amelyek tetemes hányadát a néző az előadásban amúgy sem fogja érteni.

És mindez egy olyan Operaházban, amelyben a hagyományos munkamorált jellemző anekdota szerint a rendező odaszól a próbán a fővilágosítónak, hogy kimegyek kávézni a büfébe, addig csináld meg a világitást.

Nemcsak a *morál* lényeges itt, nem csupán az, hogy két



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2009
284 oldal, 2990 Ft

ember, két alkotó olyan nüanszok tökéletesítésén fáradozik, amit kettőjükön kívül még csak észrevenni sem fog senki, nemhogy akceptálni, és noha ők ennek kimondatlanul is a tudatában vannak, eszükbe sem jut nem fáradozni, nem nüanszírozni, nem tökéletesíteni a (majdnem) tökéletest, egyszerűen azért, mert ez számukra így természetes, saját örömeikre csinálják, így érzik jól magukat, a vérükben van a perfekcionizmusra törekvés, és mellel, titokban úgy vélik, hogy az másoknak – mindközönségesen a közönségnek – is kijár. Másrésztől ez *szakmai* elkötelezettség is, ugyanebben az írásban Fodor más operák – *A nürnbergi mesterdalnokok* és a *Dido és Aeneas* – egy-egy párszavas „szöveg helyének” fordításán tündöklik, létező megoldásokat vetve össze az eredetivel, szótöredékek mellett foglaltatva állást más szótöredékekkel szemben, hogy azután egy harmadik darab kapcsán esztétikai állásfoglalásra jusson: „Az ütemhangsúly és a szóhangsúly egybeesésénél fontosabb, hogy dallamilag vagy harmóniailag kiemelt frázisra a kiemelés intenciójának megfelelő, fontos szavaknak kell kerülniük; emfatisztus dallamfordulatra nem eshet grammatikailag szükséges, de szemantikailag, érzelmileg súlytalan kifejezés. Ez a zenére fordítás legnehezebb problémája...”

Ha nem érzékeljük – természetesen partitúrával a kezünkben – egy *Mesterdalnokok*-nüansz két fordítása közötti különbséget, nevezetesen, hogy a „Beckmesser / Zenemester” (Blum Tamás) miért veri kenterben azt, hogy „Beckmesser, a nagy mester” (Várady Antal), hogyan tudnánk értékelni annak a *drámai mozzanatnak* a jelentőségét, hogy Tirso de Molina Don Juan-drámájában a címszereplő megrángatja a kőszobor kőszakállát, ha egyszer – mint F. G. rámutat – ez az instrukció a darab Berczeli A. Károly készítette magyar fordításából kimaradt?! A szóban forgó pillanat szerzői intenciójára kizárólag a spanyol eredeti tüzetes ismeretéből következtethetünk, ami – az „*O statua gentilissima*” című tanulmány tanúsága szerint – hozzájárult a Mozart *Don Giovanni*-jának előadástörténetében a kőszobor megjelenésével kapcsolatos rendezői paradigmaváltáshoz.

Ha Fodor Géza morális és szakmai kompetenciájának együttes súlyát magunkra vesszük, kérdés, hogyan lehet ennek a megfélemlítő terhe alatt színházat csinálni vagy a színházról írni. A Verdi *Simon Boccanegrájáról* szóló, *Tükhé – anagnóriszisz – katharszisz* című írás az opera szöveginterpretációja révén a cselekményben lejátszódó sorozatos véletleneket elemzi – amit a szurnálkritika számos Verdi-operában rendszerint „a librettó sületlenségei” címszóval intéz el –, s arra a következtetésre jut, hogy míg az egyik szereplő (Boccanegra) a véletlent „idealizmusának megfelelően akartta értelmezni át, az isteni Gondviselés által akartta, s e kerülő úton megszűnik a véletlennek való tehetetlen kiszolgáltatottsága”, addig a másik szereplő (Fiesco) „végtelen pesszimizmussal eltöltött kreatúra, aki azonban a véletlennek uralmát nem Gondviseléssé értelmezi át, hanem Végzetté, illúziótlanul tudomásul véve a véletlennek való tehetetlen kiszolgáltatottságot”. Hogy lehet ezt a konvencionális operaszínpadon eljátszani? Hogy lehet a *Figaro házasságában* egyetlen árián belül – a Gróf D-dúr áriájáról van szó – úgy érvényesíteni a dinamikai viszonyok és a spontán dallamosság közti ellentmondást, hogy az előadás megfeleljen a figura bonyolultságából adódó, F. G. Mozart-könyvében részletes muzikológiai elemzéssel alátámasztott pillanatnyi karakterrajznak? Alighanem sehogy. De ettől még – és valószínűleg ez a dolog lényege – nem igazolódhatnak az interpretációs és recepciós *sületlenségek*. Fodor akkor írta a szakmai felvértezetttség tárgyiasságát érezhető indulattal áthévítő, szenvedélyes elemzéseinek – ellenkritikáinak – egyikét, amikor két zenekritikus is az autenticitás pajzsa mögül *szakszerűtlenül* támadta Kovalik Balázs *Kékszakkallú*-rendezését, s az egyik „Agáta néni színpadtechnikai álmának megvalósításáról” beszélt „a 7. b. osztály színjátszókori fellépéséhez”, a másik pedig ugyanannál a résznél, az ötödik ajtó feltárlásánál a fénytechnikát kifogásolva arra a következtetésre jutott, hogy „mire a harmadik óriási zenekari tömb megszólal, addigra hűlt helye a fénynek”, és Judit képtelen módon a sötétben éneklő a »Véres árnyat vet a felhő!« mondatot. Most lássuk Fodor Gé-

zát: „A helyzet az, hogy a rendező jobban olvasta a kottát, mint a zenekritikusok. A birodalom első hatalmas akkordsora teljes fényben, C-dúrban szólal meg. Judit szórakozott reagálása után, amikor a Kékszakállú másodszor kezd bele a birodalom dicséretébe, az akkordsor már F-dúrban, szubdomináns árnyékolással hangzik fel, s Judit második *senza espressione* reagálása után, amikor a Kékszakállú harmadszor kezd bele birodalma dicséretébe, az akkordsor már Asz-dúrban, még sötétebb hangnemben szól. (...) A hangnemi elsötétülésnek pontosan megfelel a fénykerék elhalványodása, a fénydramaturgia pontosan megfelel a zenei dramaturgiának. Kovalik pontosan olvasta a kottát.”

Fodor kritikai munkássága, különösen életének utolsó évtizedében, manifeszt *ellenkritikai* tevékenység a cinikus, nyegle, felszínes, szakmai alapokat nélkülöző impresszionista (vagy még annak sem nevezhető, egyszerűen összefüggéstelenül szubjektív és henye) kritikával szemben, amely mint divatos – ha nem is *mainstream*, a kritikai gyakorlat egészét mélyen átható, de a kommunikációs felszínen magát hangadóvá feltornázó – zsurnalizmus meglehetősen nagy teret nyert, s nemcsak az operai, hanem általában a színházi recepcióban. Utolsó interjújában, amely a *Holmi* emlékszámban jelent meg, le-sújtóan nyilatkozott a hazai színikritikáról. A kritikusok „kilencven százaléka nem tud színdarabot olvasni, vagy nem tudja az előadást olvasni” mondta, és ennél pejorálóbbat nem mondhatott volna szakmánkra nézve, mert ez azt jelenti, hogy nem tudunk *elemezni*. Márpedig szakmánk alapvetése az elemzés. A kérdés ugyanis nemcsak akként tehető fel, hogy el lehet-e játszani a *Simon Boccanegrát* úgy, ahogy F. G. elemzi, hanem fordítva is: lehet-e kritikát írni anélkül, hogy fölfejténék a *Simon Boccanegra* mindenkori előadásában manifesztált elemzést vagy annak hiányát? A kritika egyik legnagyobb dilemmája, hogy mit kezdjen azokkal az előadásokkal, amelyekben nem mutatható ki semmiféle elemzés. Fodor csak későn szembesült ezzel a dilemmával, és gyakorló kritikusként csak az operában – akkor, amikor látnia kellett a magyar operajátszás elsilányosodását. Az idézett *Kékszakállú*-kritikában azt írta Kovalik munkájáról, hogy „Ljubimov 1982-es *Don Giovanni*-rendezése óta az első *radikális* és művészileg sikeres lépés azon az úton, amelyen a magyar operajátszás beérheti saját korát, és a magyar szellemi élet aktív részese lehet”. A két előadás között csaknem két évtized telt el! Azóta pedig majdnem még egy! És hol tartunk? Ljubimov *Don Giovanni*-ja máig szitokszó a magyar operai provincián, Kovalik rendezései pedig a *Kékszakállú* óta is többnyire hasonló értetlenséggel találkozunk.

Mivel az opera és ezáltal az operakritika Fodor munkásságában preferenciát élvezett, pozícióinak morális és szakmai kivételessége ezen a területen különösen szembetűnő. De az utolsó interjújában globális értelemben a *drámai színházról* mondta, hogy „nagyon attraktív előadások jönnek létre, amelyeknek azért a túlnyomó része blöff”. Színházi „sorozatrendező”, divatos epigonok, formautánczók vagy egyszerű kóklerek előadásairól van szó, amelyek gyakran sikeresek, persze nem egyformán, hanem *vagy* a közönségnél, *vagy* a szakmánál – sokszor eleve ezzel a distinkcióval készülnek, kasszadarabnak *vagy* presztízsdarabnak –, több helyen a repertoár gerincét alkotják, ott vannak a találkozókön, a POSZT-on, zsűrizik és díjazzák őket, újabban rendszeresen kiszorítják a szellemi és esztétikai értéket. Recepciójuk privát rögtönzés, jópofáskodás, netre hányt hadova. Divat lett a szakmaiatlansággal kérkedni, elvi szintre emelni a hozzá nem értést, hiszen ez csak színház, mit kell érteni rajta, mindenki látja, ha egy színészen rosszul áll a gatyá, vagy jól tud bukfencezni, a bírálathoz ennyi elég, egyvalamihez nem érteni pedig annyi, mint *mindenhez* nem érteni, ez már olyan sokoldalúság, ami minden fórumon és minden műfajban feljogosít *kritika* helyett az all round zsurnalizmusra.

A hazai színházi szcéná nagy vesztesége, hogy a Katona József Színház dramaturgjaként Fodor nem írhatott színikritikát (ami persze másfelől, a társulat *történetileg* mindmáig kivételes szakmai-etikai-minőségi fölényének ismeretében nyereség, és elvégzésre váró feladat ebben F. G. szerepét kimutatni), így nem állíthatott opera-recenzióhoz ha-

sonló mércét. De a Katona-korszak előtt, a hetvenes években – kaposvári és kecskeméti előadásokról, az akkori *radikális* konvenciótagadókról – írt bírálataival példát adott arra a *teljes körű*, esztétikai-filozófiai-dramaturgiai és mindenekelőtt színházcentrikus elemző alaposságra, amely azóta is hiánycikk. (A recensensi sokoldalúságban az *alaposság* a kulcsszó, hiszen írt akkoriban Jeles András filmjéről és Spiró György regényéről is a „rég”, még *lenyűlatlan* *Mozgó Világban*, az „új” *Mozgóban*, azon kevesek egyikeként, akik – úgy mondtuk – „adtak magukra”, már nem publikált.) A helyzeti előny, hogy nem kényszerült kritikus gályarabságra, más szóval nem kellett napi penzumként tömeggyártásra berendezkednie, nem menti fel azokat a panelkisiparosokat, akik futószalagon „űzik az ipart”. A lényeg, hogy bárki, aki egy szóért vagy akár egy gondolatjelért felelős, beleadja-e teljes humán kapacitását, mintha azon múlna a világ sorsa, noha a világon senki sem fogja észrevenni.

Számomra Fodor Géza az az ember, aki egy jéghideg szobában azon fáradozik, hogy emfatikus dallamfordulatra szemantikailag és érzelmileg súlyos kifejezés essék egy Wagner-énekes által *majdan* érthetetlenné torzított frázisban.



Jelenet a Mal'haba című előadásból. (Fotó: Tóth László)

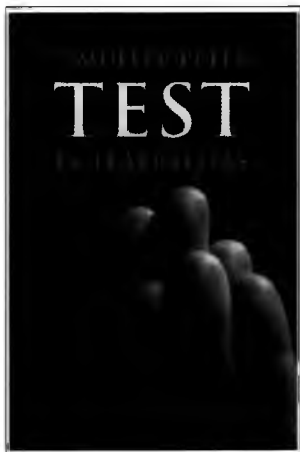
A TEST SZÍNREVITELE

P. Müller Péter: *Test és teatralitás*

„Botticelli Vénusza olyan szép, mint amilyen meztelen. Olyan lezárt, áthatolhatatlan, mint amilyen szép. Kemény a szépsége: cizellált, szoborszerű, ásványi” – írja Georges Didi-Huberman a *Felnyitni Vénuszt. Meztelenség, álom, kegyetlenség* (Nyitó képek I) (Paris, Gallimard, 1999) című könyvének kezdőmondatában. A *Mediciek Vénuszának* „ideális meztelenségétől” (Botticelli, *Vénusz születése*, 1484-1486 körül) a *Medikusok Vénuszának* „nyitott meztelenségéig” (Clémente Susini, *Medikai Vénusz*, 1781–1782) ívelő elemzés fejezetről fejezetre leplezi le a művészettörténet és az esztétika azon igyekezetét, hogy metafizikai, ontológiai, esztétikai eszmékbe, szimbólumokba, allegóriákba burkolja a Botticelli által színre vitt test zavarba ejtő érzékiségét, anyagszerűségét, fenomenalitását. Az Angelo Poliziano *Stanzáiból* Botticelli vásznán újjászülető Vénusz, a Boccaccio *Nastagio degli Onesti történetét* mint a vágy tárgyának történetét négy képben színre vivő kegyetlen nászajándék, a Dante *Isteni színjátékát* illusztráló *Pokol* mint a „nyitott hús meztelenségét” feltáró jelenet (67) a felnyitás-lezárás, a felnyílás-feláldozás (s’ouvrir-s’offrir), a megnyílás-felkínálás (s’ouvrir-s’offrir) kettősségében kínálja újragondolásra a test kérdését, amely a színre lépés és a tekintetnek való kitettség mozzanatában összekapcsolódik a teatralitás kérdésével. Didi-Huberman azt a történeti pillanatot – a reneszánszt – választotta ki, amikor a test a maga meztelenségében születik újra a képzőművészetben, és azt a festőt – Botticelli –, aki a meztelenséget a maga drámaiságában viszi színre. Didi-Huberman a reneszánsz mesterekhez méltó művészettel és cizelláltsággal elemzi ezt a kérdést, és mutat rá a Mediciek „csodálatra méltó”, ám „tisztátalan, kettős és ambivalens” humanista örökségére (100).

A *Mediciek Vénuszától* a *Mediális Vénusz*ig eltelt évszázadokban nagymértékben átalakultak a test színrevitelének feltételei, módosatai, technikái, anyagsága, ám a humanizmus „kettős” öröksége, „ambivalenciája” egészen napjainkig meghatározza a nyugati kultúrában a testről és a teatralitásról való gondolkodást és beszédmódot. Még inkább szembetűnik ez a kettősség és ambivalencia, ha nem csak a test felől gondoljuk el a teatralitást, hanem a teatralitás és a színház felől a testet.

P. Müller Péter *Test és teatralitás* (2009) című könyvében e kettős perspektívából vizsgálja a kortárs filozófiai, antropológiai, szociológiai, művészetelméleti, médiaelméleti, drámaelméleti, színházelméleti diskurzusban artikulálódó test-konceptiókat és teatralitásfogalmat, valamint a kortárs dráma és színház képviselőinek test-poétikáit és test-politikáit. A kettős perspektíva alkalmazásával P. Müller egyrészt feltérképezi a test és teatralitás kapcsolatát elemző dis-



Balassi Kiadó
Budapest, 2009
332 oldal, 2800 Ft

kurzusokat, művészeti ágakat, feltárja a közöttük lévő összefüggéseket, határátlépéseket, másrészt visszahelyezi a színházat a kultúra áramlatába, a színházról való beszédet pedig abba a transz-diszkurzív és transz-mediális közegbe, amely saját performativitását hangsúlyozva előszeretettel használja a színházelméleti kifejezéseket. A test és a teatralitás „kettős ambivalenciája”, a színház-paradoxon és a színészparadoxon mellett a könyv szerzőjének számolnia kell a testről, a teatralitásról, a színházról való beszéd paradoxonával is. P. Müller úgy próbálja feloldani ezt a paradoxont, hogy az ifjabb Dumas dramaturgiai eljárásait alkalmazva szerkeszti meg a könyvét, amely ennek megfelelően egy prologusból, öt részből és egy epilógusból áll, az egyes részeket három fejezetre tagolja, egy rövid bevezetővel látja el őket, a borítóra és az egyes részek közé pedig a testrészeket teatralizáló Harnóczy Őrs *Fotósobrok* című sorozatának darabjait helyezi.

Az *elbeszélhetetlen test, a megragadhatatlan teatralitás* című *Prologus*ban a szerző jelzi a test és teatralitás kérdését vizsgáló tudományterületek sokaságát, a testről és a teatralitásról való beszéd nehézségeit, utal az orvostudományok, a vallástudományok, a pszichológia, a kibernetika, a bioetika testfelfogásának jelentőségére, de térben és időben is tudatosan lehatárolja a maga vizsgálódási területét. Így azokat az egymásra utaló, egymást kritikusan értelmező és felülrő szövegeket elemzi, amelyek a hetvenes évektől napjainkig meghatározzák a filozófia, a szociológia, a kritikai kultúrakutatás, a művészetelmélet, a médiatudományok, a színháztudományok diskurzusának rendjét, és a nyelvi, az írás, a kulturális, az ikonikus, a pikturális, a vizuális vagy techno-kulturális fordulat lendületében érintik a test és a teatralitás kérdését.

Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault és Judith Butler a főszereplői, Husserl, Heidegger, Lévinas és Austin a mellékszereplői, Descartes pedig a visszatérő szelleme a kötet *Filozófiák teste* című részének. A „Descartes hibájára”, a test és a tudat radikális szétválasztására történő hivatkozás olyannyira elterjedt a filozófiai és elméleti diskurzusban, hogy ideje lenne újra megvizsgálni. Ám ez alkalommal nem a Descartes-újaértelmezés a cél, hanem a Merleau-Ponty fenomenológiája, az intézményesült hatalom Foucault-kritikája, valamint a társadalmi nemet performativitásként értelmező Butler-szövegek által kínált test-koncepciók, illetve a szövegekbe a tükör, a panoptikum által beleíródó vagy a képzőművészeti alkotások értelmezéséből kiolvasható teatralitás elemzése.

A legtöbb szereplőt és szempontot a *Társas lények teste* című részben vonultatja fel P. Müller. Feltérképezi a test és a teatralitás megjelenésformáit a kulturális antropológiában (Victor Turner), a nyilvános tereken és a társadalmi nyilvánosságról szóló diskurzusban (Norbert Elias, Richard Sennett és Jürgen Habermas), a különböző művészeti ágakban, így a képzőművészetben (reneszánsz festészet, Belting), a fotográfiában (Barthes, Sontag), a filmben (Deleuze, Laura Mulvey, Kaja Silverman), az új médiákban. Továbbá részletesen elemzi azokat az antropológiai (liminalitás, communitas), szociológiai (társadalmi nyilvánosság, társas viselkedésformák), művészetelméleti kérdéseket, így a tekintet konstitutív szerepét, a tekintet nemtelen vagy nemes voltát, a test képességét, a vizuális médiumok kevertségét, a beállítást, a pózt, a keretezést, az új médiumok visszahatását a test-felfogásra, a teatREALitásra, amelyek átalakítják a test és teatralitás viszonyáról való gondolkodást. E részben válik nyilvánvalóvá, hogy a test és a teatralitás nem pusztán filozófiai vagy színházelméleti vagy művészetelméleti kérdés, hanem szorosan összekapcsolódik az ősi kultúrák rítusaival, a város, az utca tereivel, az öltözködési és viselkedési szokásokkal, amiként a techno-kultúra virtuEális aktusaival és színtereivel is. Ezek a változások jelzik azt is, amire a P. Müller által idézett Anne-Marie Bonnet figyelmeztet, hogy a kortárs művészetekben, már nem a test színrevitele, hanem „a test eltűnése elleni küzdelem” a tét (119).

Az ekként kitágított színtérben, a *Színjátésszók teste* című részben P. Müller Péter a színháztörténet, a színházelmélet és a színjátszás perspektívájából elemzi a test és a teatralitás

viszonyát. David Garrick szerepfelfogásából, valamint a színjátszás és szerep viszonyának a diderot-i elemzéséből (*Színészparadoxon*) kiindulva követi végig az átélésen (Sztanyiszlavszkij), az elidegenedésen (Brecht) és a felmutatáson (Artaud) alapuló modern színházművészet testről és teatralitásról alkotott felfogásait, amiként a übermarionett-elképzelés (Craig), az egyetemes teatralitáteszmény (Jevreinov), a biomechanika technikája (Mejerhold), a mechanikus műfigurák (Schlemmer) által körvonalazott testfelfogásokat, a színészi test lemeztelenítésének Grotowski-féle technikáit, egészen a színész testi adottságaira építő, a lelassított, mechanikus mozgással e testet teatrálisán részeire szedő Wilson színházáig. A rendezők testfelfogását követően a színháztörténet-írók és színházelmélet-írók szövegeit elemezve – Elizabeth Burns, Erika Fischer-Lichte, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann – P. Müller Péter azt vizsgálja, hogy az emberi test a kultúra és színház története során milyen szerepet játszik a teatralitásban, hogyan változik meg a test és a teatralitás viszonya a performanszművészetekben és a posztdramatikus színházban, hogyan válik a „test színháza” a „potencialitás színházává” (Lehmann), a „kockázat színházává” (Kiss Gabriella), és hogyan hozza létre ezáltal a test teatREALitását. E részen belül a szerző külön fejezetben – *Testművészet és színjátékelmélet* – kutatja a test és a teatralitás kérdésének a Bécsy Tamás műveiben való megjelenését. Részletesen elemzi Bécsy szövegeit, kiemeli *A színjáték lételméletének* azokat a vonatkozásait, amelyekben Bécsy szembesül Grotowski színházával, az általa képviselt testkoncepcióval, ám az ontológiai színházelmélet szempontjából nem tartja relevánsnak az alakformálás technikáinak és módszereinek vizsgálatát.

A *Holtak és meztelenek* részben P. Müller a határhelyzetek, így a halál színrevitele (Rembrandt, Kantor, Halász Péter), a koponyaképek (Holbein, Shakespeare, Lazzarini), a lemeztelenítés (Grotowski), az álrúhá és ruhátlan testek meztelensége felől közelíti meg a test és a teatralitás kérdését. A *Drámabeli testek* címszó alatt pedig Beckett, Stoppard és Martin McDonagh darabjait elemezve a test felszámolásával, politizálódásával, a kortárs drámában és színházművészetben megjelenő kegyetlenséggel, brutalitással szembesít. Ez a kegyetlenség ráirányítja a figyelmet a nézőre, aki megjelenik ugyan P. Müller szövegében, de végig háttérben marad, pedig a test színrevitele nem hagyja érintetlenül a néző testét sem. A *Noli me tangere* a színház kőbe vésett törvénye, ám a performanszművészet kikezdi ezt a törvényt, és színre viszi a néző testét. Így Marina Abramović performanszai (*Lips of Thomas*) és re-performanszai (*7 easy pieces*), amelyek átlélik a színész-test és a néző-test közötti fájdalomküszöböt, amikor nemcsak a néző tűrőképességét teszik próbára, hanem a néző húsába vágnak, nemcsak a néző szemét nyitják fel, hanem a néző testét is, és ezáltal új fejezetet nyitnak a performativitás esztétikáján belül (Erika Fischer-Lichte) – a kegyetlenség esztétikájának fejezetét. Ez a fejezet nem Botticelli Boccaccio novelláját színre vivő *Nastagio degli Onesti* történetével kezdődik, nem is Francis Bacon képeivel vagy Abramović performanszaival ér véget, de ők azok, akik ráirányították a figyelmet arra, hogy a nézőnek nemcsak szeme van, hanem teste is.

„Vajon mi a különbség a színház mint művészet (mint konstruált esemény) és a pusztá teatralitás (az életbeli esemény) között” (294)? – teszi fel a kérdést P. Müller Péter a *Kívülről a testen, belül a teatralitáson* címet viselő *Epilógusban*, amely ismét kitágítja a testről és a teatralitásról szóló diskurzus mezejét. Ez alkalommal a tér és teatralitás kérdése kerül a vizsgálódás középpontjába. A színház és a város (Fiola Templeton), a színház és a tér (David Wiles), a színház és a táj (John Jackson), a színház és a mindennapi élet (Burns, Egginton) közötti viszony elemzésében P. Müller ráirányítja a figyelmet arra, hogy a teatralitás nem pusztán színházi tapasztalat, nem pusztán térbeli tapasztalat, hanem tér-tapasztalat, a köz-terek, a virtuális terek, az eltérő terekre (Foucault), a territorizáció-deterritorizáció (Deleuze), a tér-alkotás, a tér-képzés, a térbe-írás (Henri Lefèvre), a térszínház (*Fuchs, Land-Scape-Theater*), a tér-művészet (*Land-Scape-Art*) tapasztalata, és mint

ilyen a maga egyediségében is közös, egyszerűségében is többes – egyedien-többes tapasztalat (Jean-Luc Nancy).

A test színrevitelétől (*Prológus*) a tér színreviteléig (*Epilógus*) színről színre megkomponált könyv az olvasásnak ezt az egyedien többes tapasztalatát nyújtja. Kegyetlenül nehéz kérdésekről, kegyetlenül nehéz terepen, kegyetlenül sok szakirodalom feltérképezésével, kegyetlenül jó könyvet írt P. Müller Péter. A könyv már itt van, kezdődhet az olvasó-próba.

GYŐZZENEK A SZAVAK!

Pécs dicsérete címen szónoktalálkozóra várunk minden olyan jelentkezőt, aki képes meggyőzni közönségét.

A szónoktalálkozó célja a pécsiség fogalmának gazdagítása. A hivatalos városmarketing fogalmai és az intézményes EKF-felkészülés városdefiníciói helyett a civil és személyes értékek és szempontok megjelenítésére helyezzük a hangsúlyt.

A téma ezért bármilyen, kedves, Pécshez kötődő élmény vagy izgalmas, érdekes hely bemutatása.

A találkozó további célja a retorika klasszikus hagyományának segítségével és a nyilvánosság új formájával az agora és a véleményformálás újraértelmezése.

A találkozóra bárki jelentkezhet, így szerző és előadó párosa is. A nyilvános videovetítésen és a szónokversenyen elhangzó szövegek lehetnek rögtönzött vagy előre megírt verses, illetve prózai szövegek. Az érvelés építkezhet a retorika klasszikus módszereiből, de lehet kísérletező jellegű is. A lényeg, hogy hatásos és meggyőző legyen.

A *21párbeszéd*, public art rendezvény a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának gondozásában jött létre. Nyilvános terekben kerül bemutatásra 21, a közönség részvételére számító, illetve közösségi műalkotás. Ezek egyikeként Gyenis Tibor kezdeményezésére Pécsen, 2010 júniusában szervezzük a kétfordulós versenyt. Az első fordulóban egy rövid videorportot készítünk a jelentkező által kiválasztott helyszínen. A második fordulóba kerülésről a videospotban versengők szavaznak.

A szabad műfajú szónoklatok élő előadása a Kultúrkertben lesz június utolsó napjaiban. Az első három helyezetről a közönség a helyszínen dönt.

I. díj: 140 000 Ft

II. díj: 60 000 Ft

III. díj: 30 000 Ft

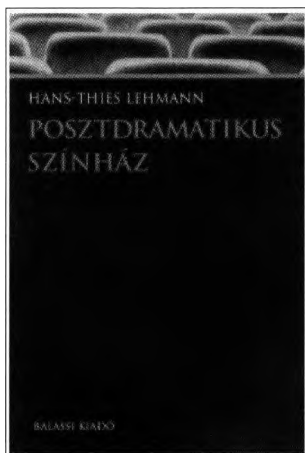
Az eseményről később egy film készül, amely nem csak a résztvevőknek biztosítja fellépésük továbbélését, hanem lehetőséget kínál egy értelmezési keretnek, illetve háttér-információkat nyújthat a szélesebb, akár művészeti, akár társadalomtudományi megközelítésnek.

A részletekről érdeklődhet a szonok2010@gmail.com e-mail címen vagy a +36 30 315 7758 telefonszámon.

A POSZTDRAMATIKUS SZÍNHÁZ SZÉPSÉGE ÉS SZOMORÚSÁGA

Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház

Azzal a várakozással vettem kezembe Hans-Thies Lehmann könyvét, hogy valamilyen varázspálcához jutok általa (már többször beleolvastam – a német kiadásba –, és rengeteg érdekes és inspiráló mondatra, kifejezésre bukkantam, amelyeket, hadd tegyem máris hozzá, tévesen, ámbár hatásosan alkalmaztam különböző beszélgetésekben): hogy ebből a könyvből végre pontos fogalmakat és leíró-mechanizmusokat nyerhetek annak a tényleg új és olykor zavarba ejtően sokféle, a 70-es évek eleje óta felbukkant színházi jelenségcsoportnak a leírására, amit, éppen a szerző nyomán, ma már evidens módon a *posztdramatikus színház* névvel illetünk. A könyv elolvasása meggyőzött arról, hogy ez az összefoglaló meghatározás érvényes és pontos is, ha egyébként – mint gyakorló színházi akármi – nem feltétlenül érték is egyet azzal, ahogyan Lehmann kivonja a dramatikusból a posztdramatikus, éles határvonalat húz a kettő közé, voltaképpen az átjárást is kétségesse teszi köztük, holott számomra éppen az az izgalmas, ahogyan a kvázi hagyományos színház és a kvázi posztdramatikus színház átjár egymásba, kölcsönöz egymástól, reflektál a másikra. A színházelméleti szakembernek, vagy inkább színházfilozófusnak, mint amilyen Lehmann is, persze az az érdeke, hogy lehetőleg vegytiszta formájában mutassa be az általa leírt jelenséget, és ezt nem is lehet a szemére vetni. Ez azonban minket nem akadályozhat meg abban, hogy az általa a terjedelmes és bonyolult anyaggal való viaskodás során kinyert kategóriákat, kifejezéseket, jelzőket alkalmazzuk a vegyes formára is (ami szerintem egyébként a színház természetes létezési formája). A modern zenét ugyan lehet a klasszikus zenétől függetlenül tárgyalni, de már a jelentős modern zeneszerzőket nem. Lehmann is gondosan kijelöli a posztdramatikus színház történeti előzményeit, azonban – leginkább érvényes példákat keresve



– gyakran olyan példákat sorol föl, amelyekről (mivel sem fénykép, sem DVD-melléklet nem tartozik a könyvhöz) magam semmilyen módon nem tudok ítéletet mondani. Visszatérő tapasztalatom volt például a nyolcvanas évek Nyugat-Berlinében – s erről már máshol is írtam –, hogy az előadásokról készült legtöbbször izgalmas fotók (éppen a német színház egyenletesen fejlett esztétikai színvonala, jól fényképezhetősége okán) korántsem tudósítottak az előadások valódi minőségéről, az csak személyes jelenlét révén volt megítélhető. A Lehmann által részletesen leírt és elemzett olasz vagy belga előadások valamiféle tipoló-

Fordította: Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor
Balassi Kiadó
Budapest, 2009
244 oldal, 3000 Ft

giához hozzásegíthetnek ugyan, pusztán már nagy számuk révén, de jelentőségük számomra megítélhetetlen.

Talán hasznos lett volna, ha Lehmann megjelöli, mely előadásokat látta személyesen is. Olyan előadásoknál, amelyeket vagy láttam, vagy részletes tudósításokat olvastam rólok, többször rajtakaptam pontatlanságokon. A Squat-színház (magyarán a Halász-színház) egyik New York-i előadásáról (többször őket sem említi) azt írja, hogy a közönség a kirakatban ül, ami, még ha a jelenséget – vagyis az alkalmi utcai nézők szerepét – pontosan írja is le, nem igaz. Az egyik Grüber-előadást említve elfelejti megemlíteni, hogy az a bizonyos weimari temető, ahol az előadást bemutatták (1995, *Jorge Semprún: Bleiche Mutter, Zarte Schwester* című darabjáról van szó, amit erre az alkalomra írt) egy *volt szovjet katonai* temető, több kilométerrel a városon kívül. Apróságok, de arra utalnak, hogy – a különben gazdag – példatár nem minden elemét vetette alá a szerző igazi teherpróbának. A 19. oldalon ugyan felsorol egy impozáns listát rendezőkből és színházakból, akik és amelyek szerinte a posztdramatikus színház előfutárai vagy legragyogóbb exponensei lennének, de ez sem oldja meg számomra a dilemmát: túl sokszor kerültem már olyan helyzetbe, hogy igen jó hírű előadásokról kiderült – műfaji kategória ide vagy oda –, számomra jelentéktelenek. Márpedig egy műfaj vagy irányzat érvényessége csak jelentős előadásokon keresztül mérhető le (még ha egy keletkező és keletkezésében folytonosan átalakuló műfaj esetében ez a jelentőség nem is mindig állapítható meg teljes biztonsággal, hiszen éppen keletkezésben van). Meglepő különben, hogy milyen csinos, vagyis érzékletes és jó leírásokat kapunk olyan régebbi előadásokról, amelyeket a posztdramatikus színház történeti előzményeinél említ Lehmann (és nyilvánvalóan könyvekben, leírásokban bukkan rájuk). Az egyik egy Witkiewicz-előadásszinopszis, a másik egy 1923-as Vitrac-előadás. Nagyon izgalmas az is, ahogyan a különböző avantgárd irányzatokat mint a posztdramatikus színház előzményeit elemzi (ezek az előzmények ma is teljes mértékben érvényes megoldásoknak tűnnek). Megállapítja például, hogy a szimbolista irányzat, a költőileg felértékelt, drámailag depeszichologizált, *dedramatizált*, a drámai idő teleologikus (célra, végkifejletre irányuló) dimenzióját radikálisan megváltoztatott nyelvé az, amely a posztdramatikus szöveg-megközelítés talán legközelebbi rokona (...a beszéd pillanata a minden. Nem a cselekmény idővonal, nem a dráma, hanem az a pillanat, amikor az emberi hang megszólal). (87. o.) A szimbolisták színháza a drámaiatlan statikusságra és a monologikus formákra való törekvése miatt egy lépést jelent a posztdramatikus színház felé vezető úton. (62. o.) De lássunk egy példát a posztdramatikus színház előzményeinek egy másik fontos aspektusára, ami Stanislaw Ignacy Witkiewicz úgynevezett „tisztá formá”-ja, a nem kis részben a festészetre alapozott színház: Amit ott leír, az nyugodtan lehetne egy igazi Robert Wilson-rendezés: három, tetőtől talpig vörösbé öltözött személy belép a színpadra, meghajolnak ki tudja, ki előtt, az egyik elszaval egy verset. Megjelenik egy szelíd öregember, aki egy macskát vezet pórázon. Mindez egy fekete függöny előtt játszódik, amely egyszer csak szétnyílik, és megpillant-hatunk egy itáliai tájat. Később egy kis asztalról leesik egy pohár, mindenki térdre borul és sír. A szelíd öregember dühöngő gyilkossá változik és megöl egy kislányt, aki balról jött be a színpadra. (71–72. o.) A Vitrac-előadás (*Les mystères de l'amour* – A szerelem rejtélyei, 1923) itt szintén a Lehmann által később bevezetett fogalmak (performanszművészet, „cool fun”, a „provokációesztétikák” vagy a „theatron-tengely” fogalma, azaz a nézőtér és színpad viszonyát radikálisan megváltoztató szituáció felbukkanása) miatt érdekes: Vitrac ...provokációkkal kívánta aktivizálni a közönséget. ...A színészek a nézők között foglaltak helyet, a játékosok önmagukként és az általuk játszott alakként is megjelentek anélkül, hogy a valóság és a fikció határai világosak lettek volna. A »dráma« fiktív világa és az előadás valósága közötti különbség részben megszűnt. Játék és hangok a nézőtéren is voltak, a nyílt agresszió a nézők felé leadott lövésig fokozódott. (74. o.) És végül itt van Tadeusz Kantor is. Megjegyzem, hogy Grüber és Wilson mellett Lehmann könyvében ő a posztdramatikus színház egyik védőszentje vagy

ősapja. Az a szerencsém, hogy Nyugat-Berlinben, a nyolcvanas években mindhármukat láthattam, nem csak az előadásait, hanem őket is, munka közben, persze fogalmam sem volt róla, hogy azért olyan jók vagy érdekesek, mert a posztdramatikus színház előfutárai. A rendezőknek szentelt fejezetcímek a Lehmann-teória építőkövei. Kantor *avagy a szertartás*. Grüber *avagy a visszahangzás a térben*. Wilson *avagy a tájkép*. A szertartás-fogalomhoz Genet-t idézi (Jean Genet a színházat hangsúlyosan szertartásnak tekintette, és ebből következően a misét nyilvánította a modern dráma legnemesebb formájának. 79. o.), ennyi elég is hozzá, hogy kijelentsse: *A posztdramatikus színház maga a cselekmény helyettesítése szertartással* (79. o.). Wilsonhoz Gertrude Stein kapcsolja, akinek izgalmas tájkép-dráma (landscape-play) kísérleteit (amelyeket szinte soha nem játszottak) is bemutatja. (Amikor Gertrude Stein a »tájkép-dráma« gondolatáról beszél, ez arra az alapvető tapasztalatra adott reakciónak tűnik, hogy a színház állandóan rettenetesen »idegessé« tette, mert mindig egy másik időre [jövő vagy múlt] vonatkozik, és a figyelemmel követése folyamatos erőfeszítést igényel. Az észlelés módjáról van tehát szó. ... »A mítosz nem egy történet, amit balról jobbra, elejétől végig elolvasunk, hanem egy olyan dolog, ami végig egészként van a szemünk előtt. Talán erre gondolt Gertrude Stein, amikor azt mondta, hogy a színdarab máttól fogva tájkép« – véli Thornton Wilder ... Ha gyakran érzünk kísértést arra, hogy az új színház színpadait tájképként írjuk le, azért inkább a Stein által előrebocsátott vonások a felelősek, úgymint a részek defókuszálása és egyenjogúsága, elfordulás a teleologikus irányultságú időtől és az »atmoszféra« dominanciája az események lefolyásának dramatikus és narratív formáival szemben. (69. o.) Mindezeket csak azért idéztem hosszabban, hogy megmutassam, az a radikálisan új forma, amit Lehmann a könyvében ábrázolni akar, voltaképpen egy folytonos átalakulásban levő, szüntelenül elágazó nagy folyóhoz hasonlít, és nem igazán fut be a posztdramatikus színház nagy óceánjába, hanem kölcsönös impulzusokkal termékenyíti meg a létező színházi formákat.

De vissza Kantorhoz: *A képzőművész Kantor – írja Lehmann –, akinek színházi munkája az államapparátussal szembehehelyezkedő provokatív performanszakkal és happeningekkel vette kezdetét, nem titkolja azon szándékát, amely sok posztdramatikus színházi formában visszaköszön: a tárgyak és általában a színpadi események anyagszerű elemeinek felértékelését. Kantor színpadán a fa, a vas, a textíliák, a könyvek, a ruhák és a furcsa tárgyak egyfajta izgalmas, taktilis minőséget és intenzitást nyerne, melyről nehezen lehetne megállapítani, hogyan jön létre. Fontos szerepet játszik ebben Kantor érzéke az iránt, amit ő maga »szegény tárgy«-nak, illetve »legalacsonyabbrendű realitás«-nak nevez. (83. o.) Továbbá: ... a dramatikus színházban a színházi »környezet« alapvetően csupán az emberi dráma és az emberi alak keretként és hátterként funkcionál. Kantor színpadán ezzel szemben az emberi szereplők a dolgok bűvöletében léteznek. (84. o.)*

Előrebocsátom, hogy egyrészt az a posztdramatikus színház, amelyikről később Lehmann kissé szűkítő értelemben beszél, szerintem működési mechanizmusait és formavilágát tekintve közelebb áll a képzőművészet (videóművészet, performansz, happening, installáció) az utóbbi néhány évtizedben szintén erősen forradalmasodott világához, mint a tradicionális értelemben vett színházhoz (ezt a közelséget, ennek a közelségnek a minémiségét talán érdemes lett volna pontosabban körülírni). Noha Lehmann az operát és a tánc- vagy mozgásszínházat nagyjából kiiktatja az elemzésből – még ha itt-ott a táncszínház meg is jelenik, például egyetlen Pina Bausch-példában (Marthaler is csupán egyszer lép föl a könyvben, igaz, nagyon érzékeny összefoglalásban) –, ez mégis elfogadható írói stratégiának tűnik, hiszen teljes mélységében az összes színházi típusú jelenséget és kölcsönhatást lehetetlenség lett volna egy olyan kézikönyvben ábrázolni, amely kategorikusan is tisztázott formájában azt akarja kifejezni, ami ebben a jelenségben új és hasonlíthatatlan.

Kifejezetten rokonszenves vonás, hogy Lehmann nem kívánja a könyvében adott leírást normává változtatni, mint ahogyan ez utóbbi Arisztotelésszel történt. Megjegyzendő, hogy a színházesztétikai (és történetírói) gondolkodásba beivódott arisztotelészi esz-

tétikáról szól a könyv egyik legnagyobb fejezete (39–41. o.), amelyben Lehmann az áttekinthetőség ideáljára fűzi fel a leírást: *...a szép nem gondolható el egy bizonyos méret (kiterjedés) nélkül: ezért sem valami egészen parányi nem lehet szép élőlény, ...sem valami egészen nagy nem... a mesék esetében is kell bizonyos hosszúságnak lennie, ennek pedig jól megjegyezhetőnek kell lennie.*» A dráma egy modell. Az érzékinek alá kell vetnie magát a megértés és megjegyezhetőség törvényének... Amikor megszűnt a mindennapi valóságtól egyértelműen elválasztott és elválasztható modellszerűség lehetőségébe vetett hit, egyúttal megmutatkozott a színházi játékfolyamat saját valósága vagy »világszerűsége«, és feloldódott a világ és a modell között biztonságot teremtő határ. (40–41. o.), lásd a Vitrac-példában a nézőtér és színpad közötti határ esetét. Lehmann leszögezi, hogy nem tör sem Lessing, sem Corneille babérjaira, és a posztdramatikus színházról szóló elméletet nem kívánja kötelező szabállyá tenni: *...indokoltnak látszik a posztdramatikus színház új paradigmájáról beszélni. ... A paradigma fogalmával nem szeretnénk azt az illúziót táplálni, hogy a művészetet a tudományhoz hasonlóan bele lehetne kényszeríteni a paradigmák és paradigmaváltások fejlődési logikájába. ... Egy új paradigma létrejöttékor a »jövőbeli« struktúrák és stílusjegyek majdnem elkerülhetetlenül a már meglévővel keveredve jelennek meg. Ha e keveredés láttán a megismerés a tarkabarka jelmezbe bújtatott stílus- és játékmódok sorozatának puszta leltározására korlátozódna, akkor épp ... a mélységben ható folyamatokat nem tudná megragadni. Az egy esetben sem tisztán megvalósult stílusjegyek kategorizálásának kidolgozása nélkül ezek a jegyek egyáltalán nem is válhatnának láthatóvá. Például a posztdramatikus színház olyan jellemzői, mint a narráció töredezettsége, a stílusok heterogenitása, a hipernaturalista, groteszk és neoexpresszionista elemek olyan előadásokban is fellelhetők, amelyek ennek ellenére a dramatikus színházhoz tartoznak. ... Annyi azonban bizonyos: manapság elképzelhetetlen lenne egy Lessing, aki kidolgozná a »a« posztdramatikus dramaturgiát. Az elméletnek az a feladata, hogy a már kialakult fogalmilag megragadja és nem az, hogy fogalmilag tételezze. (19–20. o.), illetve: Figyelmem kívül hagyva filozófiai implikációit, Arisztotelész Poétikája gyakorlatias, leíró szöveg. Az újkorban azonban megfigyeléseiből normatív szabályok lettek, a szabályokat előírásként értelmezték, az előírásokat pedig törvényeként rögzítették, a deskripcióból preskripció vált. (192. o.), és: Az ábrázolt idő és az ábrázolás idejének azonosságára való törekvés oka egészen különleges: a félelem motiválja a törekvést, a félelem, hogy alámerülünk a szabálynélküliségben. Corneille így fogalmaz: »A félelemtől a szabálynélküliségbe hanyatlunk.« Nem az ábrázolt és az ábrázoló idő azonossága az idő egységének tulajdonképpeni mozgató oka, sokkal inkább a szabálynélküliségtől és a kaosztól való félelem. A szabály oka a szabályhoz való ragaszkodás. (193. o.) Lehmann virtuózan fordítja Corneille egy esztétikai elv megalkotása során felbukkanó félelmét az évszázadokkal későbbi néző posztdramatikus eseményekkel kapcsolatos ürességérzetének és félelmének (és ezáltal a katarzishoz hasonló állapotot generáló) kategóriájává, bár így maga is belesétál az arisztotelészi csapdába, mert meglepő módon ez a szabályalkotástól való nagyon rokonszenves tartózkodás enyhül a könyv vége felé, amely, ha nem is normává, preskripcióvá, de mégis egyfajta proklamációvá, kiáltvánnyá változik, és Lehmann a könyvben igen sokszor hivatkozott Bertolt Brecht egyik versét idézi (a kortárs filozófia nagyjai [Deleuze és Derrida] mellett, Brecht, Robert Wilson és Heiner Müller a könyv voltaképpeni elméleti hősei): *„Akkor is jobb minden ami új / Mint a régi”* (171. o.). S ahogyan a könyv végére kikristályosodik és összeáll Lehmann elmélete, ahogyan halad előre a tanulmány – mindenképpen az újnak kijáró magasabbrendűséggel felruházva –, proklamálja a posztdramatikus színház egyedülvaló művészi igazságát, és belesétál az Arisztotelésznek felrőtt „egészlegesség”, „áttekinthetőség” csapdjába is, amennyiben lekerekíti és összefüggővé teszi kategóriarendszerét, ráadásul megalkotja a katarzis egy újféle elméletét is – erről még lesz szó –, amely kizárólagosságot sejtet: *Miként működhet egy theatrum mundi a dramatikus fikcióképzés kínálta lehetőségek és a velük összefüggő ...játékesélyek egész gazdagsága nélkül, amelyek a fiktív, valamiképpen mégis kvázi reálisnak érzett drámai személy és a valóságos színész**

között adódnak? ... Azzal egyenes arányban, ahogy a legújabb színház egyre kevésbé fiktív alakokat mutat be (a maguk elképzelt örökkévalóságában, például Hamletet), hanem a színész testét állítja ki a maga időbeliségében, ismét előtérbe lépnek, persze megújult formában, a színházi hagyományok legrégebbi témái, a titok, a halál, a szétesés, a búcsú, az öregedés, a bűn, az áldozat, a tragikusság és Erősz... A posztdramatikus színház közel került a triviálishoz és a banálishoz, egy találkozás, egy pillantás, egy közös helyzet egyszerűségéhez... ha az újkori dráma alapja az emberközi kapcsolatokban megszülető ember, akkor a posztdramatikus színházé egy olyan ember, aki a legkonfliktusosabb helyzetet sem drámaként éli meg. ... a színház lemond a kezdet és a vég eszméjéről, közelebb áll hozzá a gondolat, hogy a katasztrófa (vagy a tréfa) éppen az, hogy minden ugyanígy folyik tovább. (218–219. o.) Leszögezi, ellentmondást nem tűrően: A színház politikája az észlelés politikája. (223. o.) Ezt a könyv epilógusában mondja, ahol azzal a meghökkentő tézissel indít, hogy politikai színház nem lehetséges. Úgy vélem, voltaképpen azért iktatja ki a „politikát” a színházilag érvényesen feldolgozható témák közül, mert szükségképpen az ellentétek (ellenfelek, ideológiák) vitájára épül, és ennyiben a klasszikus drámai modellt imitálja (a modern parlamentáris demokrácia). De Lehmann gondolatmenete ennél sokkal kifinomultabb és mélyebbre pillantó: Politikaiak azok a kérdések, amelyeknek közük van a társadalmi hatalomhoz. A hatalom kérdései határjelenségeivel, a forradalommal, az anarchiával, a háborúval, a rendkívüli állapottal együtt régóta a jog terében fogalmazódnak meg. Amennyiben a társadalom... a »hatalmat« egyre inkább mikrofizikai valóságként szervezi meg, egyfajta szövedékként, amelyben a politikai vezetőrétegnek is alig van már valóságos hatalma a gazdasági-politikai folyamatok fölött, nemhogy az egyes személyeknek, akkor a politikai konfliktus egyre kevésbé lesz megjeleníthető a színpadon a szemlélet számára, hiszen a jogi pozíciók alig-alig látható hordozói politikai ellenfelekként állnak egymással szemben. Az egyetlen, ami ilyen körülmények között a szemléletesség minőségével rendelkezik, az a normalitástól való eltérés, olyan jogi, politikai magatartásformák, amelyek valójában nem politikai jellegűek: a terror, az anarchia, az örület, a kétségbeesés, a nevetés, a lázadás, az aszociális viselkedés... (211. o.)

Lehmann nem rugaszkodik el annyira a realitásoktól, hogy ne mondja ki a könyv egy pontján: Kiderülhet, hogy a posztdramatikus színház pusztán egy pillanat volt. ...A posztdramatikus színház talán egy olyan színház számára nyitja meg majd az utat, amelyben ismét megjelennek a dramatikus figurációk, miután a színház és a dráma oly távolra sodródtak egymástól. (170. o.) Ám a könyv zárómondatában fölcsendül központi tézise, amely a nézők és a színházi esemény kapcsolatának megváltozására épül, az általa alkotott fogalom, az úgynevezett „theatron-tengely” megjelenése, a színpad és nézőtér korábbi határvonalának megszűnése révén: A tabudöntésre akkor van lehetőség, ha a nézőknek problémát okoz eldönteni, miként viseltessenek azzal szemben, ami a közreműködésükkel történik, tehát ha nincs meg a biztos távolság, amely a nézőtér és a színpad közti esztétikai távolságot biztosítani hivatott. A színház játszani tud az említett határral... és nem fogalmazódik meg egy »etikai« valóság vagy etikai állítás, hanem olyan helyzet jön létre, amelyben a néző mély félelemmel, szégyennel vagy az agresszióvártás feltörésével szembesül... a színház ...lényegének része, hogy félelmet váltson ki, hogy megsértsen bizonyos érzéseket, hogy dezorientáljon, hogy éppen ezekkel az »erkölcstelennek«, »aszociálisnak«, »cínikusnak« tetsző folyamatokkal a saját jelenlétükre döbbsen rá a nézőket, és ne fossza meg őket a megismerés tréfájától és sokkjától, sem a fájdalomtól, sem pedig a szórakozástól, hiszen egyedül ezért találkozunk a színházban. (226. o.)

Már fentebbi idézetekből is kitetszik a könyv egyik legfőbb erénye: hogy nagyon jó listákat készít, pompásan leltároz, hogy úgy mondjam, a posztdramatikus színház (okainak és jelenségének) teljes körű fenomenológiáját adja, amivel szintén jelentősen megkönnyíti az arról folytatott beszédet. Számbavételükkel részben afféle szinopszist, tartalmi kivonatát is adjuk a könyvnek, letapogatjuk a posztdramatikus színház Lehmann által leírt történeti genealógiáját, ezért is idézem őket bővebben: Ha Esslin leírásának

segítségével gondoljuk újra az abszurd színházat, akár úgy érezhetjük, hogy a nyolcvanas évek posztdramatikus színházába kerülünk: a daraboknak »nincs szóra érdemes meséjük vagy cselekményük«, »nélkülözik a felismerhető jellemeket és helyettük csaknem mechanikus bábokat állítanak a közönség elé«; »gyakran se elejük, se végük«, és ahelyett, hogy a valóság tükröi lennének, »álmok és lidércnyomások tükröződéseinek látszanak«, valamint »szellemes replikák és kiélezett dialógusok« helyett »gyakran összefüggéstelen dadogásokból állnak össze«. (57. o.) ... a nyolcvanas és kilencvenes évek posztdramatikus színháza számára a világnézeti bizonyosságok széthullása már nem metafizikai félelemmel teli problémát, hanem előfeltételezendő kulturális adottságot jelent. (58. o.) Továbbá: Az más kérdés, hogy a posztdramatikus színház milyen viszonyban van azokkal az avantgárd irányzatokkal, melyek az összefüggések szétverését, az értelemnélküliség privilegizálását és az itt és ma akcióit (dada) tűzték zászlaikra, vagyis lemondtak a színházról mint »műről« és értelemkonceptióról olyan agresszív impulzusok, események javára, amelyek a nézőket bevonták az akciókba (futurizmus), vagy a narratív kauzális összefüggést feláldozták az ábrázolás más ritmusai, különösen az álomlogika (szürrealizmus) érdekében. ... A dada, a futurizmus és a szürrealizmus gondolatilag, pszichésen-idegileg és testileg is támadást akart indítani a néző ellen. (66. o.) Szó esik még a populáris színházi műfajok, a kabaré, a varieté, a revü vagy a cirkusz hatásáról a modern színházra. ...A kabarét és a varietét a parábázis elve élteti, vagyis a játészó kilépése a szerepből és közvetlen odafordulása a nézőkhöz. A kabaré a játészók és a nézők számára közös életvalóságra történő utalás lehetőségére épül, és ezáltal tartalmaz egy olyan performansz-momentumot, amely elválaszthatatlanul összefügg az urbanitással, a közös városi kultúrával, melyen az információk és a tréfák közvetlenül megérthetővé válnak. (67. o.) Az új színházi nyelv azt feltételezi, hogy ...a valóság sokkal inkább instabil rendszerekből, mintsem zárt körfolyamatokból épül fel. ...a művészetek erre a felismerésre az egyértelműség felszámolásával, polivalenciával és szimultaneitással válaszolnak, a színház pedig olyan dramaturgiával, mely átfogó mintázatok helyett inkább csak részstruktúrákat rögzít. A művészet feláldozza a szintézist, hogy másfelől intenzív mozzanatokká sűrűsödhessen. (96–97. o.). És végül, nagyszerű, az új manierizmust pontosan ábrázoló megfigyelésként: Aligha kerülheti el figyelmünket, hogy az új színházban érvényre jutnak olyan stílusjegyek, melyeket a manierista hagyományhoz szokás kötni: az organikus zártaságtól való tartózkodás, a végletes megoldások kedvelése, torzítás, elbizonytalanítás és paradoxia. A manierista jelhasználat megnyilvánulásaként értelmezhető Wilson jellegzetes metamorfózis-esztétikája is. (98. o.) Ez a metamorfózis-esztétika, amely a cselekmény helyébe lép, Wilson egyik legfontosabb hozzájárulása a századvég színházához, sehol nem láttam ilyen pontosan megfogalmazva. Érdemes ehelyütt megszólalni a színházi antropológia megállapítását, miszerint a cselekmény [Handlung] megszokott sémája mélyén az átváltozás [Verwandlung] általánosabb sémája húzódik meg. Innen nézve könnyebben belátható az is, hogy a »cselekmény mimézisének« modelljéről való lemondás korántsem jelenti egyben a színház végét is. Ellenkezőleg, a metamorfózis folyamataira irányuló figyelem új észlelési módot tesz lehetővé – melyben a felismerést folyamatosan felülírja a meglepetés játéka, mely az észlelés rendje számára rögzíthetetlen marad. (90. o.)

A következő felsorolásban, ahogy a könyv második feléhez érkezünk, megkapjuk azokat a – később fejezetcímekké átlényegült – új és invenciózus kategóriákat, amelyek révén Lehmann szerint leírható a posztdramatikus színház jelensége: Példáinknak allegorikus státust szánunk: ha valamennyi vagy legtöbb vonásuk látszólag problémátlanul hozzá is rendelhető egy adott típushoz, kategóriához vagy eljáráshoz, alapjában véve egyetlen markáns vonásuk emeli olyan más színházi munkák fölé, melyekben ugyanez a posztdramatikus vonás rejtettebben van jelen. A posztdramatikus »stílust« vagy inkább stíluspalettát a következő ismertetőjegyek jellemzik: parataxis/non-hierarchia, szimultaneitás, a jelek sűrűségével való játék, zeneivé válás, vizuális dramaturgia, testiség, a valós behatolása, szituáció/esemény. (100. o.) Itt kimaradt két fejezet címe, amelyeket csak azért idézek, hogy rögtön megemlíthessem, magyarázatot nyert egy számomra nem teljesen érthető jelenség is: 7. Melegség és hidegség (110. o.), 9.

Konkrét színház (114. o.). Egy csapásra érthető lett számomra, hogy például Zsótér Sándor általam néha hidegnek érzékelt rendezéseinek mi lehet az egyik oka vagy motívuma. Lehmann Jan Fabre előadásainak példáján vezeti le ennek a hideg formának a létjogosultságát és értelmét, de később, az elmélet kibontakozásával virtuóz módon ki is bővíti: A posztdramatikus színház egészére jellemző a hideggel való játékra irányuló hajlama. Újra és újra felfedezhetjük a benemavatkozás és az ironikus-szarkasztikus távolságtartás tendenciáját. Hiányzik az erkölcsi felháborodás ott, ahol várnánk, nincs drámai hevület, miközben a valóságot szemmel láthatóan nehezen elviselhető vonásokkal ábrázolják. Olcsó megoldás lenne ezt... a rendezők szociális érzéketlenségével kapcsolatba hozni. Hasonlóképp felszínes lenne a pontosan irányított társadalmi szatíra hiányát a kispolgárság gondolat- és érzelmvilágával összefüggő vakságra visszavezetni. Helyesebben járunk el, ha az új színház hátterében meglátjuk a valóság átfogó virtualizálódását és azt, hogy az észlelést egyre inkább mediális mintázatok itatják át. ...Am amint a mediatisztált klisék beszivárognak az ábrázolásba, elveszik az élet minden komolyságnak. A »cool« elnevezéssel azt a fajta érzelmességet illetjük, amelyet olyannyira megfosztottak a »saját« kifejezés lehetőségétől, hogy az érzelmi rezdüléseket már csak idézőjelekben képes bemutatni, azok az indulatok pedig, amelyeket hagyományosan a dráma mutatott meg, már csak a film- és médiaesztétika ironikus szűrőjén hatolhatnak át rajta. (138–139. o.)

A következő lista (mely a különböző művészeti ágak esztétikai törekvéseinek közös gyökereiről beszél) egy rendkívül fontos jelenségre, a színházművészetben tapasztalható fáziskésésre világít rá: Szembeszökő, hogy a jelentős kortárs színházcsinálók közül milyen sokan képzőművészek. Nincs abban semmi meglepő, hogy a színházművészetben csak az elmúlt évtizedekben érkeztek be olyan törekvések, melyeket más művészetek már rég ismernek: önreferencialitás, tárgy nélkülség, absztrakt vagy konkrét művészet, a jelölő autonómmá válása, szerialitás, aleatorika stb. A polgári társadalomban a színház mint költséges esztétikai gyakorlat mindig is szükségszerűen élt azzal a lehetőséggel, hogy jelentős bevételekkel, azaz a közönség viszonylag széles körű támogatásával tartsa fenn magát. Ebből adódóan a kockázatos újítások, a döntő változások és modernizációs törekvések csak meglehetősen fáziskéséssel bukkannak fel, összehasonlítva olyan kevésbé anyagigényes művészeti formákkal, mint a költészet vagy festészet. (110. o.) Azt, hogy az önreferencialitás vagy önreflexió – amely a színház nyelvének mint jelek rendszerének kutatója számára természetesen döntő jelentőséggel bír – még milyen további okoknál fogva jelenik meg a színházművészetben, Lehmann ugyancsak halálos pontossággal rögzíti: ...a formaképzés és a világábrázolás egy új médiumának megjelenése majdnem automatikusan oda vezet, hogy a hirtelen régiként definiált addigi médiumok rákérdeznek arra, hogy művészetként mi a sajátosságuk és mit kell a modern technikák megjelenése után még tudatosabban és hangsúlyosabban kidomborítaniuk. Az új médiumok nyomása alatt válnak a régiek önreflexívvé. (Ez történt a festéssel a fotográfia megjelenésekor, a színházzal a film megjelenésekor, ez utóbbival a televízió- és videotechnika megjelenésekor.) ...A művészet fejlődésének másik szabályszerűsége úgy tűnik, az, hogy a hanyatlásból lendület származik. (53. o.)

A videónak, a televíziónak – legalább olyan hangsúlyosan, mint az újfajta nézőtér-színpad-relációnak, és egyáltalán, a színház újfajta helyszíneinek, a nézők megváltozott észlelésének – komoly szerepe lesz a posztdramatikus színház látens katarzis-elméletének kidolgozásakor. Hogy ez a katarzis-elmélet, mely egyfajta összefoglalása a leírásnak, minden általa leírt formára egységesen igaz volna – persze Lehmann gondosan kerüli a szót –, azt némileg kétlem. Itt a rítus és a sors kategóriáinak átértelmezéséről van szó (a színész briliánsan újraértelmezett, a performanszhoz közelítő szerepét is beleértve), ezeknek a klasszikus kategóriáknak a beillesztéséről – mutatis mutandis – a posztdramatikus színház Lehmann által leírt fogalmi rendszerébe, amellyel az arisztotelészi *részvét* és *rettegés* kategóriáira utal vissza néhány Walter Benjamin-gondolat segítségével (ismétlem, egy olyan formára vonatkoztatva, amely szerinte ezt a fajta – rendszerű – megközelítést kizárja). Nem megyek végig a levezetésen, csak a végkonklúziót

adom – szinte érzékelhető az, ahogyan összegyűrja – mellesleg sok helyütt nagy erudícióval és a fogalmi előfeltételek alapos tisztázásával – a kétféle gondolkodásmódot (a „kvázi” szó felbukkanása árulkodó): *Elégedjünk meg azzal, hogy kiemeljük a színházi formák és performansz rituális vagy kvázirituális aspektusát! Még ha el is fogadjuk, hogy a mágikus és mitikus képzeletvilág magatartásformáinak kortárs szituációba való átültetése erősen megkérdőjelezhető, akkor is nyilvánvaló, hogy az archaikusra való visszautalás, a civilizációsán kódolt viselkedés határainak felidézése, szertartásos viselkedésformák még oly felületes adaptációja művészetileg produktívnak bizonyult, annál is inkább, mivel erősítette az ellenállást a radikális művészet hagyományos esztétikai szabályok közé való szorításával szemben...* Nyilvánvaló, hogy a művész – főleg pedig a marginalizált szerepben lévő performanszművész – nem igazán töltheti be a sámán, azaz a társadalmilag elismert és csodált outsider szerepét, aki mások érdekében határokat lép át. A mai társadalomban minden művész saját szakállára hajtja végre a rítust. (163. o.) Majd egy igen bonyolult hasonlattal, mely Caravaggio Medúzafejtés-festményét valamiképpen a posztdramatikus színház média-használatával, illetve a közönséggel (és a közönségnek egymás között) folytatott újszerű viszonyával hozza össze, eljut egy – számomra kissé üres – szélsőértékhez (mely vagy igaz, vagy nem igaz az általa elemzett és említett előadásokra): *A levágott fej festett pillantása nem is néz, hanem a festett kép logikája szerint »beszél« a halott Medúza pillantásáról, azaz »nemlátásáról«.* Ez azonban azt jelenti, hogy valójában a pillantás halála, üressége, megszűnése a rémület. A művészetről és a színházról való korunkbeli gondolkodás alapmotívuma merül itt fel: a ... pszichológiai és esztétikai kategória között ingadozó »sokk« (Benjamin), »hirtelenség« (Bohrer), »megtámadottság« (Adorno), »a megismeréshez szükséges« rémület (Brecht), »az új első megjelenése«, »az iszonyat« (Müller), »az a fenyegető veszély, hogy semmi nem történik« (Lyotard). Azokban a dedramatizált színházi formákban, amelyek egyfajta üres kontemplációt közvetítenek, valamint a radikális fájdalom-performansz érzelmileg közvetlenül ható és kísérteties formáiban egyaránt megfigyelhető, hogy pszichológiai eszközökkel nem tudjuk kielégítően elemezni azt a jelenlétérzést, amely a rémületben megfogant... A színházesztétika dimenziójában egy olyan sokk struktúrája jelenik meg, amelynek izgalma független egy adott tárgytól – megrémülés nem egy történetről vagy egy adottságtól, hanem a megrémüléstől magától. ... A jelen idő ilyen módon rögzítetlen, rögzíthetetlen tapasztalata az elmulasztás megtapasztalása. ... A játéknak lényegében az a tétje, hogy részévé válok-e ... vagyok-e elég érzékeny ahhoz, hogy részt vegyek a körülöttem zajló eseményekben, s végül felismerem-e a nézőség szituációjának problematikus voltát. (169. o.) Magyarán abból, hogy új nézői pozíció jön létre, Lehmann szükségszerűen egzisztenciális következtetésre jut, magára az előadott műre nézve is, amelyet egyébként – már idézett színház-definíciójának megfelelően – mindig a néző helyzetével együtt tárgyal (nincs tehát külön mű, maga a nézés is a mű része). Ezért lehetséges, hogy a „sors” mint kategória azonossá válik az „ábrázolhatóság” (illetve – itt lopja vissza a hegeli dialektikát – az ábrázolhatatlanság) kategóriájával: Egy esztétikai princípium (vagy probléma) lép a történetiség helyébe. Elidegenítő lehet, ha ehelyütt szóba hozom azt a régi színházi trükköt, amit sorsnak neveznek. Valójában azonban sokat segíthet a színház megértésében annak a belátása, hogy a sors csupán egy másik kifejezés az ábrázolhatóságra. Az ábrázolás területeként értett elektronikus kép nem más, mint a sorstalanság szakadatlan bizonygatása. Az ábrázolhatóság, ami egyszerre esztétikai és etikai tapasztalat, a sors kifejeződése, ekként a tragikus színház főtémája. Amíg azonban a dramatikus színház az antik példa szerint a narráció, a mese cselekményének keretében értelmezi a sorsot, addig a posztdramatikus nem a cselekményhez, hanem a test megjelenéséhez kötött artikulációhoz jut el: a sors a gesztus által nyilatkozik meg nem a mítoszban. (209. o.) A katarzis tehát egyfajta esztétikai-filozófiai felismerés, vagy annak a rettenete, hogy a világ nem ábrázolható. Miután Lehmann hosszú példák során fejtette ki, hogy a drámaiság és a drámai feszültség, hosszú évszázadok után mint esztétikai forma a mai társadalomban lényegében elvesztette relevanciáját, és csupán konvencionális (mondjuk így: kvázi-teleregényszerű) meg-

közelítéseket tesz lehetővé. A feszültség kivonódásának és a szöveg szövegszerűségében való – és nem drámai vagy pszeudodrámai karakterű – felértékelődése az út ehhez. Ennek csodálatos illusztrációja a könyvben a Klaus-Michael Grüberről (az általam legnagyobbnak tartott rendezőről) szóló passzus: *Grüber dramatizáló stílusában a statikusság összekapcsolódik az eszközök takarékos használatával. Általánosságban elmondható, hogy Grüber a végtelenségig kioldja a darabokból a feszültség mozzanatát. A posztdramatikus izotónia ezen eljárása kerüli a kiélezett jeleneteket és a tetőpontokat, s a színpadot tablóvá változtatja, melynek hatása a kimondott szóval való »feltöltődése« révén mélyül el, kibontakoztatva a nyelv lírai kifejező funkcióját...* (86. o.)

Lehmann az érzelmi reakciót, a néző egy fiktív történetre adott kvázi-érzelmi reakcióját behelyettesítette – egyébként bámulatos konzekvenciával – magának a posztdramatikus előadásnak az eseményszerű szituációjával. De hogy lássuk, a szituáció nem üres szó nála, és hogy nem csupán a művek és az előadások felől, hanem a színház általánosan megváltozott helyzete felől közelíti meg a posztdramatikus helyzetet, álljon itt a következő idézet: *Az új színházban ismét virágzásnak indul a klubkultúra: szobaszínházak új formában (amelyek híre barátok és ismerősök között terjed, és ahova a nézők közvetlen meghívásra érkeznek), valamint olyan színházi események révén, melyek közvetlen kapcsolatot alakítanak ki a közönséggel. »Bérműködésben, hátsó udvarokban és elhagyott üzemi területeken felbukkannak az átmenet helyszínei, zónái, terei: a lakások egyszerre galériaként, bárként és happeningek helyszíneiként működnek...«* – citálja Stefan Strehert. (140. o.) Ez egyben utalás az arisztotelészi értelemben vett túl kicsi (és túl nagy) problémájára: a színházra látszólag alkalmatlan terek – ahol a színházi esemény elvben nem appericiálható rendesen, a viszonyok nem megfelelőek, nem működik a nagy mítoszok hatásos előadásához szükséges nagy tömeg mint közönség stb. – felértékelődésére.

Nem azért tértem ki fentebb a katarzis kérdésére hosszabban, mert nem tartom relevánsnak, sőt izgalmasnak Lehmann gondolatmenetét, hanem csupán azért, mert illusztrálni akartam, hogy a szerző nem bírta ki, és – bár Arisztotelésznél vagy Corneille-nél ugyanezt kifogásolta – koronát tett saját, elsősorban deskriptívnek szánt elméletére, és ezzel sebezhetővé tette azt. Pedig még arra is van muníciója, hogy lágyan kihúzza saját elmélete alól a talajt: *Az a színház, amely már nemcsak nézői esemény, hanem társadalmi szituáció, megvonja magát az objektív leírástól, hiszen minden résztvevő számára sajátos tapasztalatot jelent.* (124. o.)

Pedig Lehmann igen szerény (de eléggé cáfolhatatlan) állítással indít: *A színház immár nem tömegmédium.* (9. o.) Majd – egyébként későbbi megoldásai és feleletei függvényében, amelyek a színpadi szöveg radikálisan megváltozott funkcióját feltételezik, és a hagyományos értelemben vett dráma ellenében fogalmazzák meg a színházat mint műformát, a következő gondolatébresztő (axiomatikusnak szánt) kijelentéseket teszi: *A színház nem más, mint egy darabka életidő, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el és közösen használnak el, mégpedig annak a térnek a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy. A jelek és jelzések kibocsátása és befogadása egyidejűleg történik.* (10. o.) Később érzékletesen és pontosan beszél a színházi jelek megváltozott természetéről: *Egy írott szék ugyan anyagi jel, ám materiálisan nem szék. Ezzel szemben a színházi egyidejűleg anyagi folyamat – járás, állás, ülés, beszéd, köhögés, megbotlás, éneklés – és ugyanezen anyagi folyamat »jele« is. A színház tehát olyan gyakorlat, amely egyszerre teljesen jelszerű és teljesen valós.* (119. o.) Mindezzel a tudatosodás (megintcsak kvázihegelianus) folyamatát térképezi föl, miközben mind példáiban, mind leírásaiban meglehetősen nyitottságot és informatív gazdagságot mutat. Kissé régiesen szólva: nagyon is konkrét.

Nem adja olcsón a színházban használatos szöveg problematikus voltának toposzát sem: *Schwab, Jelinek vagy Goetz olyan szövegeket állítanak elő – eltérő mértékben megtartva a dramatikus szöveget –, amelyekben a nyelv nem az alakok beszédéként jelenik meg (már amennyi-*

ben egyáltalán meghatározhatók még ilyenek), hanem autonóm teatralitásként. ... E folyamatokat pontosan szemlélteti Jelinek fogalma, aki párbeszéd helyett egymással szemben álló nyelvi felületekről" [*Sprachfläche*] beszél. (11. o.) Azaz, ha a szöveg kiirthatatlan is a színházban, már a dramatikus megfogalmazások is tartalmazzák a színház problematikus, paradox karakterét. És: ...arról a folyamatról van szó, amelynek során dráma és színház kölcsönösen elidegenedtek és egyre távolabb kerültek egymástól. (27. o.) Valamint: Már nem a színpad, hanem a színház egésze alkotja a »beszédteret« (28. o.) Brechtet tartja az utolsó mohikánnak: ...az epikus színház elmélete a klasszikus dramaturgia megújítása és beteljesedése volt (30. o.), majd kissé szemrehányóan megjegyzi, hogy ...a színház minden radikális átalakulása ellenére a dráma koncepciója maradt a színház látens módon normatív eszméje. (30. o.)

Lehmannnak kétségtelenül sikerült új utat törnie a jelenkor rendkívül heterogén színházi formáinak újfajta leírása felé – még ha a számára alapvetően fontos és gyakran meglehetősen bombasztikus gondolatokkal idézett (például, hogy a színház voltaképpen halottaknak vagy haldoklóknak szól stb.), különben izgalmas színpadi nyelven író Heiner Müller jelentőségét nem is tartom Kantoréval vagy Robert Wilsonéval összemérhetőnek, és ha példatárából – bár a nagyszerű Einar Schleeftnek, úgy érzem, például igazán elégtételt szolgáltat – több rendezőt hiányolok is: mindazokat a nagy művészeket, akik a maguk nyitott módján képesek beemelni művészetükbe a Lehmann által érzékenyen ábrázolt posztdramatikus eszközöket. Egyébként most először sikerült valakinek elfogadható magyarázatot adnia számomra a „rendezői színház” értelméről. A színház önállóvá válása nem a hatásvadász (poszt)modern rendezők elbizakodottságának eredménye, noha gyakran ekként bagatellizálják. A dramatikus színház esztétikai dialektikájában potenciálisan már benne rejtett a rendezői színház létrejöttének lehetősége, amely »prezentációs formaként« fejlődése során egyre inkább felfedezte azokat az eszközöket, amelyek a szövegtől függetlenül rendelkezésére állnak. (52. o.)

Engem persze az érdekel, hogyan tudná az ember leírni Jeles András, Halász Péter, Pintér Béla, Zsótér Sándor, Ascher Tamás, Forgács Péter, Balázs Zoltán, Koltai M. Gábor vagy Alföldi Róbert rendezéseit a Lehmann által nyújtott pompás fogalomkészlettel. Meg kell állapítanom, hogy a színikritika (ha a Deleuze-ön, Derridán, Heideggeren és Foucault-n edzett nyelvezete olykor némi nehézséget is okoz – idézeteimben gondosan kerültem ezeket) jelentősen előreléphet, ha komolyan veszi Hans-Thies Lehmann ajánlatát.

olvasóliget

Értelem és kényelem
Június 26. - szeptember 5.

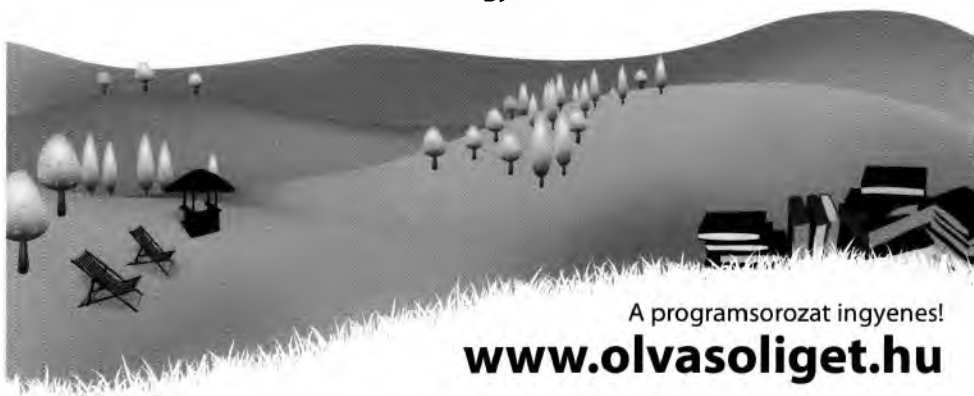
Foglaljon helyet, vegyen kezébe egy könyvet, dőljön hátra és olvasson!

Az Olvasóligetben nem a közönséget hívjuk a könyvtárakba, hanem a könyveket visszük ki közösségi terekbe, kávéházakba, parkokba, az utcára. Így egy alapvetően egyéni tevékenységnek, az olvasásnak - a helyszínválasztás, a felolvasások, a szövegek hallgatása által - a közösségi élményét erősítjük.

Pécsett a Kultúrkertben, a Piknik parkban és a Ferencesek utcáján a Bagolyfészek Antikvárium előtt ülhet le bárki, aki egy kis nyugalomra vágyik: választhat a polcokra elhelyezett könyvek közül, és kényelmesen hátradőlve olvashat a szabadban.

A Kultúrkertben egész nyáron az irodalmé a főszerep: a látogató felolvasásokat és irodalmi beszélgetéseket hallgathat, irodalmi játékokban vehet részt – és a kávéját, üdítőjét a könyvek között fogyaszthatja el.

Olvassunk a szabadban, olvassunk együtt!



Irány Pécs!

PÉCS2010

www.pecs2010.hu
EURÓPA KULTURÁLIS FŐVÁROSA



2010 PÉCS2010
MÉNEDZSMENTKÖZPONT



h
hungarofest



EURÓPA KULTURÁLIS FŐVÁROSA